

507

CZYT.

PHILIPP MARIA HALM

STUDIEN ZUR SÜDDEUTSCHEN
PLASTIK



ERASMUS GRASSER



I. 8. 62

G. 195.

№ 320



PHILIPP MARIA HALM / STUDIEN ZUR SÜDDEUTSCHEN PLASTIK III

STUDIEN
ZUR SÜDDEUTSCHEN PLASTIK

VON

PHILIPP MARIA HALM

BAND III

monografia

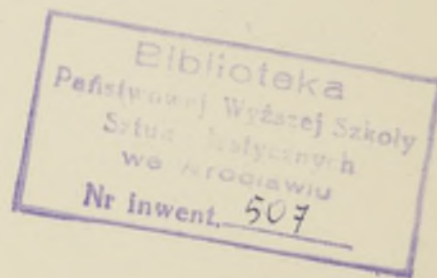
ERASMUS GRASSER

VON

PHILIPP MARIA HALM



MCMXXVIII



X.64.7.1
X.6.4.7.2

DR. BENNO FILSER VERLAG G.M.B.H. AUGSBURG



Biblioteka ASP Wrocław

nr inw.: K 1 - 507



ID: 17000000066

507

Alle Rechte, insbesondere
dasjenige der Übersetzung und der
Reproduktion der Originalabbildungen vorbehalten.
Copyright 1928 by Dr. Benno Filser Verlag G.m.b.H., Augsburg. Printed in Germany.
Monotype-Satz, Druck und Einband der Volksvereins-Druckerei, M.Gladbach.



DER STADT MÜNCHEN



I N H A L T S - V E R Z E I C H N I S

VORWORT IX

DER BILDHAUER ERASMUS GRASSER

I. ÄUSSERE LEBENSUMSTÄNDE	1
II. DIE BEGLAUBIGTEN WERKE	13
III. STILISTISCH GESICHERTE WERKE	29
IV. GRASSERS VERHÄLTNIS ZU SEINER ZEIT	
WERKSTATT UND SCHULE	61
V. DER BAUMEISTER ERASMUS GRASSER	88



ANHANG

I. ARCHIVALIEN	105
II. DER MORISKENTANZ	131
III. DAS GRABMAL KAISER LUDWIGS DES BAYERN	149
NACHTRAG.	158

VERZEICHNIS DER ORTS-, KÜNSTLER- UND

PERSONENNAMEN.	159
VERZEICHNIS DER TAFELN.	163

VORWORT

Erasmus Grasser ist der bedeutendste Bildhauer Münchens am Ausgange des Mittelalters.

Die vorliegende Arbeit versucht zum ersten Male, auf Grund reicher Archivalien und eingehender Stilkritik, ein umfassendes Bild seiner Persönlichkeit und seines künstlerischen Schaffens zu geben und die Stellung des Meisters zu seiner engeren Umwelt zu zeichnen.

Lag es auch nahe, diese Untersuchung auf die gesamte spätgotische Bildnerei des südlichen Oberbayerns auszudehnen, so gebot doch schon die Fülle der über dieses Gebiet verbreiteten, von München abhängigen Denkmäler in ihrer vielgestaltigen stilistischen Verästelung die Beschränkung auf das Hauptthema.

Um so wichtiger erschien es andererseits für eine erschöpfende Wertung der Persönlichkeit Grassers als einer starken Führernatur, auch seine Tätigkeit als Baumeister und Wasserbautechniker nach Möglichkeit zu umreißen.

Diesem Zwecke vor allem sollte, abgesehen von seiner allgemeinen kulturgeschichtlichen Bedeutung, das umfangreiche Material der hier zum ersten Male veröffentlichten Archivalien zum Salinenbau in Reichenhall dienen.

Es ist mir eine angenehme Pflicht, auch an dieser Stelle nochmals allen jenen zu danken, die die Güte hatten, durch bereitwilliges Entgegenkommen die Arbeit zu fördern, insonderheit dem Generaldirektor der Staatlichen Archive Bayerns, Dr. Otto Riedner, dem Vorstande des Kreisarchivs München, Oberarchivrat Dr. Ludwig Schraudner, und deren Beamten, dem Generaldirektor der Berg-, Hütten- und Salzwerke Bayerns, Hans Klaiber, und dem Direktor des Stadtarchivs München, Dr. Pius Dirr.

Ich widme diese Arbeit der Stadt München, aus deren Boden sie erwachsen ist, als Zeichen dankbarer Gesinnung für das gütige Geschick, das mir diese Stadt zur zweiten Heimat werden liess.

Philipp Maria Halm.



ERASMUS GRASSER

I.

ÄUSSERE LEBENSUMSTÄNDE

Der Familienname Grasser scheint während des späteren Mittelalters in Süddeutschland, zumal in Schwaben und Altbayern — die Oberpfalz inbegriffen —, aber auch in Franken ziemlich verbreitet gewesen zu sein. So ist ein Eberhart der Grasser schon 1404 in den Urkunden des oberpfälzischen Klosters Reichenbach verbürgt. Ein Konrad Grasser und eine Osann Grasserin, die Mutter des späteren Abtes Johannes IV. Grasser in dem gleichfalls oberpfälzischen Kloster Prüfening bei Regensburg, stiften 1433 in die dortige Andreaskapelle eine Wochenmesse. Abt Johannes IV. (1482—1490) selbst, in Prüfening geboren, baute 1488 mit Genehmigung des Regensburger Bischofs Heinrich IV. sein Vaterhaus in eine Kirche um, zu deren Wohltätern auch ein Ulrich Grasser zählte. Ausserdem liess er durch den Landsberger Orgelbaumeister Konrad Daz eine neue Orgel in der Klosterkirche errichten und stellte ein Sakramentsgehäuse und ein Leseputz im Chor dortselbst auf.¹ Wenn wir später hören, dass unser Meister Erasmus Grasser in dem heutigen Markte Schmidmühlen in der Oberpfalz geboren war, neigt man der Vermutung zu, dass er, selbst ein frommer Mann, dieser gottesfürchtigen Familie entstammte, der auch der für seine Klosterkirche kunstsinnig bedachte Abt Johannes angehörte.

Andererseits begegnet auch der Name Grasser in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in den Steuerbüchern der Stadt Augsburg. Dort finden wir von 1471—1479 unter der Rubrik „vssleutt“ und noch mehrfach als „vssburger“ oder „aussburger“ einen „Grasser“ als „Schnitzer“ oder „Schnitzger“, jedoch ohne Vornamen, aufgeführt, und unter der gleichen Rubrik auch für die Jahre 1475—1479 einen Hans Grasser, jedoch ohne Berufsangabe. Es erscheint nicht unwahrscheinlich, dass der 1471 — 1479 ohne Vorname als Schnitzer eingetragene Grasser identisch ist mit einem in den Steuerbüchern von 1462 — 1470 genannten Erasem Holzschuher, auch Asam, Asum, Asem Holzschucher, der unter der Rubrik „Vom Ror“ aufgezeichnet ist und ständig bei Hartmann Keim (Keym) wohnt. Daneben erscheint noch 1480 eine Grasserin, die Witwe eines Peter Grasser.²

So könnte man aus nachbarlichen Gründen auch annehmen, dass der Münchener Bildschnitzer Erasmus Grasser der Augsburger Familie Grasser entstammt, aber sichere Schlüsse gestatten die Einträge in den Steuerbüchern nicht. Wenn in der Tat der 1462

¹ Dr. Freitag, Ein geschichtlicher Spaziergang in die nächste Umgebung Regensburgs. Im Regensburger Anzeiger vom 12.—18. August 1926. — S. auch Mon. boica XIV, S. 388.

² Steuerbücher der Stadt Augsburg. Stadtarchiv Augsburg. Gütigen Hinweis auf die Augsburger Grasser verdanke ich Herrn Universitätsprofessor Dr. Jakob Strieder in München. — Nach Urbarialaufzeichnungen aus Rauhenlechsberg, Bez.-Amt Schongau, angeblich von 1484 und 1488, des Hauptstaatsarchivs München Ger. Lit. Nr. 35 kommen ein Martin, Urban und Hans Grasser und eine Dorothea Grasserin dort, also in Lechschwaben, vor. Die Dorothea Grasserin hat aber offenbar nichts mit des Meisters Erasmus Grasser gleichnamiger Frau zu tun. Gütigen Hinweis verdanke ich Herrn Oberbibliothekar Dr. Otto Hartig-München.

bis 1470 genannte Erasem Holzschuher personengleich mit dem Schnitzer Grasser sein sollte, so müsste man wohl die wechselnde Berufsangabe dahin deuten, dass wir es nicht mit einem kunstbewanderten Bildschnitzer, sondern eher mit einem Fertiger einfacher Holzgeräthe und einem Holzschuhmacher, die im Mittelalter kurzweg Holzschuher genannt wurden, zu tun haben. Auf keinen Fall aber lässt sich der Münchener Meister Erasmus Grasser mit dem Augsburger Schnitzer identifizieren, da dieser noch bis 1479 in den Augsburger Steuerbüchern erscheint, der Münchener Erasmus Grasser aber bereits 1477 in der Münchener Stadtkammerrechnung gleichfalls Meister genannt wird. Man könnte endlich, wofür immerhin — nach der Gepflogenheit der Zeit — der gleiche Vorname spricht, vermuten, dass der Augsburger Meister der Vater des Münchener gewesen sei, und sich romantisch ausmalen, wie der Sohn, mit den Handgriffen des väterlichen Berufes vertraut, die Bestimmung zum Künstler in sich gefühlt und sein Ziel auch tatkräftig durchgesetzt hätte. Doch wir wollen den schwankenden Boden der Möglichkeiten verlassen und uns den verbürgten oder doch sichereren Nachrichten zuwenden.

Die beiden ältesten Nachrichten, d. h. die Nachrichten, die uns den Namen Erasmus Grasser mit den Jahrzahlen nennen, sind zwar literarischer Arbeit, beruhen aber unverkennbar auf archivalisch gesicherten Quellen. In seinem aufschlussreichen Aufsätze „Die St. Lukaszunft in München“ schreibt G. K. Nagler¹: „Rasmus der Schnitzer, auch Meister Erasmus genannt, kommt 1474 vor, d. h. in den Zunftakten. Er ist mit Erasmus Grasser eine Person.“

Die zweite Nachricht, die wir auf Erasmus Grasser beziehen dürfen, stammt aus dem folgenden Jahre 1475. Die Zunft will damals den „Asm Schnitzer“ nicht zum Meisterstück zulassen, „um dass er ein unfriedlicher, verworrener und arglistiger Knecht ist, wie er dickmännigen (d. h. häufig) bewiesen hat“.² Ohne dass wir den Einzelheiten, die zu diesem Urteil Anlass gegeben haben mögen, nachgehen können, fühlt man sich dabei an den „unruhig heylosen Bürger und irrig und geschreyig Mann“ Veit Stoss erinnert.

Wie bei dieser ersten Nachricht ist auch in den folgenden Archivalien³, so namentlich in den Steuerbüchern der Stadt München, den Stadtkammerrechnungen, den Rats-

¹ Die St. Lukaszunft in München. Im Münchener Kunstanzeiger, herausgegeben von Dr. G. K. Nagler, 1865, S. 69. Die noch öfter herangezogenen Notizen Naglers gehen wohl auf die Register, Ladezettel und Prozessakten und anderes aus der Zunftlade zurück. Diese Literalien befanden sich noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in dem Besitz des Ministers Lippert, von dem sie in anderen unbekanntem Privatbesitz übergegangen und nunmehr verschollen sind. Eingehende Nachforschungen nach diesen für Münchens Kunstgeschichte ausserordentlich wichtigen Archivalien blieben ohne Erfolg.

² Der Vaterlandsfreund, Organ für bayerische Geschichte, Kunst und Literatur, herausgegeben von Otto Titan von Hefner. München 1864. S. 74. Die Herkunft dieser Notiz gelang mir nicht festzustellen. In den Protokollen des Rates der Stadt München, dem häufig ähnliche Fälle zur Entscheidung vorgelegt wurden, ist darüber nichts zu finden. — Der Vollständigkeit halber sei eines Zimmermeisters Asam Payr gedacht, der am Bau der Kirche in Seefeld in Tirol 1465 arbeitet. Er ist jedoch kaum identisch mit Erasmus Grasser. Möglicherweise bezieht sich das Payr auch nicht auf seine Herkunft aus Bayern, sondern auf das Dörfchen Paiern bei Bruneck. S. Zeitschrift des Ferdinandeums 1898, S. 217 u. 219.

³ Vgl. hierüber die im Anhang I abgedruckten Archivalien und Literalien.

protokollen, häufig nur von einem „Asm pildschnitzer“ oder einem „maister Erasm schnitzer“ die Rede, doch kann kein Zweifel bestehen, dass dieser personengleich mit Erasmus Grasser ist, da sich die Steuerbücher an der gleichen Stelle „In der Stat Marie“ bald dieses, bald jenes Vortrags bedienen. Ein zweiter Meister oder Schnitzer Erasmus begegnet nicht in den Steuerbüchern der einschlägigen Zeit. Danach dürfen wir auch die noch später zu erwähnenden Stellen in der Rechnung der Gotteshäuser von Neukirchen usw. unbedenklich auf Meister Erasmus Grasser beziehen, zumal das besterhaltene der dort genannten Werke, der Achatius-Altar in Reichersdorf, unverkennbar seine Hand verrät.

In dem von ihm am 6. Februar 1508 errichteten Jungferngeldbrief bezeichnet sich Erasm Grasser als „der Pildhauer von Schmidmülln, Bürger zu München“.¹ Nach der zwiefachen Ortsbezeichnung darf Schmidmühlen nicht wie häufig nach mittelalterlicher Sprachgewohnheit nur als die Stätte der letzten beruflichen Tätigkeit angenommen werden, sondern wir gewinnen damit vielmehr seinen Geburtsort. Eine Bestätigung dafür gibt uns die analoge Bezeichnung der gleichen Urkunde: „vnnnd Ich Dorothea sein Eeliche Hausfrau vnnnd Hainrichen Kaltenprunners weylannd gesessen zu Eberchhausen sälig Eeleibliche Tochter.“ Von den beiden Orten gleichen Namens des heutigen Bayern — denn nur dieses dürfte in Frage stehen — kommt wohl nur der heutige Markt Schmidmühlen im oberpfälzischen Bezirksamt Burglengenfeld in Betracht.

Trotz des Einspruchs der Zunft brachte es dennoch Erasmus Grasser bald zum Meister; dies belegt ein Eintrag in der Münchener Stadtkammerrechnung von 1477 am Sonntag vor Egidi = 31. August, in dem er bereits als „Maister Erasm Schnitzer“ erscheint.²

Nehmen wir ein durchschnittliches Mass der üblichen Lehr- und Gesellenzeit an, so dürfte seine Geburt etwa um das Jahr 1450 anzusetzen sein. Wo er lernte, wissen wir nicht, doch liegt es nahe, dass er, wenn nicht in seinem Geburtsorte Schmidmühlen selbst, das im 15. Jahrhundert immerhin eine gewisse Bedeutung besass, in dem unweiten Burglengenfeld, dem bereits 1442 Stadtrecht verliehen worden war, oder in Regensburg seine Lehre durchmachte. Auf der Wanderschaft kam er dann wohl nach München.

Der Eintrag der Münchener Stadtkammerrechnung von 1477 leitet die Tätigkeit des Meisters für die Stadt München ein und beweist damit zugleich, in welchem hohem Ansehen der junge Meister von Anfang an bei Stadt und Rat stand. Nachdem der „Maurer und Baumeister der Stadt und der Kirche zu unserer lieben Frauen“, Meister Joerg von Halsbach, in den Jahren 1470—1474 das neue Rathaus im Rohbau vollendet hatte, wurde ihm neben Meister Ulrich Fueterer, dem Maler, Dichter und Chronisten, die Innenausstattung desselben, vornehmlich des grossen Saales, übertragen. Unter dem obigen Datum erhielt er die erste Bezahlung 24 lb. „von xij schilt mitsampt der Sunnen, vnd man auf dacz tanzhaus“. Es handelte sich dabei wahrscheinlich um Zieraten der grossen Sprengdecke des Saals. Ich möchte annehmen, dass auch die 119 Schilde, für

¹ Anhang I, Nr. 13. — Heinrich Kaltenbrunner war ein wohlhabender Münchener Bürger und wohnte nach dem Steuerbuch von 1486 in der Kreuzgasse.

² Anhang I, Nr. 2. Stadtkammerrechnung von 1477.

die Ulrich Fueterer im Jahre 1478 62 lb. 4 sh. 7 dn. erhielt, und die wohl mit denen des Wappenfrieses unterhalb der Tonnendecke, von dem sich noch 96 erhalten haben, identisch sind, von Grasser herrühren, und dass Fueterer nur die Wappen aufzumalen hatte.¹

Das Jahr 1480 der Stadtkammerrechnung berichtet uns alsdann von der Hauptleistung Erasmus Grassers für den Rathaussaal, den bekannten „16 pilden maruscka tanzt“, für die er 150 lb. 43 dn. oder 172 fl. rhein. empfängt.²

Im gleichen Jahre wählte ihn das Vertrauen seiner Mitbürger zum erstenmal unter die „vierer“, d. h. Vorsteher der Zunft der Maler, Seidennater und Glaser, in die auch die Bildschnitzer inbegriffen waren, an Stelle eines Malers Erhart neben Hans Fröhlich, Martin Glaser und Ludwig Seydennater. Dieses Amt bekleidete er noch des öfteren, so 1484 neben Ulrich Fueterer, 1487, 1499, 1503 und 1504.³

Zwei Jahre danach signiert er den Grabstein für den Dechanten und Pfarrer von St. Peter in München, Ulrich Aresinger, in der dortigen Pfarrkirche: „Den stain hat gehauen Maister Erasm grasser 1482.“

Für das folgende Jahr findet sich in der Freisinger Domkustodeirechnung von 1483 die Nachricht, dass der Bildhauer Lienhard von Freising von Erasmus Grasser „10 pildstein“ für Steinfiguren kaufte, die an den Mittelschiffspfeilern des Domes Aufstellung finden sollten.⁴ Mit der Fertigung dieser Figuren wurde nicht Grasser, den wir späterhin in den Diensten der Domkustodei finden, betraut, sondern wahrscheinlich der erwähnte Bildhauer Lienhard und ein Meister Lukas.

Um diese Zeit scheint sich auch bereits der grosse Bauauftrag für das zukünftige Kloster Marienberg bei Rorschach, für den Abt Ulrich Rösch von St. Gallen Meister Erasmus Grasser ins Auge gefasst hatte, angebahnt zu haben. Am Dienstag nach Sonntag *Laetare*, d. i. am 15. März 1485, wurde der erste Stein zur Ringmauer dieses Klosters gelegt, und am Tag St. Benedikti, d. i. am 21. März 1487, erfolgte die Grundsteinlegung zum eigentlichen Klosterbau, zu dem Erasmus Grasser die Risse gefertigt hatte.⁵ Über einzelne Bedingungen gibt uns der Leibgedingebrief, wahrscheinlich schon vom 30. April 1481 ausgestellt, Aufschluss.⁶ Wie wir noch sehen werden, ist Grasser nur als der entwerfende Architekt, nicht aber als ausführender Baumeister anzusprechen. Darüber und über den Bau als solchen und den Anteil Grassers daran hören wir noch später.

¹ Anhang I, Nr. 2. Stadtkammerrechnung von 1477. — Nach Nagler a. a. O. fertigte Grasser (1470—1474?) den Wappenfries mit den Narren im Rathaussaale.

² Anhang I, Nr. 2. Stadtkammerrechnung von 1480.

³ Ratsprotokolle der Stadt München.

⁴ Anhang I, Nr. 4. Freisinger Domkustodeirechnung. — Siehe auch Alois Mitterwieser, *Der Dom zu Freising und sein Zubehör zu Ausgang des Mittelalters*. Im elften Sammelblatt des Historischen Vereins Freising, 1918, S. 21 ff. — Bruchstücke dieser Figuren wurden kürzlich im Fundament der Mädchenschule St. Georg in Freising gefunden.

⁵ Joachim von Watt (Vadianus), *Chronik der Äbte des Klosters St. Gallen*. 2. Hälfte. Herausgegeben von Ernst Götzinger. St. Gallen 1877. S. 315. — *Kurze Chronik des Gotzhaus St. Gallen*, herausgegeben von J. Hardegger. In den Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte, herausgegeben vom Historischen Verein St. Gallen II. (1863) S. 45.

⁶ Anhang I, Nr. 5.

1485 verkauft Konrad Stuber u. a. 2 lb. dn. an Erasmus Grasser, pildschnitzer.¹ 1486 wird „Erasmus Grasser bildschnitzler pürger zu München“ in der Gründungsurkunde des Benefiziums der Filialkirche Frauenried in der Pfarrei Irschenberg im Bezirksamte Miesbach in Oberbayern als Zeuge neben Hans Kaltenprunner aus München genannt, in dem wir wohl einen Verwandten seiner Frau annehmen dürfen.²

Der Nachweis der Anwesenheit des Meisters in der Miesbacher Gegend ist von Wichtigkeit für eine Reihe von archivalischen Nachrichten, die späterhin chronologisch eingereiht sind, und die einen „maister Asem pildhauer“ betreffen, der, wie schon eingangs erwähnt, unzweifelhaft mit Grasser identisch ist.

Laut der Münchener Stadtkammerrechnung für das Jahr 1487 war Grasser dann nochmals für das Rathaus tätig; er erhält 3 lb. 5 sh. 10 dn., „vmb die Gilgen von dem Rathurm anzustreichen“. Es handelt sich hier offenbar um eine rein handwerkliche Tätigkeit, die nur beweist, dass Grasser nach mittelalterlicher Zunftgewohnheit auch untergeordnete Arbeit übernahm.³

Unterm 14. April 1489 vereinbart sich alsdann der kunstsinnige Freisinger Fürstbischof Sixtus von Tannberg mit „maister Asm pildsnitzer“ über die Fertigung eines neuen „sacrament geheuss“ für den Dom zu Freising um die Summe von „200 lb. dn. und hundert gulden reinisch, *fazit in auro* 328 gulden rein.“, dazu 2 Gulden Leihkauf für seine Frau und 1 Gulden für die Gesellen.⁴ Das Sakramentsgehäuse, das nach der Bezahlung ein sehr stattliches Werk gewesen sein muss, ist spurlos verschwunden; es fiel jedenfalls dem Umbau des Domes in den Jahren 1723—1724 zum Opfer.

Am 30. August 1490 verkaufen Lienhart Kranwiter, Bürger zu Pfaffenhofen, und Anna sein Hausfrau an Erasmus Grasser, Bildschnitzer, Bürger in München, 10 sh. dn. M. L. W. jährlichen ewigen Geldes aus ihrem Wiesmat unterhalb Altenstat um 25 lb. dn. M. L. W. unter Vorbehalt des Wiederkaufs.⁵

1492 verkauft der Meister 3 fl. Ewiggeld an den Goldschmied Hans Uttenhofer am Isartor.⁶ In den Jahren 1490—1492 treffen wir den Meister wieder in den Diensten des Freisinger Fürstbischofs Sixtus von Tannberg. Er fertigt für ihn, und zwar in München, eine Beweinung Christi, d. h. genau gesprochen, zu einem überlebensgrossen „liegenden Marterbild“ des Leichnams Christi aus dem frühen 15. Jahrhundert sieben „stainen pild“ der üblichen trauernden Assistenzfiguren, des Johannes, Joseph und Nikodemus,

¹ Anhang I, Nr. 3. Oberbayerisches Archiv XXIII (1863) S. 117.

² Anhang I, Nr. 6.

³ Anhang I, Nr. 2. Stadtkammerrechnung von 1487. Unter dem gleichen Datum erfolgt eine Bezahlung an Zimmerleute und Maurer für Gerüste am Rathausturm, die mit der Arbeit Grassers in Zusammenhang zu stehen scheint. Unter Gilgen — nach Schmeller-Fromann, Bayerisches Wörterbuch I (1827—1837) S. 902 und 1469, soviel wie Lilien — dürfen wir uns vielleicht kreuzblumenartige Endigungen von Fialen, die eine gewisse Formenverwandtschaft mit Lilien haben oder ähnliche freie Endigungen in Stein oder Eisen vorstellen.

⁴ Anhang I, Nr. 4. Freisinger Domkustodeirechnung. — Siehe auch Alois Mitterwieser a. a. O. S. 29.

⁵ Anhang I, Nr. 7.

⁶ Anhang I, Nr. 3.

der drei Marien und der Magdalena, und erhält an Philippi und Jacobi, d. i. am 1. Mai des Jahres 1492, für das Steinmaterial 14 Gulden Rh. „Umb die Arbeit und was daraufgangen ist, hat er nichtz genomen, het bei 21 gulden gmacht.“¹ Die Gruppe, die ehemals im Chor in der Nähe des Sakramentshäuschens stand, befindet sich heute am Westende des nördlichen Seitenschiffes des Doms.

Mit dem Jahre 1492 setzen die Beziehungen Grassers zu dem Bau der Kirche in Schwaz in Tirol ein. Am Sonntag nach dem Sonntag *Reminiscere* dieses Jahres, d. i. am 6. März, stellt Kaiser Maximilian zu Zirl dem „Asm bildhauer von München, werkmeister unser lieben frauen kirchen zu Swatz“ einen Geleitsbrief auf zwei Jahre aus, „um den angefangen paw daselbs zu Swatz zu vollbringen“.² Seine Beziehungen zu Schwaz setzen sich bis zum Jahre 1503 fort. 1502 rechnet Georg Stöckl mit „Maister Asum pildhauer von Munichen“ „vmb all sein vorderung zerung vnd mue“ etc. ab. Er ist dann noch beteiligt bei der Aufstellung der sogenannten Krautuhr an der Westfassade der Pfarrkirche in Schwaz und wird in der Fastenzeit des Jahres 1503 nochmals durch einen Boten von München nach Innsbruck beordert, damit er dort die für die Pfarrkirche in Schwaz bestimmte Glocke Maria Maximiliana, die der berühmte Giesser und Mitarbeiter am Grabmal Kaiser Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck, Peter Leiminger, in dessen Auftrag gegossen hatte, beschaue.³

Am Eritag vor sannd Veytstag, d. i. am 11. Juni 1493, erscheint Erasm Grasser Pildschnitzer als Zeuge in einem Vertrag, demgemäss Bartholome Pranntstetter Bürger zu München sein Haus und Hofstatt in dem Schrammerngassel zu München an den herzoglichen Protonotar Hanns Rischeimer verkauft.⁴

Grasser war, wie wir später noch mehrfach Gelegenheit zu sehen haben, ein im Wasserbau sehr bewandeter und gesuchter Sachverständiger. Zum ersten Male tritt er als solcher auf, als er im Auftrage der Stadt mit Ludwig Pötschner und Martin Rat im Jahre 1494 einen Salzbrunnen bei Kloster Weyarn zu besichtigen hat.⁵

Als durch die Bulle Papst Innozenz' VIII. vom 11. April 1492 und eine solche Papst Alexanders VI. vom 15. Oktober 1493 das Kollegiatstift Immünster trotz des Widerspruchs Bischofs Sixtus von Freising aufgehoben und nach München verlegt wurde, wünschte man auch den heiligen Leib des Kirchenpatrons St. Arsacius in die neue Kollegiat-Stiftskirche zu U.L. Frau nach München zu überführen. Hierzu hatte Papst Alexander VI. bereits am 27. Mai 1494 die Erlaubnis erteilt.

¹ Anhang I, Nr. 4. Freisinger Domkustodeirechnung. — Siehe auch Alois Mitterwieser a. a. O. S. 30.

² Anhang I, Nr. 8. Ferner Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses II (1884) 2. Teil pag. IV. Nach gütiger neuerlicher Kollationierung des Landesregierungsarchivs für Tirol ist die hier von David von Schönherr genannte Jahrzahl 1496 falsch gelesen und in 1492 abzuändern, da das einschlägige Kopialbuch nur Stücke von 1491 und 1492 enthält; überdies ist die Jahrzahl 1492 deutlich zu lesen. Richtig gelesen bei David von Schönherr, Gesammelte Schriften I (1900) S. 719 ff. — Der Kunstfreund. Neue Folge. Herausgegeben von Karl Arz und Hans Madein. III. (1887) S. 47. — Josef Garber, Das Goldene Dachl in Innsbruck, Wien 1922, S. 26 und 63.

³ Anhang I, Nr. 9.

⁴ Anhang I, Nr. 10.

⁵ Anhang I, Nr. 2. Stadtkammerrechnung von 1494.

Es berichtet nun Veit Arnpeck in seiner Bayerischen Chronik vom 9. März 1495: „Item an montag sind sy gangen in das goczhaus und haben geschafft mit ainem schniczer genannt maister Asem von München; er sol anfachen an dem grab zu prechen, da hat im niemant kainen werchzeug wellen leichen. also ist geschafft worden mit ainem müllner, der pracht zwen püekl und huben die oberdachung herab und in einem stainen grab stund ain aichene truchen darin S. Arsaci lag“ etc.¹ Wir dürfen ohne Bedenken in dem der Geistlichkeit hilfsbereiten Meister wieder Erasmus Grasser erblicken. Der heilige Leib wurde dann am 10. März unter Wehklagen der bauerlichen Bevölkerung in Begleitung der Chorherren von Immünster und Schliersee nach München überführt und in der Frauenkirche beigesetzt.

Eine etwas ungewöhnliche, aber um so beachtenswertere Nachricht von Grasser bietet ein Exemplar der Ausgabe des „Schatzbehalters“ der Münchener Staatsbibliothek, erschienen 1491. Es trägt auf der vorderen Innenseite des mit Blindpressung in gotischem Granatapfelmuster gezierten Einbandes den handschriftlichen Vermerk: „Erassm grasser pildschniczers ist daz puech gepunten freitag nach sant veicz dag Im 95 Jar do von geben czu pintn 23 kreicz“.² (Taf. XCV)

Nach Analogie mit einem handschriftlichen Vermerk in den später zu erwähnenden Reichenhaller Salinen-Akten rührt der Eintrag von Grassers eigener Hand her³, und vielleicht dürfen wir ihr auch den Ansatz zu einer reicheren Schmuckausstattung des Werkes auf den ersten drei Textblättern zuschreiben. Die Initialen J und D sind in Blau bezw. Carmoisin illuminiert und auf Goldgrund gesetzt und laden zu reicheren Blumenranken in Blau, Grün und Rot als Randverzierungen aus; sie sind ganz im Stile seines Kunstgenossen Ulrich Fueterers, etwa seines Missales von 1481, gehalten. Freilich ermangeln sie der Frische, Phantasie und plastischen Gestaltung der Fuetererschen Ranken, aber gerade dieser Umstand weist den immerhin naheliegenden Gedanken, dass Fueterer die Zierstücke gezeichnet haben könnte, zurück, so dass der Vermutung, dass Grasser selbst sich einmal als Miniaturist und Illuminator versuchen wollte, nicht alle Möglichkeit abzusprechen ist.

Im Jahre 1498 erhält Meister Asem vom Kloster Tegernsee für eine Tafel, d. h. einen Altarschrein, 7 lb.⁴

Aus den Jahren 1502—1509 finden wir eine Anzahl von bildhauerischen Arbeiten in dem Rechnungsbuche der Gotteshäuser Neukirchen, Reichersdorf, Esterndorf usw. im Bezirksamte Miesbach, unweit Frauenried, wo wir dem Meister bereits 1486 begegneten,

¹ Veit Arnpeck, Sämtliche Chroniken, herausgegeben von Georg Leidinger. München 1915. Bayerische Chronik, S. 690 ff. Ältere Abschrift im Cod. germ. 1781 der Münchener Staatsbibliothek. Versuch einer kurzen Geschichte von Immünster von P. Angelus März O.S.B. in Scheyern (1770), S. 65 und 76. Er führt als Augenzeugen P. Pancratius von Scheyern (Hist. bav. fol. 224) an. — In dem Druck von P. Angelus März, Abhandlung von dem uralten Benediktinerkloster Immünster, in den Abhandlungen der Kurfürstlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften Bd. X (1776), heisst es fälschlich und sinnlos: „mit einem Scheizer genant M. Am.“ Danach gleichfalls bei Anton Mayer, Die Domkirche zu U. L. Frau in München (1868) S. 113.

² Rar 293b der Münchener Staatsbibliothek.

³ Anhang I, Nr. 17.

⁴ Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern — in der Folge zitiert K.D.B. — Bd. I, Oberbayern, S. 1411.

aufgeführt, die wir wenigstens zum Teil für Erasmus Grasser in Anspruch nehmen dürfen.¹ Zwar wird dort nie der Name Grasser, sondern nur „maister Asm pildhauer“, der „schnitzer zu münchen“ genannt, doch unterliegt es keinem Zweifel, dass dieser mit Erasmus Grasser personengleich ist; denn abgesehen davon, dass die Bildnerei der Spätgotik dieser Gegend durchaus von München abhängig ist, in München aber kein zweiter Meister Erasmus in den einschlägigen Archivalien und Literalien begegnet, sprechen die erhaltenen Reste der erwähnten Bildwerke durchaus für seine Hand. Er arbeitet in den Jahren 1502—1505 eine „kortafel“, d. h. den Hochaltar, und 1503—1506 eine „sand Achacy Tafel“, d. h. einen dem hl. Achatius geweihten Seitenaltar für die Kirche von Reichersdorf. Die Zahlungen von Reichersdorf an Grasser setzen sich noch bis zum Jahre 1508 fort, ohne dass ersichtlich wäre, ob es sich um Restzahlungen oder etwa um einen zweiten Seitenaltar handelt. Die „Kortafel“ musste um die Mitte des 18. Jahrhunderts einem neuen Hochaltar weichen, in dessen Aufbau heute jedoch noch die Hauptfigur des alten, eine Madonna, steht. Die beiden zugehörigen Schreinfiguren, ein hl. Leonhard und ein hl. Bischof, wohl St. Eligius, befinden sich heute auf der nördlichen Empore der Kirche. Altarflügel sind nicht mehr vorhanden. Der Achatiusaltar, der von den hier erwähnten Arbeiten am sichtbarsten Grassers Stil verrät, hat sich, von einer späteren Renovierung abgesehen, im wesentlichen unversehrt erhalten. Für Esterndorf wurde in den Jahren 1507—1517 an einen „Gilg Maler von Schliersee“ und den „Schnitzer zu München“ erhebliche Zahlungen für eine „tafel“ geleistet, von der sich als einziger Rest eine Sitzfigur der Madonna in dem jetzigen Altar erhalten hat. Sie ist stark erneuert, lässt aber immerhin noch die Hand oder doch die Werkstatt Grassers erkennen. Vielleicht stammten von ihm auch das „Sannd Johannes Haupt“, d. h. eine Johannesschüssel, die nicht mehr vorhanden ist, und für die Esterndorf 1505 6 Kreuzer bezahlte, und ein Altar für die Kirche in Neukirchen, für den an einen Schnitzer 1508—1509 Zahlungen erfolgen.

Unklar erscheint der Eintrag für Reichersdorf vom Jahre 1508: „Jtem 15 fl. rh. maister asm vnd 71 dn. auff die verpotten haller.“ Es scheint sich bei dem letzteren Posten nicht um eine plastische Arbeit mit einem biblischen oder legendären Thema zu handeln, sondern vielmehr um eine verbessernde Aufzählung auf einen früher erhaltenen Betrag in nicht vollwertiger und deshalb verbotener Münze.

1501 zieht die Stadt München den Meister wieder beim Bau „der pruckn vor vnsers Herrn tor“ zu Rate.² Der ausserordentliche Ruf, den Grasser auf dem Gebiete des Wasserbaues weit über den Burgfrieden Münchens hinaus genoss, erhellt aber vor allem aus den Verhandlungen über die Verbesserungen am Salzbrunnen zu Reichenhall, zu denen er seit 1498 herangezogen wurde. Im Jahre 1501 wird er mit dem herzoglichen Rate Ludwig Pötschner und zwei weiteren Münchener Meistern nach Reichenhall abgeordnet und arbeitet einen ausführlichen „Ratschlag“ über die Art der zu behebenden

¹ Anhang I, Nr. 11. — K.D.B. S. 1481.

² Anhang I, Nr. 2. — Die Brücke stand am Beginn der ehemaligen Schwabinger Gasse, am heutigen Odeonsplatz, unweit der Theatinerkirche.

Schäden aus. 1507 übernimmt er selbst den Bau. Seine Tätigkeit beschränkte sich aber keineswegs auf rein technische Massnahmen; denn nach einer Inschrift am ehemaligen Brunnhaus, das 1834 abbrannte, erbaute er in diesem Jahre diese Behausung und Kapelle.¹

Für seine Bemühungen und seine erfolgreiche Tätigkeit am Salzbrunnen zu Reichenhall wurde Grasser laut einem Leibgedingbrief vom Jahre 1507 von Herzog Albrecht zum „obristen paw- vnnnd werchmaister“ des Salzbrunnens verordnet und ihm die besondere Anerkennung gezollt, dass er „einen tapfern und nützlichen Bau“, noch dazu mit wesentlich geringeren Kosten, als der Anschlag vorsah, aufgeführt hätte. Als Entlohnung dafür wurde Grasser ein lebenslängliches Leibgeding von 80 rheinischen Gulden verschrieben. Von kulturgeschichtlichem Interesse ist noch die Bemerkung, dass der Herzog dem Künstler „jährlich ain Hofclaid vnnnd vnnsern Tisch In vnnser Türnicz, wie wir den vnnsern Erbarn dienern auf Zin geben“, zugesteht.²

Im Jahre 1508 verschreiben Erasmus Grasser und seine Frau dem inneren Rat der Stadt München 10 lb. Pfennig Ewiggeld aus seinem Hause an der vorderen Schwabinger Gasse, damit für ewige Zeiten auf jeden nächsten Ratstag nach U. Frauen Lichtmesstag diese 10 lb. einer „Erbarn frumen Armen Jungfrauen, die damit sol verheyrat werden“, gegeben würden.³

Am 14. Februar 1513 vermachen Erasmus Grasser und seine Frau 10 sh. dn. jährliches Geld aus der anderthalb Tagewerk Wiesen des Leonhard Kranwitter, Bürgers zu Pfaffenhofen, die unterhalb Altstadt an der Ilm zwischen den Wiesen eines gewissen Sperber und Hans Satler liegen, und welches Geld ihnen laut der oben erwähnten Urkunde vom 30. August 1490 zusteht, zum Spital in Pfaffenhofen für einen ewigen Jahrtag in der Quatember *Reminiscere* mit Vigil, Seelamt und einer gesprochenen Mess, und „der Priester soll sich unter dem Seelamt umkehren und unser und aller der, so aus unserem Geschlecht verschieden sind, mit einem gemeinsamen Gebet gedenken“.⁴

Am 8. Januar 1514 stiftet der „*honestus vir Erasmus Grasser lapicida*“ als Seelgerät in das Riedler-Regelhaus 18 Pfennig zur Beschaffung von Weihrauch für das Augustiner- und Minoritenkloster in München und das Minoritenkloster in Ingolstadt.⁵

Im Jahre 1517 wird Grasser nochmals als Wasserbaukundiger nach auswärts berufen und „mit dem Obristen Zimmermann Conrad Rainer von dem Münchener Rat auf Ansinnen des Bischofs von Freising gen Peilberg“— d. i. Beuerberg — „des Wassers halben abgeordnet“; dafür erhält er 3 fl. 5 sh. 29 dn. zur Zehrung.⁶

Ähnlich wie die Jungferngeld-Stiftung von 1508 und die eben erwähnte Messtiftung zeugt auch die letzte Lebensnachricht, die wir über Grasser besitzen, für seine fromme und wohlthätige Gesinnung. Er vergab am Pfinztag nach St. Ursula, d. i. der 22. Ok-

¹ Anhang I, Nr. 17.

² Anhang I, Nr. 12.

³ Anhang I, Nr. 13.

⁴ Anhang I, Nr. 14.

⁵ Anhang I, Nr. 15.

⁶ Anhang I, Nr. 2. — Vgl. Philipp Apians Topographie im Oberbayer. Archiv XXXIX. (1880) S. 66.

tober 1517, zur Stiftung einer ewigen täglichen Mess auf dem Altar der vierzehn Not-
helfer in der Pfarrkirche zu Pfaffenhofen verschiedene grössere Gefälle aus den Gottes-
häusern Beuerberg und Schlehdorf, und „aus dem Sitz und Stucken (= Felder) zu
Notzing, den der Wolfgang Hofer innhat“, präsentiert selbst den ersten Kaplan dieser
Messe in Joerg Hainemann und übergibt für den Fall seines Todes das *Jus patronatus*
dem Rate zu Pfaffenhofen, „der einen Priester fürweisen soll dem Abt zu Scheyern,
der denselben präsentieren soll gen Augsburg mit Vorzug seiner Freunde des Namens
Grasser und Kaltenbrunner“. Ähnlich wie in der Stiftung von 1513 soll an jedem Mon-
tag bei dem *Pro defunctis* der Stifter, der Verwandten und aller gläubigen Seelen mit
„einem gemeinen Gebet“ gedacht werden.¹ Am 10. Juni 1521 vermacht der Kaplan
Zeonius Hanymon, der wohl mit dem erwähnten Joerg Hainemann identisch ist, sein
Haus mit Liegenschaften der „obengezaigten mess vnd altar, welliche erasmus grasser
sälliger (= seliger) erstift und aufgericht hat“.

Am Pfnztag nach Ostern, d. i. am 8. April 1518, verkauft Erasmus Grasser 10 fl.,
„so von dem Khaltenprunner“ — seinem Schwiegervater — „erblich an in kummen“,
weiter an die Stadt. Kurz darauf, im Laufe des April oder Mai des gleichen Jahres, starb
der Meister; denn ein Eintrag in der Münchener Stadtkammerrechnung vom Erichtag
vor Corporis Christi, d. i. der 1. Juni, dieses Jahres lautet: „200 fl. Reinisch zallt maister
Asm Grassers gelassen Erben vmb 15 gld. Rh. Ewig gellts aus lunglmairs Haus an
Neuhauser gassen.“²

Das Todesdatum Erasmus Grassers wurde bisher, mit Ausnahme von Ernst von
Destouches, falsch angesetzt. So schreibt Hugo Steffen: „Irrtümlich wurde als Sterbe-
tag des grossen Meisters der 15. März 1521 angenommen, doch in den Hofamtszahlungs-
rechnungen (!) und den alten Steuerbüchern zufolge ist richtig der 17. November ange-
geben. Am 20. des gleichen Monates trug man ihn hinaus nach dem stillen Salvator-
friedhofe zur ewigen Ruhe, wo man ihm, wie Beich 1751 berichtet, einen Denkstein
errichtete, würdig des grossen Künstlers.“³ Diese Angaben lassen sich mit den Archi-
valien nicht in Einklang bringen, erwiesen sich vielmehr diesen gegenüber als völlig
aus der Luft gegriffen. Zunächst hat bisher niemand jemals den 15. März 1521 als
Sterbetag Grassers angenommen. Ferner reichen die Hofzahlamtsrechnungen überhaupt
nicht bis zum Jahre 1521 zurück. In den Steuerbüchern der Stadt München erscheint
Erasmus Grasser seit dem Jahre 1509 überhaupt nicht mehr, wohl aber bis zum

¹ Anhang I, Nr. 16.

² Anhang I, Nr. 2.

³ München-Augsburger Abendzeitung vom 28. November 1922. — Die Angaben von Architekt Hugo Steffen
sind, wenn nicht völlig von ihm selbst aus der Luft gegriffen, so doch zweifellos falsch. Jedenfalls konnte ich
eine literarische Quelle, die Grasser als am 15. März 1521 gestorben vermeldet, ebensowenig auffinden wie
einen archivalischen Beleg für die „neuentdeckten“ Daten. Der Eintrag in der Stadtkammerrechnung von
1518, der von „maister Assm grassers gelassen herben“ spricht, und der Umstand, dass er von 1518 nicht mehr
in den Steuerbüchern aufgeführt ist, lassen keinen Zweifel darüber, dass er anfangs des Jahres 1518 ge-
storben ist. Übrigens nennt ihn auch der ebenerwähnte Stiftungsbrief vom 10. Juli 1521 erasmus grasser,
Burger zw münchen sälliger. Die Angaben Steffens, die nicht auf E. von Destouches oder Matthias Flurl
zurückgehen — siehe später —, sind überhaupt mit grösster Vorsicht hinzunehmen.

Jahre 1518 in den Stadtkammerrechnungen und in den Ratsprotokollen. Die übrigen Angaben über die Bestattung tragen zu sehr den Stempel moderner Gepflogenheiten an sich, als dass sie Glauben verdienen könnten; der angebliche Bericht von Beich von 1751 liess sich überhaupt nicht feststellen.

Auch die Angabe von Richard Paulus, wonach Erasmus Grasser nach 1526 gestorben sei, lässt sich nicht aufrecht erhalten.¹ Sie stützt sich auf folgenden Eintrag in der Freiherrl. von Schrenk-Notzingschen Familienchronik: „Erasmus Grasser stiftt zue der Möss zue Pfaffenhoven zechen gulden aus dem zecheten vnnnd anderen gueteren zue Nozing, So Caspar Schrenckhen Wittib Elisabeth mit 200 fl. abgelest vermögen der quittung von denen von Pfaffenhoven datiert anno 1526.“ Diese Notiz besagt jedoch nur, dass die in dem Pfaffenhofener Stiftungsbrief von 1517 erwähnten zehn Gulden von Notzing im Jahre 1526 durch Elisabeth von Schrenk abgelöst wurden.

Auf den Tod des Meisters im Jahre 1518 deutet auch ein erstmals im Jahre 1518 auftretender Eintrag in der Stadtkammerrechnung, der sich dann ähnlich mehrfach in den folgenden Jahren wiederholt: „In der Stadt Kammer Ain vergollte scheyrn (d. i. ein Becher,) von maister assm grasser herkommen.“² Diese Scheuer führen die Ratsprotokolle unter dem Silbergeschirr der Stadtkammer — so 1569 — auf als „ain vergollten hohen gekhnorreten pecher von maister Erasmen Grasser pildhauer mit ainem luech (= Deckel) darauf vnnser frauen pildnuss“. Es war also ein grosser gebuckelter Deckelpokal. Leider hat sich derselbe unter dem spärlichen Ratssilber der Stadt München, das auf uns gekommen ist, nicht erhalten. Dass der Becher, wie man annehmen wollte, von Erasmus Grasser selbst, der auch ein „vortrefflicher Goldschmied und Kunstgewerbler“ gewesen sei, gefertigt worden ist, muss als müssige Phantasie zurückgewiesen werden.³ Wir haben nicht den geringsten Anhalt, dass Grasser auch als Goldschmied gearbeitet hätte.

Im Steuerbuch der Stadt München wird Erasmus Grasser erstmals im Jahre 1482 aufgeführt; er zahlte damals 2 lb. 6 sh. 4 dn., eine verhältnismässig grosse Summe, wenn wir in Betracht ziehen, dass z. B. maister Joerg pildschnitzer 60 dn., der Maler Jan Pollack 3 sh. 25 dn. und der Baumeister und Maurer Erhard Randecker 1 lb. 10 dn. steuern. 1486 zahlt er bereits 6 lb. 20 dn., während Jan Pollack mit 4 lb. und Ulrich Fueterer mit 2 sh. 11 dn., Gabriel Mäleskircher mit 4 lb. 7 sh. 10 dn. veranlagt sind. 1490 steuert er 6 lb. 20 dn., 1496 6 lb. 3 sh. 19 dn. und 1500 7 lb. 20 dn. Er wohnte damals „in der Jnndern stat Marie“.⁴ Sein stetig wachsender Wohlstand veranlasste ihn, ein neues Haus zu erwerben. Nach dem eingangs erwähnten Ewiggeldbrief von 1508 besitzt er seit der Wende des Jahrhunderts ein „Eckhaus vnnnd hofstatt gelegen. . . an der vordern Schwäbinger gassen in vnser Lieben frauen pfarr zenegst an des von

¹ S. Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig, Bd. XIV (1921) S. 529.

² Anhang I, Nr. 2: „In der Stadt Kammer“. — Bei Max Frankenburger, Die Altmünchener Goldschmiede und ihre Kunst (1912), S. 32, fehlerhaft wiedergegeben.

³ Siehe Hugo Steffen a. a. O.

⁴ Anhang I, Nr. 1. Steuerbücher der Stadt München.

Weihenstefen haus vnd gegen der Pütrich Reglhaus vber., das dann gancz freis aigen vnd vorhin niemands verpfendt noch verschriben ist“.¹ Es war dies das Haus, das früher den Gäbelkofer, im Jahre 1500 noch den Eisenhofer gehörte, jetzt die Nr. 10 an der Residenzstrasse führt und an der Ecke in Nachbildung eine der Narrenfiguren Grassers als „Hausmarke“ trägt. 1508 steuert er auf diesem Haus 9 lb. 2 sh. 16 dn., 1509 8 lb. 6 sh. 9 dn. Da von 1 lb. Vermögen 1 dn. versteuert werden musste, besass Grasser im Jahre 1508 rund 2236 lb. Vermögen. Soweit zu überblicken, war Meister Erasmus, wenn nicht der reichste Bürger der Stadt überhaupt, so doch der reichste unter seinen Künstlergenossen. Dabei muss jedoch die Frage offenbleiben, ob sein Vermögen durch seine starke künstlerische Inanspruchnahme zu solcher Höhe wuchs oder, wie es mehr den Anschein hat, durch günstige Wirtschaftsführung und durch seine Heirat.

In den Jahren 1513—1518 war Erasmus Grasser auch Mitglied des äusseren Rats.²

In den Jahren 1522—1527 erscheinen in den Steuerbüchern ein Stephan Grasser, wohnhaft in der „Jnner Stat Petri“, und ein Maler Hans Grasser, wohnhaft in der „Vorder Schwabinger Gassen“.³ Beide scheinen Söhne des Meisters Erasmus zu sein. Ob dieser Hans Grasser personengleich ist mit dem Maler gleichen Namens, der in den Jahren 1498—1507 in Diensten des Kaisers Maximilian erscheint, ist nicht mehr zu entscheiden.⁴

Dass Erasmus Grasser von seiner Zunft des öfteren — 1484, 1487, 1499, 1503 und 1504 — zu dem ehrenvollen Amt eines Vierers berufen wurde und in den letzten Jahren seines Lebens — 1513 — 1518 — auch im äusseren Rate sass, zeugt für das Ansehen, das er nicht nur in der Stadt seiner künstlerischen Tätigkeit genoss. Aus seiner Berufung nach Schwaz und mehr noch nach Mariaberg und aus der gewichtigen Rolle, die er bei dem Salinenbau in Reichenhall spielte, können wir entnehmen, wie sein Ruf als der „eines wohlberühmten und bewährten Meisters sämtlicher Bauten Bayern wohlbekannt“ weit über Stadt und Land hinaus sich breitete, aber wir können ihn heute in diesem Sinne kaum mehr als literarisch buchen, geschweige messen. So wird Erasmus Grasser im wesentlichen vor uns stehen als der kraftvollste Bildhauer und Schnitzer Münchens am Ausgange des Mittelalters, als der Schöpfer der köstlichen Maruskatänzer, die allein genügen, ihn den ersten deutschen Meistern einzureihen.

¹ Extrabeilage zu der Münchener Gemeindezeitung 1886 Nr. 46.

² Münchener Ratsprotokolle. Stadtarchiv München.

³ Anhang I, Nr. 1.

⁴ Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Wien I (1883) p. XXXVI Nr. 214, II (1884) p. IX Nr. 602, III (1885) p. VI Nr. 2271, ff. — Herrn Pfarrer Kneringer in St. Margarethen bei Schwaz, der zurzeit die Akten über die Pfarrkirche von Schwaz bearbeitet, verdanke ich die Nachricht, wonach ein Hans Grasser vom 16. Dezember 1490 bis 23. August 1511 in der Schwazer Steinmetzhütte als gewöhnlicher Steinmetz arbeitet. Ob dieser Hans Grasser personengleich mit dem eben erwähnten und ebenso mit einem Hans Grasser, der für die Schlosskapelle in Thaur bei Hall einen Altar aufstellt, also vielleicht ein Sohn des Erasmus Grasser war, bleibt eine offene Frage.

II. DIE BEGLAUBIGTEN WERKE

Die Zahl der für Erasmus Grasser archivalisch oder inschriftlich gesicherten Bildwerke ist einerseits so spärlich, andererseits aber zeugen diese wenigen Werke von so überragendem und fortschrittlichem Können in dem Bereiche der altbayerischen und zumal der Münchener Plastik, dass es verlocken musste, die künstlerische Persönlichkeit des Meisters umfassender zu gestalten. Ohne dass man dabei dem Wesen der Kunst Grassers näher zu kommen sich bemüht und vor allem ihre Ausdrucksmittel eingehender geprüft hätte, brachte man eine grosse Reihe von Arbeiten, namentlich in Stein, teils zu Recht, grossenteils aber zu Unrecht mit seinem Namen in Verbindung, so dass der Name Erasmus Grasser zu einem Gattungsbegriff für Münchener Plastik überhaupt herabzusinken drohte. Vielfach liess man sich bei der Zuschreibung von Werken mehr von gegenständlichen oder kompositionellen Äusserlichkeiten, die entweder im Bildthema selbst gründeten, oder die ebensogut ein Zunftgenosse zweiten oder dritten Ranges sich zu eigen machen konnte, leiten als vielmehr von den geistigen Potenzen und Inhaltswerten der Werke und vor allem von jenen unbestechlichen Kriterien, die uns die handwerkliche Mache, die Führung des Schnitzmessers oder des Meissels und Balleisens an die Hand geben. Nur so konnte es kommen, dass man — um nur ein besonders überzeugendes Beispiel herauszuheben — lediglich der Bildanordnung und des architektonischen Rahmens halber ein so schwächliches Werk wie den Törringstein in Kloster Andechs neben den prächtigen Grabstein des Ulrich Aresinger in der Peterskirche in München stellte.¹

¹ Von der älteren Literatur über Erasmus Grasser, die kaum mehr als den Namen erwähnt, seien angeführt: Lorenz Westenrieder, Historischer Kalender von 1788. Er nennt unterm 12. Hornung: „Asem oder Usem, Bildhauer in München 1512.“ — Felix Joseph Lipowski, Bayerisches Künstlerlexikon (München 1810) I, S. 95. — G. K. Nagler, Neues allgemeines Künstlerlexikon München, Bd. V (1837), S. 338. — J. Sighart, Geschichte der bildenden Künste in Bayern (1863), S. 500, der, soviel ich sehe, zum ersten Male den Aresinger-Stein in der Peterskirche — fälschlich als Grabmal des Dr. Untermayr bezeichnet —, dann die Narrenfiguren im Rathaus zu München und eine verschollene Statue der Magdalena von 1480 erwähnt. — Otto Titan von Hefner, Der Vaterlandsfreund, München 1864, S. 74. — G. K. Nagler, Münchener Kunstanzeiger 1865, S. 69, der zum ersten Male das Chorgestühl der Frauenkirche und den Ramersdorfer Altar zu Grasser in Beziehung setzt. Siehe auch S. 2 Anmerk. 3. — Von der neueren Literatur sind über Erasmus Grasser als Wichtigstes zu erwähnen: Ernst von Destouches, Vorschlag zur Errichtung von Gedenktafeln, in der Extrabeilage zu Nr. 46 der Münchener Gemeindezeitung 1886, der hier auf Grund der Archivalien des Münchener Stadtarchivs, jedoch nicht erschöpfend, ein Lebensbild des Meisters entrollt, dabei aber nur den Stein des Ulrich Aresinger und die Narrenfiguren erwähnt. — Berthold Riehl, Die Münchener Plastik in der Wende vom Mittelalter zur Renaissance, für die Folge zitiert: Riehl, Münchener Plastik — in den Abhandlungen der Königl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften III. Kl., XXX. Bd., II. Abt., München 1904, S. 400 ff und S. 406 ff. Riehl gibt zum ersten Male den Versuch einer Zusammenstellung und eine Würdigung der Werke Grassers. — Dazu die kritischen Bemerkungen von Hans Semper in den Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur, herausgegeben von Ernst Jaffé und Curt Sachs, I (1905), S. 1 ff, die jedoch selbst wieder vielfach zur Kritik Anlass geben. — Richard Paulus in Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig, Bd. XIV (1921), S. 529. — Fritz Burger und Adolf Feulner, Meisterwerke der Plastik

So erscheint als der einzig gangbare Weg zur Gewinnung eines klaren Aufbaues der Persönlichkeit Grassers die Schaffung eines einwandfrei gesicherten Unterbaues, wie er nur aus der eingehenden Betrachtung der verbürgten Werke seiner Hand gefügt werden kann.

Die ältesten beglaubigten Arbeiten des Erasmus Grasser, die Sonne und der Mond, die er nebst acht Schilden für das Tanzhaus, d. h. für den alten Rathaussaal in München 1477 lieferte, sind nicht mehr vorhanden.¹ Sie mögen schon im Laufe der früheren Jahrhunderte, vielleicht auch erst bei der vorletzten Restauration des Rathaussaales im Jahre 1843 zu Verlust gegangen sein. Nach dem derzeitigen örtlichen Befunde sassen die Schilde wohl an den Kreuzungspunkten der masswerkgezierten, friesartigen Rippen, Sonne und Mond aber im Mittel der Felder.

Günstiger war das Geschick dem zweiten für seine Hand gesicherten Werke, den Maruska- oder, wie wir künftighin richtiger sagen wollen, Moriska-Tänzern, die Grasser 1480 „auf das Tanzhaus“ zu München fertigte.² (Taf. I—XI) Die Stadtkammerrechnung berichtet uns von sechzehn Figuren. Davon haben sich jedoch nur zehn an Ort und Stelle, für die sie gearbeitet waren, erhalten, d. h. in dem grossen Saale des alten Rathauses. Wann und wohin die übrigen verschwunden sind, ist heute nicht mehr festzustellen. Es verdient aber in diesem Zusammenhang Erwähnung, dass vier von den jetzt noch vorhandenen zehn Figuren gleichfalls fast ein halbes Jahrhundert aus dem Saale entfernt waren. Gelegentlich einer Wiederherstellung des Saales im Jahre 1843 unter Leitung des bekannten Bildhauers und damaligen Akademieprofessors Ludwig Schwanthaler sollten vier grosse, von dessen Hand modellierte Ahnenbilder in den Ecken des Saales aufstellung finden, und es erwies sich infolgedessen als notwendig, die dort befindlichen Moriska-Tänzer von ihrem Standorte zu entfernen. Da nun der Stadtmagistrat München Kenntnis hatte, dass diese Figuren „den Beifall Schwanthalers gefunden hätten“, bot er sie diesem „in Anerkennung der Mühe und Anordnungen, welche er für die würdige Ausschmückung des Rathaussaales“ aufgewendet hatte, zum Geschenk an „als geringen Beweis der Verehrung und als Andenken an seine Vaterstadt und an die Geschichte des ehrwürdigen Saals, dem sie einst zur Ehre dienten“. Die Episode entbehrt nicht einer gewissen Ironie, insofern einerseits der Klassizist Schwanthaler sich an diesen grotesken Schöpfungen der Spätgotik ergötzte, anderseits der Magistrat sich an dem Saale, den er selbst ehrwürdig heisst, in solch

Bayerns, Bd. II: Adolf Feulner, Erasmus Grasser, München o. J. — Josef Garber, Das Goldene Dachl in Innsbruck, Wien 1922, S. 26, gibt eine Zusammenstellung der Grasser bisher teils mit Recht, teils zu Unrecht zugeschriebenen und einiger weiterer Werke, jedoch ohne jede kritische Sichtung.

Der Vollständigkeit halber, jedoch als durchaus unkritisch und wertlos, seien noch genannt: Hans Wagner, Münchener Plastik um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts, München 1895, und Hugo Steffen, Erasmus Grasser. Zu seinem 400. Todestag, in der München-Augsburger Abendzeitung vom 28. November 1922 und in deren Beilage Der Sammler 1923, Nr. 70.

¹ Anhang I, Nr. 2. Stadtkammerrechnung 1477.

² Anhang I, Nr. 2. Stadtkammerrechnung 1480. Die Moriska-Tänzer werden als Arbeiten Grassers zum erstenmal erwähnt von Ernst von Destouches, Säkularbilder aus Münchens Vergangenheit, Augsburg-München 1884, S. 22.

barbarischer Weise verging. Aber auch Schwanthaler wurde Mitschuldiger des Vandalismus, denn er nahm das Geschenk an. Er verkaufte die Figuren späterhin an den Grafen Pallavicini-Barracco in Villa Rocca bei Cremona. Man scheint aber im Münchener Magistrat bald Torheit und Unrecht eingesehen zu haben, denn man liess die in Holz geschnitzten Kopien, die der bekannte Vergolder Radspieler vor Abgabe der Originale hatte anfertigen lassen, 1861 durch den Gypsformator Keim in Gips abformen und stellte die Abgüsse im Rathaussaale auf.¹ Endlich glückte es im Jahre 1887, die vier Originalfiguren von der Marchesa Eleonora Pallavicini-Barracco zurückzuerwerben, nachdem schon die Gefahr einer Abwanderung nach England bestanden hatte.²

Der Ausdruck „maruscka tanntz“ der Stadtkammerrechnung erweckt die Vorstellung eines slawischen Tanzes und verführte denn auch zu falschen Schlüssen. So wollte Weese im Gegensatze zu Riehl in der einen Figur nicht einen Ungarn erblicken, sondern „einen Polen, der den polnischen Maruskatanz aufführt und wahrscheinlich Meister Grasser als Modell empfohlen wurde von dem Münchener Malerkollegen, der seit 1488 Stadtmaler ist, von Jan Pollak, dem „magister Jan Polonus pictor de Monaco“. Wenn also bisher, meinte Weese, die Tanzfiguren als eine Antizipation der schuhplattelnden Bayern gegolten haben, so ist diese Vermutung dahin richtig zu stellen, dass sie vielmehr Vorläufer oder Vortänzer der polnischen Mazurka sind, die seit dem 18. Jahrhundert in Polen als Nationaltanz gilt.³ Nun krankt aber Weeses Behauptung schon daran, dass, als Grasser die Figuren schnitzte, Jan Pollak noch gar nicht in München weilte; er ist dort erst seit 1484 archivalisch nachweisbar.

¹ Über die Veräusserung von vier Narrenfiguren im Jahre 1843 — Schreiben des Oberbürgermeisters von Steinsdorf an Ludwig Schwanthaler vom 24. Januar 1843 — und ihre Zurückgewinnung im Jahre 1887, vgl. die hier im Auszuge gegebenen Archivalien betr. Altes Rathaus — Grosser Rathaussaal — in der Registratur des Stadtrats München. — Im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit VIII (1861), S. 70, heisst es: Von den zwölf in Holz geschnitzten komischen Figuren des Münchener Rathaussaales, die einen Mummenschanz aus dem 15. Jahrhundert darstellen, werden die vier fehlenden, in Privatbesitz übergegangenen, im Auftrage des Magistrats durch den Gypsformator Keim in Gyps nachgeformt und sind deren bereits zwei im Rathaussaale aufgestellt.

² Es befinden bzw. befanden sich im Münchener Privatbesitz ehemals in der Sammlung Wilhelm von Miller — siehe Katalog dieser Sammlung, München 1906, Nr. 377 und Tafel XXXII — und bei Herrn Staatsanwalt Richard Messerer zwei Narrenfiguren, die als jenen Erasmus Grassers nahestehend angesprochen wurden und in denen man etwa zwei der verschollenen sechs Moriska-Tänzer vermuten möchte. Beide Figuren sind jedoch neueren Datums. Die eine Figur gibt sich ohne weiteres als Kopie des Grasserschen Tänzers — S. Taf. III — zu erkennen und ist nach der Abbildung in *The art journal*, London 1885, Nr. 8 die Nachbildung, die, als Ersatz des Originals bei dem Grafen Pallavicini, im Rathaussaal aufgestellt war. Die Nachbildung ist vom Original sehr gut zu unterscheiden durch die Verlegung des Schwergewichts des Tänzers nach rückwärts. Die andere Figur, ebenfalls kein Original, geht vielleicht gleichfalls auf ein solches, das verloren gegangen, zurück. Die Körperproportionen entsprechen nicht denen der Grasserschen Figuren; der Sockel ist ein einfacher Klotz, während bei jenen Grassers Schollen nachgebildet sind. Der ehemals in der Sammlung Georg Hirth-München befindliche Mohr mit Pfeil und Bogen — Auktion Hugo Helbing 1916, Bd. I, Nr. 409, Bd. II, Tafel 51 — gehört weder zu den Maruskatänzern, noch steht er Grassers Arbeiten nahe. Vielleicht befanden sich die fehlenden sechs Figuren unter jenen, die von dem früheren Treppenaufgang an Franz von Seitz um 1877 verkauft wurden.

³ Arthur Weese, München, eine Anregung zum Sehen. 2. Auflage Leipzig 1911, S. 37.

Es handelt sich bei dem Maruskatanz nun überhaupt nicht um einen slawischen Tanz, sondern um die Moriska, einen Tanz, der seinen Namen von den Mauren oder Moriskanen, den Abkömmlingen der spanischen Mauren, ableitet.¹ Die Moriska nahm wahrscheinlich ihren Ausgang in Spanien und verbreitete sich von dort aus über ganz West- und Mitteleuropa. In England, wo der Moriskentanz — *morris-dance* genannt — seit dem 14. Jahrhundert zu den Hauptbelustigungen der Maispiele gehörte, scheint er unter dem Einfluss der dramatischen Robin-Hood-Spiele seine endgültige Form insofern erhalten zu haben, als verschiedene Typen aus dem Kreise des volkstümlichen Helden in den Tanz aufgenommen wurden. Hierher zählen die Maienkönigin oder die *maid marian*, Hoods Geliebte, Friar Tuck, der Beichtvater Hoods, das Hobbyhorse, ein Edelmann, ein Clown, der ein tölpelhafter Bauer war, der Liebhaber oder Kammerherr der Maienkönigin, Tom der Pfeifer und ein paar Ausländer, darunter ein Morisko, von dem der Tanz den Namen hatte. Die Kleider aller Teilnehmer waren von phantastischem Schnitt und ausserordentlich bunt, ausserdem trugen sie farbige Bänder und Schärpen und an den Armen und Beinen als wichtigstes Requisit Reihen kleiner Schellen, die bei dem Stampftanz lustig erklangen. Nach Deutschland scheint der Moriskentanz auf dem Umweg über England gekommen zu sein. Wir erkennen ihn deutlich in einigen Blättern von Israel von Meckenem und Hans Leinberger und in dem Skulpturen- und Bilderschmuck des Goldenen Dachls in Jnnsbruck; ausserdem liegt er einigen Nürnberger Fastnachtsspielen des 15. Jahrhunderts zugrunde. Sich gegenseitig ergänzend, lassen die Kunstwerke und Fastnachtsspiele erkennen, dass es sich bei der Moriska für die Tänzer darum handelte, in choreographisch-dramatischer Form einen von einer Frau dargebotenen Preis, einen Apfel oder einen Ring, und damit sie selbst zu gewinnen. Der Sieg aber blieb zumeist dem Narren vorbehalten. Das Moriskanen-Tanzspiel, das von einer bestimmten Gruppe aufgeführt wurde, bildete den Auftakt zum allgemeinen Tanz, es lag also nahe, seine Gestalten für die bildliche Ausstattung eines fröhlicher Lustbarkeit bestimmten Raumes zu verwenden.

Wie nun schon der Ausdruck in der Stadtkammerrechnung „16 pilden marusckatanz“ besagt, wird man die Narrenfiguren Grassers, wie man ohne Kenntnis des Wesens des Moriskentanzes glauben könnte, und wozu der Zweck des Saales als eines „Tanzhauses“ verleiten möchte, nicht lediglich als Einzelrepräsentanten des Tanzes überhaupt betrachten dürfen, sondern wir müssen sie uns als ganz bestimmte Personen eines Tanzspiels vorstellen, das wir zwar nicht näher kennen, von dem wir aber nach Analogie der Fastnachtsspiele und der erwähnten bildlichen Darstellungen annehmen dürfen, dass es gleichfalls die Werbung um Preis und Jungfrau zum Inhalt hatte. Insofern ist denn auch die Behauptung des alten, freilich keineswegs immer zuverlässigen Franz Trautmann nicht ganz von der Hand zu weisen, dass die Figuren zur Erinnerung an einen Mummenschanz entstanden sein sollen.² Dass diesen, wie er

¹ Siehe den ausführlichen Exkurs über den Moriskentanz, Anhang II, woselbst Literaturangaben.

² Franz Trautmann. Die Altmünchener Meister im Jahrbuch für Münchener Geschichte von Karl von Reinhardtstöttner und Karl Trautmann, Bd. I (1887), S. 40.

annimmt, die bayerischen Herzöge selbst aufgeführt hätten, ist freilich sehr unwahrscheinlich. Die zehn noch vorhandenen Narrenfiguren teilen mit den altenglischen Moriska-Tänzern und jenen auf von Meckenems „Ornamentfüllung mit dem Tanz der Verliebten“ (G. 465) die phantastischen Kostüme, vor allem aber auch die Schellen an den Knie-, Fuss- und Armgelenken; vielleicht dürfen wir auch die zahlreich an den Kleidungsstücken angebrachten Knöpfe nicht lediglich als Zierate, sondern gleichfalls als Glöckchen betrachten. Die sechs verlorengegangenen Figuren müssen wir uns wenigstens zum Teil als die eigentlichen Bindeglieder und als gemeinsamen Mittelpunkt des Tanzspiels denken. Als solche kommen in erster Linie in Betracht die Jungfrau mit dem Preis, so wie wir sie auf dem Fenster von Betley oder den Stichen von Israel von Meckenem sehen, ein paar Musikanten, die mit Pfeifen und Trommeln, den üblichsten Begleitinstrumenten, aufspielten, der wirkliche Narr mit seinem Pritschenzepter und endlich vielleicht das Hobby-horse des englischen *morris-dance*, das uns zwanzig Jahre später ja auch noch am Goldenen Dachl in Innsbruck begegnet.¹

Wie die „16 pilden maruscka-tantz“ ursprünglich angeordnet waren, lässt sich heute nach den mehrfachen, einschneidenden Restaurationen des Rathaussaales nicht mehr feststellen. Wenn man nach der freilich nicht allzu genauen Abbildung des Saales urteilen darf, die Nikolaus Solis im Jahre 1568 gelegentlich der Hochzeitsfeierlichkeiten Herzog Wilhelms von Bayern mit Renata von Lothringen fertigte, hatte die Decke kaum eine andere Rippengliederung als heute.² Da diese masswerkgeschmückten Rippenstreifen von den Nischen der Moriska-Tänzer aufsteigen, können also ursprünglich, genau so wie heute noch, auf jeder Längsseite des Saales nur je fünf Figuren gestanden haben. Durch die Anordnung von je drei grossen Fenstern an den beiden Schmalseiten des Saales erscheint eine Aufstellung der sechs zu Verlust gegangenen Figuren dort ausgeschlossen. Der eben erwähnte Kupferstich zeigt denn auch diese beiden Stirnwände ohne jeden Schmuck. Als ehemaliger Standort für die sechs Figuren kann aller Wahrscheinlichkeit nach nur mehr die Brüstung der Musikempore in Frage kommen, die sich ehemals an der südlichen Längswand des Saales befand. Die Figuren, die den eigentlichen Mittelpunkt des ganzen Tanzes bildeten, die Frau, der Narr und die Musikanten, wären damit noch besonders herausgehoben worden, und gerade für die Musikanten könnte man sich keinen geeigneteren Platz als die Musikempore denken. Solis' Stich zeigt freilich statt der Figuren nur ein gotisierendes Flächenmuster, das sich in seiner schematischen Zeichnung ebensogut als Flachschnitzerei wie als Teppich deuten lässt; man könnte sich ja auch wohl vorstellen, dass die Brüstung bei der Festlichkeit einen Behang aus Samt oder sonst einem kostbaren Stoff getragen hätte. Die letzte Möglichkeit wäre noch die, dass die sechs Figuren über den Türen des Saals, die vermutlich eine architektonische Holzumrahmung hatten, standen, oder an

¹ S. S. 16 Anmerk. 1.

² Hans Wagner, Kurze doch gegründete beschreibung des . . . Wilhalmen, Pfaltzgrauen bey Rhein usw. und derselben Gemahel Hertzogin zu Lottringen hochzeitlichen Ehren Fests im 1568 Jahr München. Mit Stichen von Nikolaus Solis.

dem nicht mehr vorhandenen Treppenaufgang. Dafür gibt aber Solis' Stich nicht die geringste Andeutung. — Die Höhenmasse der Figuren bewegen sich zwischen 65 und 88 cm.

Man pflegt Erasmus Grassers köstliche Gestalten, in Unkenntnis des sachlichen Zusammenhanges, der phantastischen, reich mit Schellen ausgestatteten Kostüme, der grotesken Sprünge und grimassierenden Gesichter halber kurzweg Narrenfiguren zu nennen, aber schon die ersten Ausführungen, die sich mit ihnen beschäftigten — Helen Zimmern und Berthold Riehl —, erkannten die ständig wechselnde, durch Temperament und Stimmung begründete Wandlung des gleichen Motivs. In ihrer Gesamtheit bieten sie mit ihrem unerschöpflichen Wechsel, ihrer übersprudelnden Fülle an Einfällen und mit ihrem im Augenblick glücklichster Eingebung rasch festgehaltenen Wurf eine unvergleichliche Wundergabe deutschen Humors. Die scharfe Charakterisierung und Physiognomierung stempelt alle zu festumrissenen Eigenleben, aus deren ständig wechselnden, bald eckig verrenkten, bald geschmeidig sich drehenden oder stürmisch wogenden Tanzbewegungen man ohne weiteres jedes einzelne Temperament und jede augenblickliche Stimmung lesen kann. Körper, Glieder, alle Bewegung sind zur beredten Sprache des Innenlebens geworden. Sind wir auch, wie erwähnt, nicht über die Einzelgestalten des zugrunde liegenden Spiels unterrichtet, so kann man ohne weiteres in dem eckig aufhüpfenden modisch Gekleideten mit dem dünnen Geisbart ein Schneiderlein, in dem plump, in zerrissenen Stulpstiefeln Einherstapfenden einen Bauer, in dem Schwarzen mit dem aufgedunsenen Gesichte, mit der plattgedrückten Nase und den schwulstigen Lippen den eigentlichen Morisko und in dem in selbstgefälliger Grazie sich drehenden Galan oder in dem elegant hereinspringenden Tänzer den Kavalier der Maienkönigin erkennen, so dass der Rückschluss nicht allzu gewagt ist, dass der Mummenschanz vielleicht eine Verquickung des ursprünglichen *morrish-dance* mit der „Vasnacht vom Werben umb die Junkfrau“ bildete.¹

Höchstes Leben und ungehemmte Ausgelassenheit erfüllen alle Gestalten. Sie bewegen sich im Affekte der augenblicklichen Musik; nicht dass für alle das gleiche Tempo, der gleiche Rhythmus gilt, sondern es äussert sich vielmehr diese bewegende Kraft, die bis in die äussersten Finger- und Zehenspitzen ihre blutvolle Welle wirft, bald in stürmischem Schreiten, bald in zögerndem Vorfühlen, bald in plumpem Stampfen, bald in momentaner Pause und selbstgefälliger Grazie. Nicht die Bewegung und Haltung dieses oder jenes Körperteils allein ist es, die der Einzelgestalt ihren Charakter und Rhythmus gibt, sondern alle Glieder sind wie in festen Gelenken ineinandergefügt, dass eines dem anderen fast automatisch folgen muss. Die Bewegung wird zur ungebundensten Beweglichkeit, so wie es die Musik gebeut, und so, wie jeder Ton im persönlichen Wesen des einzelnen Tänzers sein Echo findet.²

¹ Siehe den ausführlichen Exkurs über den Moriskentanz, Anhang II, woselbst Literaturangaben.

² Eine gute Charakterisierung der Narrenfiguren gab neben Berthold Riehl in seiner Münchener Plastik a. a. O. S. 406 bereits Helen Zimmern, *The morrish-dance*, in *The Art Journal*, new series, London 1885, S. 121.

Diese scharfe Charakteristik erreicht ihren Höhepunkt in den Köpfen der einzelnen Figuren, sowohl in ihrer phrenologisch-physiognomischen Prägung wie in dem Wechsel des Mienenspiels. Man lässt sich gewöhnlich zu sehr von dem Gebärdenpiel der Tänzer gefangennehmen und übersieht dabei gerne die köstlichen Fratzen und Grimassen, die vielleicht mehr noch als die Gesten und Sprünge die einzelnen Gestalten voneinander abheben. Bald ist es das rein Äusserlich-Anatomische eines Kopfes, wie bei dem Mohren mit seiner plattgedrückten Nase und seinen fast tierischen Wulstlippen oder bei dem Bauern mit seinem dörperhaften Schädel, das zur Charakterisierung genügt; mehr aber noch bestimmen die Gesichtszüge das Wesen der Tänzer; sie unterstützen die Gesten und Gebärden und spiegeln Innenleben und Regungen in ständigem Wechsel wieder, da mit begehrlieh geöffneten Lippen, dort mit energisch zusammengepresstem Mund, hier mit zynischem Schmeicheln, dort mit offener Gier oder mit eingebildeter Schönheit und zierem Gehaben. Besonderen Wert legte Grassers auf die Bildung der Augen; mehr als in irgendeinem ähnlichen gleichzeitigen Werke bestimmen sie Maske und Miene der Tänzer. Höchste gespannte Aufmerksamkeit in allen möglichen Variationen spricht aus ihnen, wie wenn sie mit den Blicken den Weisen der Musik und dem Klirren der Schellen folgen wollten. In ihnen gipfelt Wesen und Leben der Tänzer, ihre Physiognomie, ihr Mienenspiel; sie sind nicht minder als die motorischen Wirkungen Ausdruck der zeugenden Kraft des Innenlebens ihrer Träger.

Dieser Gestaltung der Figuren aus ihrem Eigenen heraus schliesst sich geradezu zwangsläufig die Behandlung des Kostümlichen, sowohl in der Wahl der Kleidungsstücke wie mehr noch in ihrer eigenen Bewegungsfunktion, an. Hier das Fliegen und Flattern der Binden oder das segelartige Aufblähen der Ärmel beim stürmischen Schritt, dort das schraubenförmige Wirbeln einer Schärpe bei hastigem Drehen oder das Anschlagen eines Umhangs im Augenblick kurzen Verhaltens in einer Tanzfigur. Diese kostümlichen Begleitmotive der Bewegung sind ausserordentliche Ausdrucksfaktoren und bestimmen den augenblicklichen Moment so genau und so überzeugend, dass man deutlich weiss, welcher Pas, welche Geste ihm vorausging, und dass man zum mindesten ahnt, welche Bewegung ihm folgen wird. Die Gesamtheit all dieser Motive an Physiognomie und Temperament, an pulsierendem Leben und Ausgelassenheit, an blitzartigem Erfassen der ganzen Figur wie jeder Einzelheit rufen den Eindruck von Momentaufnahmen hervor; alle sind in einem Augenblicke höchster Bewegung erfasst. Man glaubt für eine Sekunde die Augen schliessen zu können, um beim Wiederöffnen sofort ein anderes Bild vor sich zu haben. Diese Ausdruckskunst mag alle Gesetze freiplastischer Gestaltung über den Haufen werfen. So viel aber steht fest, dass die mittelalterliche Bildnerei den Moriska-Tänzern Grassers nichts Gleiches an profaner Kunst, nichts Ähnliches an lebenstrotzender Heiterkeit und übersprudelnder Ausgelassenheit, nichts Ähnliches an uneingeschränkter Beherrschung des menschlichen Körpers und in der Wiedergabe entfesselter Bewegung an die Seite stellen kann.

Diesen eruptiv plötzlichen Bewegungsmodalitäten entspricht die breite, flächige, fast skizzenhafte Mache, die sich vor allem in den Gewändern, nicht weniger aber in

den Köpfen und in den oft unkontrollierbaren, spinnenfüssigen Fingerbewegungen oder bei den nur in der Masse angedeuteten fliegenden Haaren geltend macht. Alles ist auf den Augenblick eingestellt.

Für die Erkenntnis der Grasserschen Formensprache sind Einzelheiten, die trotz der physiognomisch scharfen Differenzierung der Köpfe fast regelmässig wiederkehren, ausserordentlich bezeichnend, so die starke Betonung der Kinnbacken und der Backenknochen, die kräftig entwickelten Nasen und vor allem die ausserordentlich schmale Oberlippe, Eigentümlichkeiten, die sich bei keinem anderen Meister des Münchener Gebietes finden, und die geeignet sind, uns als zuverlässige Kriterien der Grasserschen Kunst zu dienen.

Das dritte für Erasmus Grasser gesicherte Werk, dazu das einzige, das die volle Meisterinschrift trägt, ist der Grabstein oder, richtiger bezeichnet, das Epitaph für Dr. Ulrich Aresinger, Pfarrer und Dekan von St. Peter in München. Er befindet sich an der westlichen Innenwand der dortigen Pfarrkirche.¹ (Taf. XII—XIV)

Der Stein des Ulrich Aresinger,² in Rotscheckmarmor gemeisselt, bildet einen stattlichen Aufbau von 2,86 Meter Höhe und 1,36 Meter Breite. Das eigentliche Bildfeld ist gedacht als eine grosse, einfach profilierte Rundbogennische, die von einer zierlichen Pfeilerarchitektur mit vorgestellten Säulchen und Baldachinen, unter denen zwei Prophetenfigürchen stehen, flankiert wird. Die Baldachine tragen, natürlich auch gemeisselt, ein schräg ansteigendes Ziegeldach, an das sich seitlich zwei ziere, lautenspielende Engel schmiegen, ein dritter von Venezianer Anmut und Gestaltung sitzt auf dem Scheitel des Nischenbogens mit hochausgestreckten Flügeln, wie im Begriffe, zu seinen himmlischen Höhen zurückzukehren. Das eigentliche, innere Bildfeld zeigt eine in der gesamten süddeutschen Grabplastik ungewohnte Gliederung, deren wesentlichstes Element ein einer feinen Goldschmiedearbeit nachempfundener, monstranzähnlicher Fuss bildet, an dessen Nodus ein Schrifttäfelchen hängt, und dessen im Polygon auskragende Platte das Bildfeld in zwei Zonen, sozusagen in eine himmlische und eine irdische, abschichtet. Unten kniet links der Verstorbene, mit der Mozette angetan, im Gebete, dessen Inhalt uns das Schriftband „*Memorare, sancta Katharina*“ meldet. Zur Rechten des Fusses steht das Wappen der Aresinger, zwei gekreuzte Morgensterne im damaszierten Feld, bekrönt von einem Stechhelm mit üppig flutender Helmdecke und mit hochaufragendem Flug. Die obere Hälfte nehmen die prachtvoll gruppierten Sitzbilder des hl. Petrus, des Titelheiligen der Kirche, und der hl. Katharina, der von dem Verstorbenen besonders verehrten Jungfrau, ein: eine deutsche *sacra con-*

¹ J. Sighart, Geschichte der bild. Künste in Bayern (1863), S. 500, und derselbe, Die mittelalterliche Kunst in der Erzdiözese München-Freising (1855), S. 188, bezeichnet fälschlich den Stein als den eines Dr. Untermayr. — Riehl, Münchener Plastik a. a. O. S. 400 ff.

² Ulrich Aresinger entstammte einer angesehenen Münchener Familie. Sein Vater war kurfürstlicher Kammermeister, der die Wege seines Sohnes zu ebnen wusste. Im Jahre 1426 wurde Aresinger Domherr zu Freising, 1437 Propst zu Petersberg auf dem kleinen Madron, 1453 Propst zu Paffenmünster bei Straubing, 1462 Dompropst zu Freising und um 1468 Pfarrer und Dekan von St. Peter in München, wo er 1485 starb. Siehe Ernest Geiss, Geschichte der Stadtpfarrei St. Peter in München (1868), S. 61 ff.

versazione von einer für ihre Zeit ausserordentlichen Grösse und wundervollen Geschlossenheit. Am unteren Rande der eigentlichen Bildplatte lesen wir die Inschrift in Minuskeln: „Den stain hat gehauen Maister Erasm grasser 1482.“

An das Bildfeld ist unten unmittelbar die Schriftplatte angearbeitet, die uns auf drei Zeilen in zierlichsten Lettern kündigt:

„Anno A Nativitate $\overline{\text{xri}}$ Millesimo c c c c °. Octagesimo quinto

„Obiit venerabilis et Egregius legum doctor Vlricus Aresinger

„Hui⁹ Ecclesie Sancti Petri Decanus die tricesima Octobris.“

Die Grabplatte des Ulrich Aresinger stellt uns als Ganzes und in fast all ihren Einzelheiten einen bis dahin in der süddeutschen und namentlich in der bayerischen Sepulkralplastik unbekanntem Typ dar. Man wollte in der Komposition des Mittelreliefs starke Einflüsse der Brixener Bildhauerschule erkennen und dachte dabei wohl in erster Linie unter Hinblick auf die Zweiteilung an den Grabstein des Oswald von Seben, gest. 1465, in Neustift bei Brixen.¹ Ich kann jedoch, wie Berthold Riehl, kaum mehr als eine allgemeine äusserliche Ähnlichkeit mit diesem finden. Diese Zweiteilung gar als eine Eigentümlichkeit der Brixener Schule ansehen zu wollen, erscheint aber schon deshalb nicht angängig, weil für die berührte Zeit der Stein des Oswald von Seben der einzige seiner Art ist. Der zweite Stein in Neustift, der hier herangezogen werden könnte, der des Christoph von Truchsess, ist rund dreissig Jahre nach dem Aresinger-Stein entstanden; ihn liess Siegmund von Dietrichstein seinem Freunde, der am 15. Oktober 1511 im Kampfe gegen Venedig gefallen war, durch den Innsbrucker Bildhauer Sebald Bocksdorfer erst etwa 1512 setzen.²

Weit grösser als die durch die Zweiteilung bedingte allgemeine Ähnlichkeit des Aresinger-Steins mit dem des Oswald von Seben sind aber die Unterschiede. Man vermisst vor allem in dem angeblichen Vorbilde jenen klaren organischen Aufbau, die rhythmische Gliederung und die tektonische und bildmässige Abrundung, die Grassers Schöpfung weit über das Brixener Werk hinausheben. Hier das sachlich aufgebaute Gehäuse mit Pfeilern, Säulen, Baldachinen, dem Dach und dem Rippengewölbe, das uns die Tiefe des Raumes vermittelt; in der Nische, einheitlich in der Grösse, durchaus klar in ihrer Einzelperscheinung, die drei Personen der Heiligen und des Verstorbenen; dort alles in eine Ebene gelegt, die Hauptfigur des Oswald von Seben, umgeben und eingeengt von einer schier erdrückenden Fülle von Heiligengestalten und unkontrollierbarem, unorganischem architektonischen Beiwerk. Es lässt sich einerseits kaum annehmen, dass aus der Neustifter Platte mit ihrem *Horror vacui* und ihrer chaotischen Gestaltung sich eine so klar gegliederte Komposition wie die des Aresinger-Steins entwickelt haben sollte, andererseits fragt es sich, ob der formgewandte Grasser für seine Schöpfung einer derartigen Stütze und Brücke bedurfte.

¹ Ernst von Bassermann-Jordan, Die dekorative Malerei der Renaissance am bayerischen Hofe, München 1900, S. 6. — Abbildung des Steines des Oswald von Seben bei Hans Semper, Über drei Brixener Grabsteine und ihre Urheber. In der Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins in München, Jahrgang 1890, S. 109 und 149. — Berthold Riehl, Die Kunst an der Brennerstrasse 2. Aufl. (1908), S. 129.

² Philipp Maria Halm, Studien zur süddeutschen Plastik Bd. I (1925), S. 253 ff.

Wenn Grasser, dem wir doch als tüchtigem und weitbekanntem Baumeister die vollkommene Beherrschung architektonischer Einzelformen, wie sie der Aresinger-Stein aufweist, zubilligen müssen, dennoch Anregungen in sich aufgenommen hat, sind diese vielmehr in dem Einfluss der ungefähr zeitgenössischen Graphik zu suchen, und zwar kommen hierfür in erster Linie der Meister E. S. und Israel von Meckenem in Frage. Bei ersterem begegnen wir in allen möglichen Varianten jenen architektonischen, der Vertiefung des Raumbildes dienenden Umrahmungen (L.12, L.13, L.81, L.78, L.191, L.61, L.56, L.57, L.73),¹ die alle weit mehr den figürlichen Darstellungen eine geschlossene Bildwirkung sichern als das chaotische Beiwerk des Neustifter Steins. Und ziehen wir gar die hl. Anna Selbdritt des Israel von Meckenem (Geisberg 322), der sich dabei eines verlorengegangenen Blattes des Meisters E.S. bediente, heran, so finden wir dort im wesentlichen die architektonischen Elemente des Aresinger-Steins, die abgesetzten Pfeilersockel, die schlanken Säulchen mit den Prophetenfigürchen und die Baldachinverdachungen. Sollte es nun lediglich Zufall sein, dass wir bei der einen Fassung der Maria von Einsiedeln des Meisters E. S. (L.72) als oberen Abschluss der Kapelle², aber ganz unorganisch mit ihr verbunden, das Ziegeldach finden, und trifft es sich nicht eigenartig, dass das an dem Monstranzfuss des Aresinger-Steins hangende Täfelchen ganz das gleiche ist wie jenes in dem Nischenzwickel auf der grossen Madonna von Einsiedeln des Meisters E. S. (L.81), und dass beide den gleichen Charakter einer lediglich spielerischen Zutat tragen? Auch zu dem Monstranzfuss selbst mag Grasser durch graphische Blätter angeregt worden sein. Die grösste Verwandtschaft weist das Blatt L.75 des Meisters „W mit der Pfeilspitze“ auf, das auch eine achtpassförmige Gliederung vorsieht, bei der die einzelnen Felder ähnlich, nur etwas reicher mit Masswerk geziert sind.³

Wir dürfen nicht übergehen, dass Grasser auch die obere Figurengruppe des Aresinger-Steins nicht ohne Kenntnis zweier Blätter des Meisters E. S. geschaffen hat. Das Motiv des vorgestreckten Beines des Petrus geht auf dessen hl. Petrus (L.112) zurück. Das schräg in den Schoss der Katharina gestellte Schwert und die mit eigenartig gespreizten Fingern um den Schwertgriff sich legende Hand der Heiligen finden ihr Vorbild in dessen hl. Paulus (L.113). (Taf. LXXXVI)

Es mag kleinlich erscheinen, auf all diese scheinbaren Nebensächlichkeiten hinzuweisen, zumal wir ja längst wissen, welche grosse Rolle die gedruckte Kunst in den Werkstätten des ausgehenden Mittelalters gespielt hat. Immerhin musste der Blick darauf gelenkt werden, um die Wurzeln der Grasserschen Kunst blosszulegen. Es mögen dabei Einzelheiten berührt worden sein, über die das Auge achtlos wie über Zufälligkeiten hingeglitten wäre. Im Ringe der Beweisführung aber verlieren sie diesen

¹ Max Geisberg, Die Anfänge des deutschen Kupferstichs und der Meister E. S., Leipzig 1909. — Derselbe, Der Meister E. S., Leipzig 1924.

² Abgebildet u. a. auch im Katalog der Kupferstich-Sammlung Jacopo Durazzo in Genua, Auktion H. G. Gutekunst, Stuttgart 1873, Nr. 171, Taf. 8.

³ Max Lehrs, Der Meister W mit der Pfeilspitze, 1895, Taf. XXX.

Charakter und werden zu Gliedern einer Kette. Dass das künstlerische Bild Grassers durch solche Abhängigkeiten keineswegs geschmälert wird, sondern vielmehr wächst und sich abrundet, ergibt sich ohne weiteres.

Wie fügen sich bei Grasser schon die tektonischen Einzelheiten organischer und werkgerechter zusammen als bei E. S.! Man fühlt nicht nur die Hand des Steinmetzen, sondern auch des kundigen Architekten. Noch mehr aber ringt sich Grasser zum eigenen starken Gestalter durch in dem Bildfelde selbst. Aug' in Auge sitzen sich die beiden Heiligen gegenüber, aufgerect in feierlicher Haltung, doch untätig wie in stummem Wechsel heiliger Gedanken. Wir haben in den beiden Apostelfürsten des Meisters E. S. die Vorbilder für die Grasserschen Heiligen erkannt, aber welche Wandlung erfuhren sie unter seiner Hand. In müde Beschaulichkeit versunken liest dort Petrus in seinem Folianten, man glaubt nicht, dass die dünnfingerige Hand des mächtigen Schlüssels Herr wird. Grassers Petrus dagegen ist ein Bild strotzender Kraft. Wie eine Wehr fasst er die Schlüssel, mit grosser Geste greift seine Linke um das aufgeschlagene Buch, und wie ein Pfeiler stemmt sich das rechte Bein mit dem adernüberspannenen Fuss gegen den Boden. Von dem Paulus des E. S. schien ihm für seine Katharina nur das Schwert und die greifende Hand dienlich, aber schon in dieser allein, in dem angespannten Spreizen der Finger, scheint sich die Kraft und Seelenstärke der glaubensmutigen Jungfrau zu verkörpern.

Die Gruppe ist von prachtvoller Rundung und Ausgeglichenheit in der wechselnden Funktion der Hände und in der Konvergenz des vorgestreckten Beines des hl. Petrus mit dem Schwerte der Heiligen. Wenn auch aus der Faltengebung bei dem Meister E. S. eine starke plastische Gesinnung spricht, so ging doch Grasser zum Vorteil der klaren Körpergestaltung durchaus eigenwillig vor und legte die Gewänder sachlicher und logischer um die Glieder, freilich noch in jener Häufung der Falten, die mehr verdeckt als enthüllt. Am verwirrendsten wirken da die vom rechten Arm des Petrus herabfallenden und sich vielfach stauenden Mantelfalten, die sich ängstlich mühen, den Ausblick durch das Fenster freizuhalten. In dieser üppigen Häufung der Gewandmotive fühlt man die Zeit, die sie gelegt, in der stolzen, aufrechten Haltung der lebensvollen Figuren aber regt sich bereits kraftvoll der neue Geist. Man wird sich dessen erst voll bewusst, wenn man gleichzeitige oder spätere Werke, selbst der Malerei, wie etwa Burgkmairs thronenden Petrus auf dem Basilikenbilde von 1501 in Augsburg, daneben betrachtet. Hier bei Burgkmaier alles voll von verhaltener Stimmung, von Müdigkeit und Weichheit, bei Grasser strotzende Lebensfülle und bei aller körperlichen Ruhe gärende Kraft und tatenfreudige Erregtheit, die in dem prächtigen, ohne eingehendes Naturstudium nicht denkbaren Kopfe des Petrus mit der hochgewölbten, fast dräuenden Stirne und den scharfblickenden Augen unter den grossgezogenen Bogen am deutlichsten durchbricht. So hat Grasser — seit dem Petrus der Bamberger Adamspforte — für die süddeutsche Plastik zum erstenmal wieder eine glaubhafte Lösung für Petrus als den Felsen der Kirche gefunden, gleichwie er in der hl. Katharina nicht mehr im Sinne des Mittelalters nur die fromme züchtige „Allzeit Reine“, sondern

die Jungfrau aus königlichem Geblüte und die glaubensstarke, unerschrockene Blutzugin verkörperte.

Nicht mit gleichem Können glückte Grasser das Bildnis des Verstorbenen. Zwar gewinnt man von dem sorgfältig individualisierten Kopfe mit seinen morosen Zügen — Aresinger zählte damals, als ihn der Meister drei Jahre vor seinem Tode meisselte, etwa achtzig Jahre — den Eindruck eindringlicher Wahrhaftigkeit, aber im übrigen erscheint die Gestalt in ihrer eng in den Raum gekeilten Haltung verfehlt. Immerhin will sie, als das einzige gesicherte Porträt nach dem Leben, das wir von Grassers eigener Hand besitzen, nicht unterschätzt werden.

Einen besonderen Reiz verleiht dem Werke das Engelterzett zu Häupten der himmlischen Gruppe. Man glaubte es als „direkt einem Bilde von Vittore Carpaccio oder Giovanni Bellini entlehnt“ ansehen zu sollen¹ und übersah dabei, welche wichtige Rolle solche musizierende Engelknaben in der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts spielten, zumal in der Graphik. Auch hier darf der Meister E. S. nicht ungenannt bleiben, ebensowenig wie Martin Schongauer mit seiner Kurva (B. 106). Daneben aber haben wir für die anmutig der Rundung des Bogens sich anschmiegenden Gestalten Vorläufer und Analoga in den Engeln und Prophetenfigürchen an dem Stiftergrab von Seeon, das fast hundert Jahre früher entstand.²

Zeitlich zunächst folgt die Beweinung Christi im Dom zu Freising, die Fürstbischof Sixtus von Tannberg in den Jahren 1490—1492 fertigen liess, für die aber, wie wir hörten, Erasmus Grasser keine Bezahlung nahm. Er liess sich lediglich sechs Gulden für die dazu nötigen Steine und „was darauf gegangen ist“, d. h. die Abnützung des Werkzeugs und die eigenen Auslagen, begleichen. Im übrigen verzeichnet die Domkustodeirechnung von 1492 Zahlungen an seine Gesellen, die von München her erwachsenen Transportkosten und die Verpflegung für den Meister und seine Gesellen an den drei Tagen, da sie die Figuren aufstellten.³ (Taf. XVI u. XVII)

Die Länge des Marterbildes, d. h. des Leichnams Christi, der, wie oben schon berührt wurde, der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehört, misst rund drei Meter, die Höhe der Figuren oder besser Halbfiguren von der Deckplatte der Tumba angerechnet etwa 1 Meter bis 1,15 Meter. Daraus ergibt sich, dass die trauernden Männer und Frauen in ungefährer Lebensgrösse dargestellt sind und demnach dem Christus um etwa ein Drittel nachstehen.⁴ Grasser hat diesen Ausweg bewusst gewählt, um den Leichnam Christi in seiner ganzen Monumentalität wirken zu lassen, und um die Trauernden hinter demselben in einer Reihe gruppieren zu können. Die Aufgabe war nicht leicht, und sie geriet dem Meister auch zu keiner vollkommenen Lösung. Um ein ödes Nebeneinander der sieben Figuren zu vermeiden, fasste er die mittleren drei — Maria, die Mutter, Mariä Kleopä und Johannes, den Lieblingsjünger — zu einer Gruppe zu-

¹ E. v. Bassermann a. a. O. S. 6.

² Ph. M. Halm a. a. O. S. 10 ff.

³ Anhang I, Nr. 4. — K. D. B. I. S. 358. — Siehe auch Alois Mitterwieser a. a. O. S. 30.

⁴ Der Typus der Hl.-Grab-Darstellungen, wie er hier vorliegt, scheint seit dem 15. Jahrhundert vorzugsweise am Rhein — Mainz, Worms, Münstermaifeld, Boppard, Köln — sehr verbreitet gewesen zu sein.

sammen, zu deren Seiten er je zwei, links den greisen Nikodemus mit Maria Salome, rechts Joseph von Arimathäa mit Maria Magdalena, anreihet. In der Neigung der beiden äusseren weiblichen Figuren gegen die Mitte, die auch noch in dem Nikodemus und dem Joseph nachklingt, suchte Grasser die trauernde Gemeinde zu einer Bildgruppe zusammenzuschliessen; dabei trat freilich die in den Verhältnissen etwas kleiner geratene Mittelgruppe allzusehr zurück.

Von einer Überarbeitung im 18. Jahrhundert, die die Gruppe ihres originalen Charakters entkleidet hätte, wie man annahm, kann keine Rede sein; dieser Eindruck wird nur zum Teil durch die Übermalung aus dieser Zeit erweckt. Im übrigen blieb alles, von einigen unbedeutenden Ausbesserungen abgesehen, unversehrt. Die gegenüber den bisher besprochenen Arbeiten Grassers hervortretenden Unterschiede, die sich namentlich in einer gewissen Weichheit der Formen bekunden, sind durch das Material, einen körnigen Sandstein, begründet, der nicht die schnittige und grätige Bearbeitung wie Holz oder ein feinkristallinischer Stein, wie roter Marmor, gestattete.

Unter dem Zwange des Materials gelang es Grasser nicht, wie bei früheren Arbeiten, die einzelnen Typen stärker zu differenzieren, unzweideutig erkennt man aber seine Hand an den Köpfen des Nikodemus und des Joseph. Allen Figuren gemein ist der Ausdruck stillen, verhaltenen Schmerzes, der sich nur bei Maria Magdalena in Tränen entlädt, während bei Johannes und Maria schon der Zustand willenloser Resignation einzusetzen scheint. Am besten glückten Grasser der würdige Kopf des greisen Nikodemus mit den teilnahmsvoll auf das Jammerbild Christi gerichteten Blicken und der von innerer Bewegung erschütterte Joseph von Arimathia. Unzweifelhaft hatte die ursprüngliche Bemalung die plastische Verkörperung der verschiedenen Charaktere und der unterschiedlichen Äusserungen des Schmerzes noch wesentlich hervorgehoben; heute ist es uns nicht mehr möglich, das Werk in der vom Künstler gewollten Wirkung nachzuempfinden. Trotz alledem und trotz gewisser Schwächen, die vor allem in der ungewohnten Aufgabe selbst gründeten, ist es erfüllt von tiefem künstlerischen Ernst und ergreifend in der Schlichtheit der Darstellung, die freilich nicht zuletzt in der stillen Feierlichkeit des in strengster Symmetrie aufgebahrten gewaltigen Leichnams gründen. Die monumentale Grösse und Auffassung des älteren Werkes, dem die bayerische Kunst in seiner anatomischen Durchbildung und in der unerbittlichen Naturwahrheit des *Consummatum est* nichts Annäherndes an die Seite zu stellen hat, konnte auch auf die spätere Zeit ihre tief ergreifende Wirkung nicht verfehlen. Das mag auch der Anlass gewesen sein, das noch ganz aus dem Geiste der Mystik heraus geschaffene „Marterbild“ aus seinem Sonderleben herauszulösen und der veränderten Anschauung der Zeit entsprechend in den Mittelpunkt eines stummen Geschehens und des andachterfüllten Schmerzes zu stellen. Aus dieser Gesinnung heraus trat Grasser an seine Aufgabe, und er löste sie nicht nur im Sinne einer künstlerischen Schöpfung, sondern noch viel mehr im Sinne eines von tiefster Religiosität erfüllten Andachtsbildes.

Eine Spanne von mehr als zehn Jahren trennt von der Freisinger Beweinung die nächsten archivalisch beglaubigten Werke Erasmus Grassers, die Figuren des ehemaligen Hochaltars und den Achatius-Schrein in Reichersdorf.¹ (Taf. XVIII—XX)

Die Einträge in der Kirchenrechnung erstrecken sich für die „kortafel“ oder „grossetafel“, d. i. der Hochaltar, auf die Jahre 1502 bis 1505. Der Meister erhielt jedes Jahr 15 fl. rh., in summa also 60 fl. rh. Nimmt man den St. Achatius-Altar zum Vergleich, der sich — 1506 — auf 47 fl. rh. stellte, so dürfte der Hochaltar kein sonderlich grosses Werk gewesen sein und hatte wohl nicht mehr Schnitzwerk an sich als die drei Figuren, die sich erhalten haben, die Madonna und die heiligen Leonhard und Eligius. Wie stets standen wohl auch hier die Figuren in einem Schrein, der durch zwei Flügel mit Gemälden zu verschliessen war. Davon hat sich nichts erhalten.

Die Madonna, die heute auf dem barocken Hochaltar steht, ist plastisch ziemlich unversehrt erhalten; erneut scheinen nur ihre rechte Hand, die Arme des Kindes und ihre Krone. Leider aber hat die Figur unter der neuerlichen Fassung erheblich eingebüsst. Erfreulicher wirken die beiden Heiligen, die immerhin noch eine ältere Fassung aus der Zeit um 1700 aufweisen. Mit den älteren Arbeiten lassen sich die drei Figuren nicht ohne weiteres in Einklang bringen. Erschwert werden die Beziehungen dadurch, dass die drei Reichersdorfer Figuren ihrer Bestimmung entsprechend rein repräsentativ-statuarischer Art sind, losgelöst aus einem legendären Geschehnis oder einem anderen seelischen Zusammenhang. So ganz auf sich gestellt, wirken die Figuren so müde und temperamentlos, dass man kaum an ihnen die Hand des Meisters der Moriska-Tänzer, ja selbst nicht der Freisinger Beweinung erkennen würde, wäre uns nicht seine Autorschaft verbürgt. Die wertvollste unter ihnen ist unstrittig die Statue des hl. Leonhard, der in seiner sicheren ruhigen Stellung mit den klar angeordneten Falten seines Habits zugleich auch am fortschrittlichsten erscheint. Die spätere leblose, langweilig-schematische Übermalung der Köpfe der beiden Heiligen, die jeder individuellen Charakterisierung entbehrt, beeinflusst die äussere Erscheinung so sehr und hebt die ursprüngliche Wirkung so vollkommen auf, dass man nur mit Mühe der plastischen Form nachzugehen vermag. Immerhin erkennen wir in den langgezogenen Nasen, den schmalen Oberlippen und den angedrückten flachen Ohren Grassers Eigenart.

Der Madonna von Reichersdorf sei hier gleich jene von Esterndorf angereiht, welche als Rest der „Tafel“ anzusprechen ist, die der Meister 1507 geliefert hat. Sie ist sitzend dargestellt, mit dem Kind auf dem linken Knie; die Rechte hält das Szepter. Früher bekleidet und dadurch beschädigt, musste die Figur eine gründliche Restauration über sich ergehen lassen, die kein Urteil mehr über ihren ursprünglichen Charakter erlaubt.

Wesentlich glimpflicher verfuhr die Zeit mit dem Achatius-Schrein in Reichersdorf, der bereits 1503 verdingt ward, und der sich laut Eintrag des Jahres 1506 auf 47 fl. rh.

¹ Anhang I, Nr. 11. — K. D. B. I. S. 1481.

stellte. Der Altar zeigt die übliche Form des spätgotischen Flügelaltars. Der Schrein, oben kielbogenförmig gebildet, umschliesst ein Hochrelief (Taf. XIX). Der hl. Achatius sitzt in fürstlicher Tracht mit dem Dornenstrauch, der seinen Leib zerfleischte, in der Rechten auf dem Throne, ihm zur Seite stehen zwei lautenspielende Engel mit hochbewegten Flügeln. Zwei weitere Engel breiten hinter dem Heiligen einen Mantel aus. Den Kielbogen füllen die Brustbilder zweier Propheten mit Spruchbändern. Die Flügel, typische, wenn auch etwas handwerkliche Arbeiten der Münchener Malerschule, schildern auf den Innenseiten das Martyrium des Heiligen. (Taf. XX) Auf dem linken sehen wir den römischen Kaiser mit seinem Gefolge, auf dessen Befehl Achatius mit seinen Gefährten zum Tode einen Hohlweg hinaufgetrieben wird; auf dem rechten im Vordergrund einen Schergen, der nackte, an einen Baum gefesselte Männer geisselt; im Hintergrund werden die Märtyrer von einem Felsen herabgestossen, so dass ihre Leiber sich in Dornen aufspießen. Es will nicht übersehen werden, dass der Maler sich bei seinen Bildern an das Neueste hielt, was die graphische Kunst bot, an Dürers Holzschnitt der Marter der Zehntausend (B. 117), der kaum drei Jahre vorher erschienen war; er zerlegt Dürers Komposition ohne Bedenken für seine Flügel in zwei Teile. Die Aussenseiten stellen die Apostelfürsten Petrus und Paulus in ganzen Figuren dar. Wenn auch anzunehmen ist, dass die Malereien gleichfalls der Werkstatt Grassers entstammen, so scheiden sie doch aus unserer Betrachtung aus.

Der geschnitzte Schrein ist ohne erhebliche Schäden auf uns gekommen, und selbst die etwas bäuerliche Übermalung des 18. Jahrhunderts beeinträchtigt nicht allzusehr den Eindruck des Schnitzwerkes, da wenigstens die Köpfe nicht vollkommen neu gemalt, sondern unter Beibehaltung der alten Fassung mehr lasierend übergegangen wurden. Störend wirkt nur der Lorbeerkranz, mit dem die ehemals federbesetzte Fürstenmütze des Heiligen in unverstandener Weise übermalt wurde.

Die Komposition des Schnitzwerkes ist in reiner Symmetrie aufgebaut, die in erster Linie seine ruhige bildmässige Geschlossenheit bedingt. Der Bildhauer zehrt dabei durchaus noch von der Tradition des 15. Jahrhunderts; nicht so sehr aber von der Schnitzkunst wie vielmehr von der Graphik. Auch hier fühlt man sich, ohne dass ein unmittelbares Vorbild in Frage käme, wieder an den Meister E. S., etwa an die Madonnen L. 76 oder L. 82, erinnert. Das Motiv der teppichhaltenden Engel gehört freilich schon zum Hausrat des mittelalterlichen Altarbauers, und die Brustbilder der Propheten hatten schon in der altbayerischen Sepulkralplastik weiteste Verbreitung gefunden. Sowohl den ikonischen Grabsteinen wie auch den graphischen Blättern aus dem Kreise des E. S. gegenüber aber bekundet sich in dem Reichersdorfer Schnitzwerk eine befreiende Loslösung von dem starren symmetrischen Prinzip, und diese führt zu einer lockereren Gestaltung innerhalb der allgemeinen symmetrischen Grenzen. Alle Linien, jede Bewegung wird leichter, ungehemmter, flüssiger, und so gestaltet sich die ganze Komposition mit den sich an den Thron schmiegenden, geschmeidigen Engeln und den gleich Flammen aufzüngelnden Flügeln zu einem luftigen, wie von sanften Melodien durchsäuselten Himmelsausschnitt. Dieses Herausheben der sonst üblichen repräsen-

tativen Darstellung eines Heiligen aus der Erdschwere in eine transzendente Atmosphäre ist im Rahmen der altbayerischen Altarkunst eine vollkommene Neuerung und bedingt nicht zuletzt die anmutige, reizvolle Wirkung des Schnitzwerkes.

Von den älteren Werken Grassers führen zu dem Reichersdorfer Achatius-Altar nur wenige Linien. Will man nicht in den eigenartig schreitend übereinandergeschlagenen Beinen des Heiligen noch einen Anklang an die Beweglichkeit der Moriska-Tänzer erkennen, so scheiden seine älteren Schnitzwerke zum Vergleiche vollkommen aus. Mehr Erinnerungen tauchen an den Grabstein des Ulrich Aresinger, der rund zwanzig Jahre zurückliegt, auf. Hier begegnet uns als Vorläufer der teppichhaltenden Engel der lautenspielende mit seinen steilgestellten Flügeln, und auch die anmutigen Bewegungen der Engelknaben mit ihren lyrisch-sentimentalen Kopfhaltungen kehren da wie dort wieder. Die E.S.-Stimmung ist noch wach. Auch in dem Sitzmotiv des Heiligen wird man trotz aller Weichheit und vielleicht sogar Weichlichkeit des junglinghaften Märtyrers noch an die Heiligen des Aresinger-Steins gemahnt. Nur erscheinen die Falten jetzt einfacher, gemässiger und durch den Körper motivierter. Von ausserordentlicher Feinheit ist der Bau der Hände des hl. Achatius und ihr Spiel; schmalrückig, von schlanken Fingern und zarten Gelenken und ganz von jener Sensibilität wie bei dem Meister E. S. und den beiden Heiligen oder den Engeln des Aresinger-Steins. Mit dem weichen, träumerischen Antlitz des hl. Achatius, das an die männlichen Typen des E. S. weit mehr als etwa an jene Schongauers erinnert, offenbart Grasser eine neue Seite. Fast knabenhaft schildert er den Märtyrer, nicht als den kappadozischen Hauptmann, auch nicht als den glaubensmutigen Blutzeugen, obgleich er seine Linke auf den mordenden Dornenbaum deuten lässt, sondern vielmehr als den frommen Bekenner, dessen Gedanken nicht mehr auf dieser Erde weilen, sondern versunken sind ins Jenseits. So stimmen seine Züge zusammen mit dem gedanklichen Inhalt des ganzen Schreinwerkes.

Wie in der ganzen Komposition, in deren Freiheit man schon die neue Zeit leise herannahen fühlt, spürt man auch in der handwerklichen Mache die Auflockerung des Materials. An den flott geschnittenen Flügeln, an den Haaren und in der allgemeinen Loslösung der Formen aus der Masse heraus erkennt man, dass es für das Schnitzmesser nichts Unüberwindliches gab. Das Material, der Stoff ist bezwungen durch die Idee. So klein und bescheiden das Achatius-Relief sich gibt, so nimmt es im gesicherten Werke des Meisters eine hervorragende Stelle ein, zudem es die späteste seiner beglaubigten Arbeiten darstellt.

III.

STILISTISCH GESICHERTE WERKE

Nehmen wir die zehn Moriska-Tänzer als künstlerische Einheit, so zählen wir kaum ein halbes Dutzend beglaubigte Werke von der Hand Erasmus Grassers. Eine kleine Zahl, dennoch aber in der Mannigfaltigkeit ihrer Gattung und ihres Zweckes eine aufschlussreiche Reihe, die uns eine Fülle charakteristischer Einzelzüge individuellster Prägung enthüllt. Wie seine Narren mit einem tollen Sprung im Übermut warmblütigen Triblebens in den Tanzsaal stürmen, so tritt der Meister selbst mit dieser seiner Frühschöpfung als eine starke selbstbewusste Persönlichkeit eigenwilligster Art vor uns, für die wir vergebens nach einem verwandten Vorläufer von ähnlicher Abrundung und innerer Festigkeit — selbst in der Graphik — suchen. Man mag vielleicht in den Tänzern die Abkömmlinge der wüsten Schergen und rohen Folterknechte der Passion erblicken und wird doch ohne weiteres bei einem solchen Vergleich erkennen, um wieviel freier das Leben in den tollen Gesellen pulsiert, und wie die gewagtesten Bewegungsmotive mühelos und in überzeugender Glaubhaftigkeit in die plastische Form umgesetzt sind. Und dazu nun die reiche Skala einer schier unerschöpflichen Ausdruckskunst des Innenlebens.

Dieses Herausarbeiten seiner Geschöpfe zu scharfgeprägten Einzelwesen begegnet auch an des Meisters zweitem erhaltenen Werke, dem Aresinger-Stein, in dem prachtvollen Kopfe des heiligen Petrus und den morbiden Gesichtszügen des greisen Stifters. Hier, wo nicht, wie bei den Tänzern, die Farbe als belebendes Element zu der plastischen Form tritt, sondern einzig diese zum Träger des Ausdrucks wird, steigert sich das Können zu einem bisher nicht gesehenen Höhepunkt. Es genügt, auf das fast schematisch gemeisselte Porträt des 1476 verstorbenen Bischofs Johannes Tulbeck in der Münchener Frauenkirche hinzuweisen.¹ Bei allem Streben nach einer glaubhaften Wiedergabe hier doch ein Versagen; kein Hervorheben des Wesentlichen, aber ebensowenig ein Vertiefen in den phrenologischen Aufbau des Schädels und in das Auf- und Niederschwellen der Fleischteile. Bei Grassers dagegen selbst bei dem Idealporträt des heiligen Petrus ein anatomisch klar gesehener Kopf, dabei ein Charakter von Fleisch und Blut, und nicht weniger die gleichen Vorzüge in dem schwammig-weichen Kopfe des altersschwachen Aresinger. Diese Fortschritte im rein Körperlichen treten gleicherweise auch in der Trauergemeinde der Freisinger Beweinung mit ihrem tiefen Stimmungsgehalt von Schmerz und Resignation zutage. Und dieser weiche lyrische Zug liegt endlich auch, um von den späteren Arbeiten nur die beste zu erwähnen, über der Reichersdorfer Altartafel mit dem heiligen Achatius, in der wir ja auch in der plastischen Formgebung die engsten stilistischen Beziehungen zu den früheren Werken des Meisters festgelegt haben.

¹ Abb. K. D. B. I. Taf. 143.

Nehmen wir zu diesen äusseren und inneren persönlichen Eigentümlichkeiten noch jene in der handwerklichen Mache gründenden Gepflogenheiten des Meisters zur Führung, so wird man vorsichtig tastend sein Werk noch um einige Arbeiten reicher zu gestalten vermögen, ohne Gefahr zu laufen, das einmal gewonnene Bild seines Schaffens zu trüben.

Unter den nicht archivalisch beglaubigten Arbeiten Erasmus Grassers beansprucht zeitlich und seiner Bedeutung nach die erste Stelle der Altar von Ramersdorf. Dazu besitzen wir für den Altar eine Nachricht, die einem authentischen Belege gleichkommt. Sie findet sich in dem schon früher erwähnten Aufsatz „Die St. Lukaszunft in München“ in Naglers Münchener Kunstanzeiger¹: „Von diesem Erasmus i. e. Schnitzer ist wahrscheinlich auch der Altar von 1482 links im Chor der Kirche zu Ramersdorf gefertigt.“ Der Vergleich mit den gesicherten Arbeiten Grassers wandelt diese Vermutung zur Gewissheit. (Taf. XXI—XXIV)

Der Ramersdorfer Altar verdankt, wie auch die Gemälde seiner Flügel dokumentieren, seine Entstehung dem in der Kirche aufbewahrten Kreuzpartikel, den Papst Johann XXII. dem Kaiser Ludwig dem Bayern verliehen haben soll, und den sein Sohn Markgraf Ludwig der Brandenburger — richtiger wohl sein Sohn Otto von Brandenburg — in die Kirche St. Maria in Ramersdorf stiftete. Die ständig wachsende Wallfahrt führte zunächst zu einem grösseren Neubau des Gotteshauses im 15. Jahrhundert und im Anschluss daran zur Errichtung des Altars.

Der Heilig-Kreuz-Altar zu Ramersdorf ist ein Flügelaltar mit einem geschnitzten Schrein, zwei Stand- und zwei beweglichen Flügeln. Der Schrein enthält die Kreuzigung Christi, der sich vier Passionsreliefs auf den Innenseiten der Wandflügel anschliessen, links Christus am Ölberg und Christi Geisselung, rechts Christus vor Kaiphas und Christus vor Pilatus. Bei geschlossenem Schrein schildern die gemalten Wandflügel die Geschichte der in der Kirche aufbewahrten Kreuzpartikel in vier Szenen; die Standflügel zeigen, gleichfalls in Malerei, je drei Heilige.

Der Altar, so wie er heute vor uns steht, stellt sich nun keineswegs im originalen Zustande dar, sondern ist ein Produkt seiner letzten Restauration im Jahre 1864. Damals wurde das ganze eigentliche Gerüst desselben, also der Schrein selbst mit den Flügelrahmen, erneuert, und eine aus allen Verhältnissen geratene Predella sowie eine hässliche Masswerkbekrönung in schlimmster Schreinergotik wurden zugefügt. Die erhaltenen Schnitzwerke und Malereien wurden im allgemeinen nach Massgabe des alten Bestandes wieder verwendet, jedoch wurden dabei die Reliefs und Flügelgemälde in falscher chronologischer Reihenfolge angeordnet. Nach der Passion müssten bei geöffneten Flügeln aufeinanderfolgen: links oben Christus am Ölberg, links unten Christus vor Kaiphas, rechts oben Christus vor Pilatus, rechts unten die Geisselung. Das ergäbe bei geschlossenem Schrein auch die richtige Reihenfolge der gemalten Szenen der Geschichte des Kreuzpartikels und der Gründung der Wallfahrt. Auf dem linken Flügel oben: die Ver-

¹ G. K. Nagler, Münchener Kunstanzeiger 1865, S. 69. — K. D. B. I. S. 1024 ff.

leihung des Kreuzpartikels durch Papst Johann XXII. an Kaiser Ludwig den Bayern, unten die Übergabe des Kreuzpartikels durch den Kaiser an seinen Sohn, den Markgrafen Otto von Brandenburg; auf dem rechten Flügel oben die Flucht des Markgrafen aus dem Hl. Lande und sein Gelöbniß auf der Meerfahrt, unten die Stiftung des Kreuzpartikels durch den Markgrafen an die Kirche zu Ramersdorf.

Schlimmer aber noch hat der Altar gelitten durch die völlig neue, viel zu dicke Fassung der feinen Schnitzereien mit grellen, dem Charakter der Gotik durchaus fremden Farben und die stellenweise brutale Übermalung der bei aller Handwerklichkeit dennoch ansprechenden Malereien, die für die Geschichte der Münchener Tafelmalerei einen nicht zu unterschätzenden Beitrag bilden. Reiche architektonische Einblicke wechseln mit weitsichtigen Landschaften, alles von gegenständlicher Eindringlichkeit. Die figürliche Komposition und die grotesken Gebärden der Figuren erinnern an jene der Passionsreliefs, man erkennt sogleich die gleiche Werkstatt; die Brokatgewänder und anderes kostümliches Beiwerk, die über den verschiedenfarbigen Plattenboden der Interieurs überall hin verstreuten Blumen — ein ganzes Herbarium — und endlich das Kolorit — vorherrschend in Rot, Grün und Gelb — verleihen den Bildern einen feierlichen Reichtum. Die Malereien der Standflügel, je drei Heilige darstellend, die gleichfalls sehr übermalt sind, gehörten nach Grösse und Anordnung kaum zu dem alten Altar.

Der Neubau des Altars war durch die Masse des Schreinwerkes genau festgelegt; es misst in der Höhe 2,10, in der Breite 1,35 m. Da es sich also fast mehr um ein Altärchen denn um einen Altar handelt, empfindet man die Einschiebung der hochgestellten Predella doppelt störend.

Das Schnitzwerk des Schreines, die Kreuzigung Christi, erhält seine kompositionelle Dominante durch das hoch über die Masse des Volkes aufragende, wie in freier Landschaft stehende Kreuz, das zugleich die Symmetrieachse der Komposition bildet. Der schlanke Christuskörper ist — das vermochte auch die ungeschickte Bemalung nicht ganz zu unterdrücken — bei aller Einfachheit der Mittel von trefflicher Anatomie, besonders in dem Bau des Thorax mit dem deutlich gegen die Hüfte abgesetzten Brustkasten und in den edelgeformten Beinen; nicht ganz geglückt — wie bei den meisten mittelalterlichen Kruzifixen — sind dagegen die Arme, die nichts von der hängenden Last erkennen lassen. Das Haupt des Gekreuzigten, von langen Locken umrahmt, im Todeskampfe bis auf die Knochen eingefallen und von herber Strenge, neigt sich zur rechten Schulter; eine ausdrucksvolle Verkörperung der letzten Worte: Es ist vollbracht. Weit unten drängt sich die Menge, wie die gegensätzlichen Komparserien einer mittelalterlichen Schaubühne streng geteilt. Zur Linken des Kreuzes die fromme Gemeinde in Christo: vorne, in ohnmächtigem Schmerze zusammenknickend, die Mutter des Herrn, von zwei Frauen gehalten, hinter ihnen ratlos, wie immer, der Lieblingsjünger mit zwei weiteren Frauen und weiter, die Blicke dem Herrn zugewendet, zwei fromme Männer, in deren einem, mit der pelzverbrämten Schauben, man vielleicht den reichen Joseph von Arimathia erkennen kann. Zur Rechten, nicht zu laut im Gegensatz

zu der ruhigen, resignierten Stimmung der um den Herrn Trauernden, aber doch in lebhafteren Gebärden sprechend, die Soldaten und Knechte, hinter ihnen die Schriftgelehrten und Hohenpriester. In dem Manne mit dem gläubig erhobenen Blick dürfen wir den Hauptmann erblicken. Weiter sieht man den Knecht mit Ysopstengel und Schwamm und den Kriegsknecht und Bekenner, der des Herrn Seite öffnete.

Zwischen das Hauptgeschehen und den gemalten, aber sehr beschädigten Hintergrund, der die Ansicht von Jerusalem mit einem durchbrochenen gotischen Turmhelm in der Art niederländischer Veduten gibt, sind, durch Felspartien abgegrenzt, die Grablegung und die Gefangennahme in kleineren Figuren eingeschoben, die durch die prächtige Fahne des Lendentuchs Christi wie mit einer Klammer in die ganze Komposition einbezogen werden. Darüber schweben zu seiten des Gekreuzigten zwei Engel, die mit ihren entsetzten Blicken, den verkrampft bewegten Armen und der stürmischen Flut der Gewänder die lautesten Zeugen des schmerzlichen Ereignisses sind.

Trotz der kleinen Ausmasse, trotz mancher Unbeholfenheiten in der kompositionellen Gliederung der Gruppen und manchem Ungelenkigen und Eckigen im einzelnen und auch der widerlichen Bemalung zum Trotz ist das Bildwerk von starker, ergreifender Wirkung. Es liegt über dem Ganzen eine ernste Feierlichkeit des Schmerzes, durch die Massen geht es wie stilles Weinen, das selbst über den Feinden und Henkern des Herrn, den Schriftgelehrten, Hohenpriestern und Knechten zu schweben scheint. Nirgends ein lautes Aufschreien, weder des Schmerzes, noch des Spottes. Das umging der Meister geflissentlich, darum fanden auch die um den Rock des Herrn wüfelnden Soldaten keinen Platz. Greifen wir vorweg, dass wir doch ein Werk des Erasmus Grasser vor uns haben, der zwei Jahre vorher das wilde Heer der Moriska-Tänzer geschaffen hatte, so wird man das Fehlen der alten, beliebten Rüpelszene nicht als ein Nichtkönnen, sondern vielmehr als ein in der Einheit der Stimmung begründetes Sichversagen deuten müssen. Nicht mit lauten Gegensätzen der Empfindungen arbeitet der Bildhauer, massvoll stuft er die seelischen Regungen und selbst die feindselige Haltung der Gegner Christi ab. Nichts spürt man von den begleitenden Schrecken des Dramas von Golgatha, nichts von der sich verhüllenden Sonne und ihrer Wirkung auf das zitternde Volk. Kein Sturm der Bewegung, wie er etwa durch Jan Pollaks Kreuzigung des Münchener Franziskaneraltars wühlt, wird entfesselt.¹ Nicht in seinem furchtbaren äusseren Geschehen gab der Bildhauer das Drama, sondern in seiner erschütternden Wirkung auf die, die da glaubten und glauben wollten. Und so ward seine Schöpfung, die er innerlich in allen Einzelheiten, in Schmerz und Klage, in Resignation und Bekehrung mit erlebte, zum Andachtsbilde im gregorianischen Sinne: „*gentibus pro lectione pictura est*“.

Man wird dabei nicht vergessen dürfen, dass der Heilig-Kreuz-Altar in Ramersdorf eben als Wallfahrtsaltar entstand, als ein eindringliches, religiös-didaktisches Hilfs-

¹ Katalog der Gemälde des Bayerischen Nationalmuseums, München 1908, Nr. 47a. Dasselbst Abbildung.

mittel zu dem in der Kirche aufbewahrten Partikel des Hl. Kreuzes, dessen gläubige Verehrung dem Volke in besonderem Masse die aus dem Kreuzesopfer Christi fliessenden Gnadenwunder in Aussicht stellte.

So gemässigt die Gruppen und ihre Vertreter sich in ihren Bewegungen auch gehaben, so mannigfach ist der Wechsel der Charaktere, die nur leider durch die verständnislos ausgleichende Bemalung sehr gelitten haben. Trotzdem empfindet man aber noch deutlich, dass im Grunde die plastische Form Typ und Ausdruck bestimmte. Dafür können besonders die Köpfe des Johannes, des Hauptmanns und des Kriegsknechts mit ihren tiefsitzenden, wie von Tränen getrüben Augen oder die beiden fetten Alten zunächst des Kreuzes als gute Beispiele gelten. Weniger glückte dem Bildhauer die Unterscheidung der heiligen Frauen, deren eigentliches Leben im wesentlichen in ihrer Haltung beruht.

Zur kompositionellen Aufteilung der Massen bediente sich der Meister für seine Bildbühne eines rasch ansteigenden Geländes, das ihm erlaubte, die Figuren in drei Reihen hintereinander anzuordnen. Damit vermied er die Etagen-Anlage der niederländischen Altäre. Dieser Ausweg gewährte manchen Vorteil. Einmal konnte die trockene Isokephalie vermieden werden, wie sie z. B. auf den Salzburger Tafelbildern Pfennings oder Laibs¹ u. a. auftritt, und wie sie uns noch bei dem ungefähr gleichzeitigen Krakauer Marienaltar von Veit Stoss begegnet, auf dem von den zwölf Aposteln kaum mehr als vier zu sehen sind; dann wurden die Massen gelockert und zugleich eine grössere Bewegungsfreiheit der einzelnen Figuren ermöglicht. Klug vermied aber der Bildhauer, das Gehäufte des Volkes dicht gedrängt und in strenger Horizontale bis zu den Füßen des Gekreuzigten hinaufzuschieben, wie dies häufig bei den niederländischen Altären sich zu einer erstickenden Fülle verdichtet. Dies alles führt zu einer Luftigkeit und Freiheit, aus der dann mächtig, alles überschattend und zusammenfassend, das Kreuz emporragt.

Der Bildhauer hat, wie wir sehen, also für das alte Problem eine neue, eigenartige Lösung gefunden; um deren fortschrittliche Fassung noch hervorzuheben, sei nur kurz darauf hingewiesen, dass Dürer sein Blatt der Kreuzigung aus der grossen Holzschnittpassion, das uns das Thema am ausgereiftesten bietet, doch erst sieben Jahre nachher — 1489 — schuf.

Die Flügelreliefs (Taf. XXIII), gleichfalls wie auf der Kreuzigung in den vorderen Figuren fast zur Freiplastik losgelöst, zeigen dieselben kompositionellen Vorzüge, ohne — doch hier mag wieder die neue Fassung die Hauptschuld tragen — in den Einzelheiten zur gleichen künstlerischen Höhe zu gelangen. Immerhin ist eine gute Bildwirkung gesichert, nicht zuletzt durch die geschickte Überleitung des eigentlichen Reliefs in den gemalten Hintergrund. Dies gilt vor allem für die Ölbergsszene mit dem Ausblick auf die Stadt mit dem stattlichen Kirchenbau und dem durchbrochenen Turm. Bei dem Relief Christi vor Pilatus gestattet die Halle Ausblick auf die Soldaten am Wachtfeuer, bei jenem

¹ Robert Stiassny, Altsalzburger Tafelbilder. Im Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses Bd. XXIV (1903) Taf. VII und VIII.

Christi vor Pilatus auf eine Strasse mit einem Ziehbrunnen und Soldaten. Auch bei den Reliefs ist der Bildhauer von erquicklicher Eigenwilligkeit, die verschmähte, irgendwelche gedruckte Kunst zu verwenden. Mehr das Geschichtliche der Vorgänge betonend, steigert er in den Szenen das Leben zu grösserer Bewegung der Haufen und der Einzelfiguren und vermeidet trotz der engen räumlichen Verhältnisse doch allzu grosse Ecken und Härten. Sehr gut sind auch trotz der Kleinheit der Figuren die Charaktere und Typen gegeneinander abgesetzt. Sie zeigen am deutlichsten die gleiche Hand wie die Gestalten der Kreuzigung: die langgezogenen, zum Teil überhängenden, zum Teil vorgereckten Nasen, die starkbetonten Augenbogen und die verkümmerten Oberlippen.

Damit gelangen wir zugleich zu der Frage, ob Naglers vermutungsweise Zuweisung des Altars an Erasmus Grasser, die, wie erwähnt, offenbar auf einer archivalischen Notiz beruht, sich auch durch den Stil begründen lässt. Die eben berührten, für die Ausdrucksweise des Bildhauers besonders bezeichnenden Merkmale lassen sich nun aber ohne weiteres von jenem Werke Grassers ablesen, das dem Ramersdorfer Altar zeitlich am nächsten steht, den zwei Jahre vorher entstandenen Moriska-Tänzern. Ja, diese Beziehungen verdichten sich so, dass man den gleichen Gesichtstypen zu begegnen glaubt. Man erkennt in dem sogenannten Hauptmann neben dem Hohenpriester den sog. Liebhaber (Taf. II) und kann diesen ebenso in dem zum Kreuz emporblickenden Kriegsknecht der oberen Reihe oder in seinem Nachbarn wieder erkennen. Für die Knechte der beiden vorderen Reihen mag der Tänzer mit dem hohen Spitzhut oder auch jener mit dem phantastischen Kopfputz als Vergleich dienen (Taf. V u. VI). Dazu kommt jenes im Kreise der gleichzeitigen Plastik ungewohnte, für Grasser aber sehr bezeichnende Herausarbeiten der sehnigen Halspartien mit dem starken Betonen des sogenannten Adamsapfels, das uns schon bei den Tänzern auffiel und bei den Figuren der Kreuzigung trotz der weit kleineren Verhältnisse dennoch deutlich hervortritt. Und endlich fällt auch noch die lebensvolle Behandlung der Augen auf, die wieder, wie bei den Moriskanen, zu Trägern des Seelenlebens und der wechselnden Empfindungen werden und den Ausdrucksgehalt des Bildwerkes zu einem wesentlichen Teile mitbestimmen.

Der Ramersdorfer Altar muss also als ein eigenhändiges Werk Erasmus Grassers angesprochen werden.

Die Ramersdorfer Kirche verwahrt noch ein weiteres Schnitzwerk, das stilistisch aufs engste mit dem Passionsaltar zusammengeht, in der thronenden Madonna ihres Hochaltars¹ (Taf. XXV). Maria sitzt vor einem von zwei Engeln gehaltenen Teppich auf einer breiten Bank und hält auf ihrem rechten Knie das Kind mit der Weltkugel, in der linken Hand das Szepter. Die letzte Restauration hat der als Gnadenbild verehrten Gruppe durch eine plumpe, hässliche Fassung übel mitgespielt, vor allem aber durch die Stoffkaschierung des ehemals unbekleideten Christuskindes. Krone und Szepter der Maria sind gleichfalls neu. Unter der modernen Fassung drängt sich aber dennoch der reiche schöne Faltenwurf der hoheitsvoll aufgebauten Gottesmutter hervor, in

¹ K. D. B. I. S. 1023

dessen Fluss wir die gleichen Motive wie bei der Frauengruppe der Kreuzigung finden. Übrigens fällt auch die enge Schnürung der Hüfte der Maria, ganz analog jener der Passionsszene, auf. Wenn in der Gestalt der Mutter gegenüber den kleinen Golgathafiguren sich eine gewisse Fülle geltend macht, so hängt das wohl hauptsächlich mit der repräsentativen Auffassung der Madonnengruppe im Gegensatz zu dem erzählenden Charakter der Passionsszenen zusammen, vielleicht aber auch mit einer Anregung durch den Meister E. S., dessen Madonna von Einsiedeln auf dem Blatte der reichsten Ausformung dieses Themas L. 81¹ zwar nicht in allen Einzelheiten des Faltenwurfes, aber doch in dem Duktus der beiden grossen Faltenkompartimente verwandte Züge aufweist. Bei beiden Darstellungen entspricht der Faltenhäufung über dem linken Knie bzw. dem Schoss ein grosser Faltenzug, der sich von der rechten Schulter der Madonna gegen die andere Seite hin quer vor ihre Füsse legt, eine Anordnung, die sich ganz ähnlich auch bei der Variante L. 82 der Einsiedelmadonna des Meisters E. S. wiederholt.² Aus diesen äusseren wie inneren Gründen wird man auch die Ramersdorfer Madonna Erasmus Grasser zuschreiben dürfen.

Von gleicher ungewöhnlicher Grösse künstlerischer Gesinnung zeugt eine Gruppe der sitzenden Madonna auf dem östlichen Altar der Nordseite der ehemaligen Klosterkirche von Rottenbuch, Bez.-Amt Schongau, die ehemals auf einem Altar der Johanneskapelle stand (Taf. XXV). Die handschriftliche Chronik von dem Klosterarchivar Joachim Wimmer von 1674 besagt von ihr: „*Johannes Messerschmid praepositus elegantem illam Deiparae Virginis imaginem ad s. Joannem coloribus ac auro obduci fecit a Gabriele Malachaker pictore Monacensi anno 1487.*“³ Man greift kaum fehl, wenn man darin den Münchener Maler Gabriel Mälleskircher — einen anderen Maler ähnlichen Namens weisen die Münchener Steuerbücher nicht auf — erkennt, und damit dürfte, wie schon der Stil des Werkes vermuten lässt, auch seine Herkunft aus München gesichert sein. Dieser Weg weist aber auch zugleich auf die stärkste künstlerische Potenz des Gebietes: Erasmus Grasser. Einfacher, abgeklärter und geschlossener in der Komposition, schlichter im Faltenwurf, was einesteils durch die Grösse, andernteils durch eine gewisse Fortschrittlichkeit begründet erscheint, wahrt die Madonna von Rottenbuch nicht nur die gleichen kubischen Grundlagen und dieselben Körperproportionen wie die Ramersdorfer Madonna, sondern verrät auch in den Einzelheiten, so im Kopfe der Madonna, den rundrückigen Händen mit den langen, wenig artikulierten Fingern, vor allem aber in dem fast semitisch anmutenden Kopfe des Kindes, die nur durch eine und dieselbe Hand, eben die Erasmus Grassers, zu erklärende Beziehung zu der etwa fünf Jahre älteren Vorläuferin. Die für Altbayern und München ungewohnte, naturalistische, durch nichts gehemmte Lebendigkeit des Bambino gemahnt überdies unverkennbar an die Beweglichkeit der Morisken. Der feierlich repräsentative Charakter der Madonna des Gnadenbildes von Ramersdorf, die übrigens in der thronenden

¹ Abb. bei Geisberg, Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E. S. Taf. 49

² Ebenda Taf. 52.

³ K. D. B. I. S. 593 u. Taf. 79.

Katharina des Aresinger-Steins aus dem gleichen Jahre 1482 eine königliche Schwester hat, ist in Rottenbuch dem erdennahen liebenswürdigen Idyll der Mutterliebe und der Zugänglichkeit des göttlichen Kindes gewichen. Damit bereichert sich die Gestaltungswelt des Meisters um eine neue, bisher ungekannte Seite.

In die unmittelbare Nachbarschaft des Ramersdorfer Passionsaltars rückt ein kleines Hausaltärchen im Bayerischen Nationalmuseum in München¹ (Taf. XXVI u. XXVII). Es baut sich in Monstranzform auf und misst in der Höhe 0,82 m. Auf einem im Vierpass mit ausspringenden Ecken gegliederten Fuss sitzt ein kleiner Schreinaltar auf, dessen eselbogenförmiger Giebel in Spreng- und Astwerk gebildet ist. Den Schrein füllt eine kleine Kreuzigung in Hochrelief. Die Flügel sind gemalt, und zwar tragen sie auf ihren Innenseiten den hl. Franziskus von Assisi und die hl. Klara, auf den Aussen-seiten die hl. Veronika mit dem Schweisstuch Christi und die hl. Barbara. Die Gegenüberstellung der beiden ersten Heiligen als der Stifter der beiden ersten Franziskanerorden und insonderheit des Ordens der Klarissinnen legt die Vermutung nahe, dass das Altärchen aus dem Münchener Klarissenkloster stammt; die Einbeziehung der hl. Barbara gründet in dem Umstande, dass Barbara, die Tochter Herzog Albrechts III., nachdem sie die Hand König Ludwigs IX. von Frankreich ausgeschlagen hatte, in dem Kloster, in dem sie ihre Erziehung erhalten hatte, 1470 den Schleier nahm, dort am 24. Juni 1472 im Rufe der Heiligkeit starb und im Chor der Kirche beigesetzt wurde.² Die eigenartige Form des Altärchens erklärt sich am einfachsten, dass es vielleicht von der Äbtissin des Klosters bei kirchlichen Umgängen mitgetragen werden sollte in Erinnerung an die hl. Klara, die bei einem feindlichen Angriff auf ihr Klösterchen mit dem Allerheiligsten den Horden entgegentrat und sie so zur Umkehr zwang.

Das Schnitzwerk erscheint als eine verkleinerte Ausgabe der Ramersdorfer Kreuzigung. Die zusammenbrechende Maria kehrt ebenso mit wenig Änderungen dort wieder wie die beiden heiligen Frauen, die eine etwas freiere Abwandlung der beiden zu seiten des Johannes des Ramersdorfer Altars sind. Dieser selbst ist mit seinem von Locken überschatteten, nach oben gerichteten Blick mehr ins Profil gestellt. Der Kriegsknecht zunächst dem Kreuze auf dem Monstranz-Altärchen ist ein Gegenstück zu jenem mit dem Ysopstengel in Ramersdorf. Für den anderen Kriegsknecht und den Mann in der Schauben und mit dem Schwert — die Klinge ist abgebrochen —, der vielleicht als römischer Hauptmann zu denken ist, finden sich dort keine unmittelbaren Parallelen, doch sprechen Haltung und Typen gleichfalls für Grassers. Der Christuskörper ist etwas härter und eckiger als in Ramersdorf behandelt und entbehrt der flatternden Enden des Lententuches. Will man das als zeitliches Stilkriterium nehmen — der Bildhauer könnte aber auch aus künstlerischen Rücksichten, um die gemalte Landschaft nicht zu sehr zu verdecken, darauf verzichtet haben —, so ist das Monstranz-Altärchen vor den Ramersdorfer Altar zu setzen. Jedenfalls liegen beide Werke nur um ein wenig auseinander.

¹ Inv. Nr. Ma. 1965. — K. VI. 1332.

² M. Forster, Das gottselige München, München 1895, S. 682 ff.

Das Klarissenaltärchen ist noch besonders wichtig, weil es von den mehrfigurigen Werken Erasmus Grassers das einzige ist, das seine ursprüngliche Fassung, wenn auch nicht tadellos und unversehrt, doch ohne erhebliche Schäden und spätere Übermalungen behalten hat und nur bescheidene Retuschen aufweist. Die Farben sind nur in dünnen Schichten, beinahe lasierend aufgetragen, verstärken aber trotzdem eindringlich die plastische Form und den seelischen Ausdruck. Danach haben wir uns die ehemalige Wirkung der Ramersdorfer Kreuzigung vorzustellen.

Ferner reihen sich dem Stil- und Zeitkreis des Ramersdorfer Altars zwei Figuren des Kreuzaltars der ehemaligen Stiftskirche Ilimmünster an, Maria und Johannes, die ehemals die Assistenzfiguren einer Kreuzesgruppe bildeten (H. O. 91)¹ (Taf. XXVIII). Sie muten wie aus der Szene der Ohnmacht Mariä auf dem Ramersdorfer Altar herausgelöste Freifiguren an, nicht nur erfüllt von den gleichen seelischen Erschütterungen des Schmerzes und der Trauer, wie es sich immerhin durch das gleiche Thema von selbst erklären liesse, sondern mehr noch durch die formalen Ausdrucksmittel. Am stärksten prägt sich diese Verwandtschaft und Zusammengehörigkeit in den Köpfen, namentlich in denen der beiden Johannes mit den leicht überhängenden Nasen, den hochgespannten Augenbogen, dem schmerzverzogenen Mund, dem sehnigen, spitzen Kinn und der muskulösen Halspartie, aus, Kriterien, die sich ohne weiteres unter Berücksichtigung der Divergenzen des Innenlebens auch auf die Morisken ausdehnen lassen. Es liegt nahe, aus örtlichen Gründen bei den vier nicht sehr bedeutenden Reliefs von dem ehemaligen Hochaltar der Stiftskirche zu Ilimmünster mit Szenen aus der Legende des hl. Arsacius, die dem neuen gotischen Hochaltar eingefügt sind, gleichfalls an die Hand Grassers zu denken, doch bieten sie in ihrer Kleinfigurigkeit und der Neufassung zu wenig Anhaltspunkte zu einem bindenden Schlusse.

Das gleiche Thema der Maria und des Johannes als Assistenzfiguren eines Kruzifixus steigert Erasmus Grasser dann zu einer unvergleichlich eindrucksvollen Lösung in den beiden Holzstatuen, die aus der Kirche des vor den Toren Münchens liegenden Pipping in das Bayerische Nationalmuseum gelangten (H. 1,25 m,¹ Taf. XXIX—XXXI). Es kann füglich unerörtert bleiben, in welchem zeitlichen Verhältnis die beiden Paare in Ilimmünster und Pipping zueinanderstehen, d. h. welchem der beiden der zeitliche Vorgang einzuräumen ist. Jedenfalls spricht kein Grund für einen erheblichen Zeitunterschied. Bei einer so starken und reichen künstlerischen Persönlichkeit und ihrer ungehemmten Wandlungsfähigkeit, wie sie uns schon das Frühwerk der Moriskenfiguren aufweist, wird man sich niemals auf eine einmal geformte Lösung und gewisse schematische Einzelheiten in Typen und Falten festlegen dürfen, sondern wird mehr noch den allgemeinen künstlerischen Impuls und die seelischen Regungen des Künstlers wie seiner Schöpfungen in Rechnung stellen müssen. Während in den älteren plastischen Darstellungen der

¹ K. D. B. I. S. 125.

² Inv. Nr. Ma. 1201 u. 1202. — Kat. VI, 568 u. 569. K. D. B. I. S. 801. — B. Riehl, Münchener Plastik a. a. O. S. 417 u. Taf. IV. — In enger Beziehung zu den beiden Figuren steht eine kleine Gruppe der Kreuzigung im Chor der Schlosskirche zu Blütenburg; die Maria ist zugleich der Maria von Blütenburg nahe verwandt.

Kreuzigung in rein repräsentativer Lösung — also nicht in der Verkörperung des historischen Geschehens — Johannes und Maria kaum in innere Beziehung zu dem Kruzifixus gesetzt erscheinen, ja in ihrer seelischen Einsamkeit ihrem Schmerz kaum mehr als durch Falten der Hände oder eine ähnliche Geste Ausdruck verliehen, im übrigen aber starr in frontaler Strenge verharren, erschüttert schon in Ilimmünster, noch mehr aber bei den Pippinger Figuren das Erlebnis von Golgatha die Körper in ihren Tiefen, und weit stärker als durch eine äusserliche Phrase der Hände drückt sich allein schon in Haltung und Bewegung namenloses Leid aus. Will man lediglich die Steigerung der Ausdruckskraft als Zeitmesser zugrunde legen, so muss man die Pippinger Figuren unbedingt denen in Ilimmünster, wenn auch nur um einige wenige Jahre, nachreihen.

Die stilistisch begründete Datierung der Pippinger Figuren auf die Zeit um 1480 bis 1490 wird durch begleitende Umstände gestützt. Nach der Inschrift an der nördlichen Innenwand der Kirche wurde ihr Bau 1478 durch Herzog Sigismund von Bayern begonnen; ihre Weihe erfolgte 1480. Die einheitliche Gesamtausstattung des reizenden Dorfkirchleins entspricht den durch die beiden Jahreszahlen festgelegten Grenzen, das Fresko des Todes Mariä an der Chorseite des Triumphbogens sowie zwei Glasgemälde tragen zudem die Jahreszahl 1479. Auch die beiden Figuren Maria und Johannes lassen sich der Zeit um 1480—1490 sowohl als auch dem Werke Erasmus Grassers ohne Bedenken einfügen, ja, indem wir seine Autorschaft einstweilen schon als erwiesen annehmen wollen, darf man sie ohne Einschränkung als die am tiefsten empfundenen seiner Werke ansprechen. Das starke Innenleben Grasserscher Gestalten, das wir in den Figürchen des Ramersdorfer Altars oder der Kreuzigungsmonstranz und selbst der Moriska-Tänzer teils infolge des kleinen Formats, teils infolge des Verlustes der ursprünglichen Fassung mehr ahnen als unmittelbar empfinden konnten, erschliessen heute diese beiden Figuren in seiner ganzen Fülle, nachdem es erst vor kurzem glückte, aus einer Übermalung des 18. Jahrhunderts die ungewöhnlich feine und ausdrucksvolle und dabei völlig unversehrte Fassung der Köpfe herauszuschälen (Taf. XXX u. XXXI). Die Züge des Johannes gewannen an Leben und Innigkeit, Maria erschien verjüngter, das Frauliche ihrer Züge wandelte sich zum Jungfräulichen, ihre Schwermut zur Wehmut. Nun erst erkannte man des Künstlers letztes Ziel. Freilich sprach es sich vor allem, sozusagen in den Hauptumrissen, schon in der plastischen Form aus. Aber gewann diese durch Haltung und Bewegung, durch Geste und Gebärde Blut und Leben, wofür die Moriska-Tänzer die sprechendsten Zeugen sind, so wusste der Meister die zartesten Regungen der Seele im Bildwerk, wie hier, doch erst durch die fein empfundene farbige Behandlung der Köpfe zu wecken. Für diese letzte Steigerung des künstlerischen Ausdrucks sind die beiden Pippinger Figuren Leistungen von einer im Bereich der Münchener, ja wohl der süddeutschen Plastik nie wieder erreichten Höhe, und selbst in der gleichzeitigen Tafelmalerei finden sich kaum ähnliche Bilder des Schmerzes von solcher Tiefe und Innigkeit, von solch einfacher Sprache und ergreifender Wirkung. Wie mochte sich einstens das Ereignis von Golgatha auf den Gesichtern des Ramersdorfer Altars widergespie-

gelt, wie mochte der tolle Mummenschanz der Morisken mit den vielfältigen Verästelungen seines prickelnden Humors sich in den Fratzen und Grimassen der Narrenfiguren niedergeschlagen haben!

Aber schon die plastische Auffassung der Pippinger Figuren hebt sie noch mehr als jene von Ilimünster sichtbar aus dem üblichen, oben gezeichneten Schema und Typus ihrer Gattung heraus. Schlicht setzt Johannes den rechten Fuss vor, als wollte er der Last, die seine schwache Schultern niederdrückt, eine Stütze bieten. Der lockenumrahmte Kopf reckt sich wie in einem Augenblick wiedergewonnener Fassung empor. So geht es wie eine Welle durch den zitternden Leib. Einer augenblicklichen Regung entspringt auch die seitliche Drehung des Körpers der Maria mit seiner vegetabilen Geschmeidigkeit, die in dem abgewendeten, stillem Schmerz ergebenen Antlitz, das nicht mehr dem grausen Anblick gewachsen erscheint, lautlos verklingt. Die Gewänder sind, vor allem bei Maria, von fliessender Einfachheit und greifen sichtlich in die Stimmung der Trauer mit ein, aber die eigentlichen Träger der Klage sind die fast aller Leiblichkeit entrückten Körper. Dagegen erscheinen die Hände, einst die einzigen Ausdrucksformen des Leids und Jammers, hier zu äusserlichen Begleitmotiven herabgesunken, matt, kraftlos, nur nach dem Modell geformt, aber weder aus innerem Drange zum Gebet gefaltet noch im Jammer ineinandergerungen. Die Sensibilität der Körper haucht sich in den ungemein feinen Köpfen aus. Die faltigen Schiebungen der Stirne künden den Gram, aus tränenfeuchten Höhlen blicken hilflos die matten Augen, und von den zitternden Lippen des Johannes löst sich's wie leises Wimmern. Kein zweites Werk Grassers offenbart so klar schon in der plastischen Gestaltung die künstlerische Absicht. Man beachte die Stellung der Augen, die hochgewölbten Augenbogen, die kleinen Grübchen in den äusseren Augenwinkeln, die Wellen auf den Wangen, die zarte Bildung des Kinns, die feingeschnittenen Lippen, und das alles wie bei einem Gemälde durch die diskrete emailartige Lasur zu einer Einheit sprechenden Ausdrucks innerlichster Vorgänge zusammengefasst. Der zugehörige Kruzifixus ist verloren. So bedauernswert auch der Verlust sein mag, wir werden seiner kaum bewusst; denn wir erleben die strömende Kraft des geistigen Mittelpunktes, obwohl er dem Blick entrückt ist, in ihrer Wirkung.

Es bedarf kaum eines besonderen Beweises für die Zuweisung der beiden Figuren an Erasmus Grasser. Die enggeschnürten, fast wesenlosen Körper, die Kopftypen, vor allem jener des Johannes, die hochgezogenen Augenbogen, dann der Fluss der Längsfalten und die weichen Faltenbrüche lassen sich in allen möglichen Varianten auf dem Ramersdorfer Altar nachweisen. Besonders überzeugend aber wirkt der Kopf des Lieblingsjüngers im Vergleich zu jenem des Johannes des obengenannten Altarwerkes mit der für Grasser so bezeichnenden, stark herausgearbeiteten Halsmuskulatur und den züngelnden Locken; der Ilimünstersche Johannes bildet für beides das formale Bindeglied. Und in gleicher Weise lässt sich auch das Monstranz-Altärchen heranziehen. Die geringen stilistischen Unterschiede sind auf Rechnung der veränderten Grössenverhältnisse zu setzen und ausserdem bei dem Ramersdorfer Altar der Neufassung zuzuschreiben.

Das gleiche Gefühlsleben Grassers spricht auch aus einem Vesperbild des Bayerischen Nationalmuseums (Taf. XXXII). Es vertritt einen in Altbayern weit verbreiteten Typ des Themas, dem unter anderem auch — in freierer Abwandlung — eine Piéta im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin angehört. Für Grasser spricht bei der Münchener Gruppe ausser dem ganzen Stimmungsgehalt der Oberkörper der trauernden Mutter mit der schwächtigen enggeschnürten Brust und die resignierte Senkung des feingeschnittenen Kopfes. Auch der Faltenwurf, die Mischung längerer Züge mit kleinerem Gefältel, und die schollenmässige Schichtung des Bodens nähern sich durchaus Grasser. Für die zeitgenössische Münchener Kunst stellt der Leichnam Christi eine unvergleichliche Höchstleistung ernstester Naturbeobachtung dar. Man prüfe das Knochengerüst des Thorax, die Schiebungen in der Hüfte und die zügigen Muskeln der Achsel- und Schulterpartie; dazu den ergreifenden Ausdruck des Kopfes mit dem vom letzten Hauch noch halbgeöffneten Munde. Wenn etwas davon abhalten könnte, die Vesperbildgruppe Grasser selbst zuzuschreiben, so wäre es der etwas weniger beseelte Kopf der Maria. Man vermisst vor allem die vom Weinen geröteten Augen mit den angeschwollenen Tränensäcken der Pippinger Maria. Aber schliesslich wollte der Meister in der Glättung der Züge vielleicht noch mehr als dort das stille Sichbescheiden in das Unabänderliche betonen, und endlich ist zu erwägen, dass sich die Bemalung nicht mehr unverseht erhalten hat. Wollte man wirklich in der Vespergruppe des Bayerischen Nationalmuseums nicht ein Originalwerk Grassers erblicken, so könnte man höchstens in ihr eine gleichzeitige Kopie nach einem verschollenen oder untergegangenen Werke des Meisters erkennen. Die Mehrzahl der Kriterien aber spricht für seine eigene Hand.

Die Piéta des Kaiser-Friedrich-Museums ist ohne jene kaum zu denken. Grösser gesehen, von monumentaler Gesinnung getragen, entstand sie wohl etwa zehn bis fünfzehn Jahre später, lässt sich aber auch selbst unter Berücksichtigung dieser Zeitspanne nicht in das Werk Grassers einfügen (Taf. XXXII).

In die unmittelbare Nähe der Pippinger Figuren wird man die fein empfundene Holzstatue eines hl. Michael in der Sammlung des Erzbischöflichen Seminars in Freising setzen müssen, die für den Hochaltar der Prälatenkapelle des Klosters Weihenstephan, 1489 von Abt Christoph erbaut, gefertigt wurde (Taf. XXXIII). Die Möglichkeit einer Inanspruchnahme Grassers für Weihenstephan ist durch die engen Beziehungen des Klosters zu München gegeben. Bereits 1483 hatte der Hofmaler Jan Pollack dort seinen grossen Hochaltar aufgestellt, und im gleichen Jahre lieferte Grasser, wie erwähnt, zehn Bildsteine zu Figuren in den nahen Freisinger Dom, für den er dann 1492 auch die grosse steinerne Beweinung fertigte.¹ Mit dem Pippinger Johannes hat die Freisinger Michaelstatue die übermässig schlanken Körperverhältnisse gemein. Mögen auch die wunderbaren Führungslinien des Mantels der Gestalt grössere kubische Resonanz und fassbare

¹ Richard Hoffmann, Die Kunstatertümer im Erzbischöflichen Klerikalseminar zu Freising. In den Beiträgen zur Geschichte, Topographie und Statistik des Erzbistums München und Freising von Martin von Deutinger. Neue Folge Bd. IV (1915) S. 222, Nr. 32.

Wesenheit verleihen, so nehmen sie ihr keineswegs das Geschmeidig-Schlanke, Gertenhafte, im Gegenteil: sie steigern die Gestalt fast zur Körperlosigkeit, so dass das Astrale des Himmelsboten aus dem Mantel wie aus einer Wolke herausleuchtet. Und dieses „Nicht-von-dieser-Welt“ spiegelt sich auch in den milden, ausdrucksvollen Zügen des fein geschnittenen Kopfes wider, der in dem kräuselnden Schnitt der Locken und in der leider nicht so gut erhaltenen Fassung die gleiche manuelle Behandlung und Vollendung wie der Pippinger Johannes aufweist.

In den Pippinger Figuren und dem Freisinger Michael bereitet sich eine Wandlung des mehr eckigen Faltenstils zu einer grösseren Flüssigkeit vor, die zu einem weiteren Werke Grassers führt, das bisher nicht als Werk seiner Hand erkannt wurde, nicht zuletzt vielleicht wegen seiner entscheidenden Fortschrittlichkeit. Es ist eine Darstellung des Pfingstfestes, ein Hochrelief mit fast freiplastischen, nicht ganz halblebensgrossen Figuren, das ursprünglich jedenfalls die Hauptgruppe eines Schreinaltars bildete. Im 18. Jahrhundert wurde es in wenig glücklicher Weise einem Altare der Kirche von Leutstetten bei Mühltal-Starnberg eingefügt, und ausserdem hat es erheblich unter einer Neubemalung vom Ende des 19. Jahrhunderts an seiner ursprünglichen Erscheinung eingebüsst¹ (Taf. XXXVI u. XXXVII).

Die Zuschreibung der Gruppe an Erasmus Grasser wird vor allem durch die Beziehungen zum Ramersdorfer Altar gestützt. So gegensätzlich die Stimmung ist, die dort das erschütternde Drama von Golgatha, hier das gnadenreiche Wunder der Ausgiessung des Heiligen Geistes auslöst, so innerlich verwandt ist doch die Bewegung der Massen und die Wirkung auf die einzelnen Teilnehmer der Geschehnisse. Bei dem Pfingstfest ist die ganze kompositionelle Anordnung genau nach der gleichen schichtweisen Übereinanderstellung in drei Stufen wie in Ramersdorf getroffen, die die einzelnen Figuren der rückwärtigen Reihen zum wenigsten als Brust- oder Rumpfbilder darzustellen erlaubte. Die Verzückung über die Niederkunft des Heiligen Geistes, die sich in den individuell nach oben gerichteten Köpfen und Blicken ausdrückt, erinnert unmittelbar an einzelne Gestalten der Ramersdorfer Kreuzigung. Es darf dabei nicht übersehen werden, dass gegenüber den bis dahin üblichen Relief-Darstellungen des gleichen Vorgangs diese nach oben gehobene Welle der Bewegung, zumal in der bayerischen und besonders in der Münchener Plastik eine Neuerung darstellt, auf die selbst das beginnende 16. Jahrhundert trotz der naheliegenden, durch das Thema selbst begründeten Lösung auch weiterhin verzichtete. Wir dürfen demnach nicht minder als an rein stilistischen Ähnlichkeiten nach diesen mehr innerlichen Beziehungen annehmen, dass die gleiche Hand und der gleiche Geist das Leutstettener Pfingstfest wie den Ramersdorfer Altar geschaffen hat. Die Szene spielt sich wie zumeist in den Darstellungen um 1500 in einem indifferenten Raume ab. Es ist auf jede architektonische Andeutung verzichtet. Dem Bildhauer war es lediglich um das Wunder in seiner Wirkung auf die

¹ K. D. B. I. S. 886 u. Taf. 125. — B. Riehl, Münchener Plastik a. a. O. S. 425. — Derselbe, Skizze der Geschichte der mittelalterlichen Plastik im bayerischen Stammlande. Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins in München, Jahrgang 1890, S. 62.

Teilnehmer zu tun. Die Mitte nimmt, wie seit der frühchristlichen Zeit, die sitzende Maria ein, um die sich stehend, sitzend, kniend die zwölf Apostel gruppieren. Sie lassen sich z. T. ohne weiteres nach ihren Typen feststellen. Wo diese sich nicht einwandfrei klar zu erkennen geben, mögen die mit ihren Attributen ausgestatteten Apostel in der Schlosskapelle in Blütenburg als Behelf dienen. Und danach dürfen wir mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit für die Zwölfboten folgende Bezeichnung wählen: in der oberen Reihe von links nach rechts Matthias, Petrus, Bartholomäus oder wahrscheinlicher Philippus und Thomas; in der zweiten Reihe Simon, Jakobus d. J., Paulus und Bartholomäus oder Philippus; in der unteren Reihe Andreas, Johannes, Judas Thaddäus und Jakobus d. Ä. Die Reihe der Apostel ist ja nach den Evangelien unsicher, Paulus fehlt dort selbstverständlich. Die bildende Kunst aber hat ihn schon in altchristlicher Zeit in die Mitte der Apostel aufgenommen, und so erscheint er durchaus im Widerspruch mit der Evangelien-Legende auch bei den Darstellungen des Pfingstwunders schon in der byzantinischen Kunst, und ohne Bedenken übernahmen die spätmittelalterlichen Bildhauer die gewohnte Zwölfchar mit Petrus und Paulus als ihren Führern.

Wenn auch in den Bildwerken zu Ramersdorf und Leutstetten nur zwei gleiche Personen — Maria und Johannes — auftreten, so begegnen wir ausser diesen doch da wie dort verwandten Typen, die sich alle durch die oft übermässig betonten Nasen, die hochgerichteten Augen, die kräftig herausgearbeiteten Kinnbacken und die starke Muskulatur der Halspartien als Eigentümlichkeiten Grassers zu erkennen geben. Auch in dem rein Manuellen der Haar- und Bartbehandlung ist die Verwandtschaft unverkennbar. Wenn in dieser Hinsicht die Beziehungen zu der Freisinger Beweinung nur sehr spärlich erscheinen, so will dabei die grundsätzliche Verschiedenheit des Materials, die dort zu flächigweicher Behandlung zwang, hier einen schnittigeren Vortrag erlaubte, nicht übersehen werden. Dagegen hat das Leutstettener Pfingstfest in seiner eigenartigen Mischung scharfbrüchiger Falten mit zügigen Gewandpartien viel Verwandtes mit der Freisinger Beweinung, ja, in der Flüssigkeit der Stoffe, die wie in einem gemeinsamen Strome der Erregung Maria und die Apostel nach oben reisst, erscheint das Leutstettener Pfingstwunder wie eine Fortbildung der in Freising nur stellenweise angedeuteten Motive. Man wird es danach wohl nach diesem und in die letzten Jahre des 15. Jahrhunderts setzen dürfen.

Gleichfalls für die allerletzten Jahre des 15. Jahrhunderts möchte ich die holzschnitzte Figur eines hl. Petrus in der ehemaligen Stiftskirche in Diessen im Bez.-Amt Landsberg annehmen, die eine der stärksten Schöpfungen der Münchener Schule darstellt und schon deshalb zur Frage anregt, ob wir in ihr nicht ein Werk Grassers zu erblicken haben¹ (Taf. XXXIV u. XXXV). Eine breitschulterige, gedrungene Gestalt von robustem Gehaben, bekleidet mit einem prall die Brust umschliessenden Untergewand und einem glatt von den Schultern fallenden Mantel, der im prachtvollen

¹ K. D. B. I. S. 522 u. Taf. 65.

Wechsel von knitterigen Quer- und ruhigeren Längsfalten den Unterkörper verhüllt. Auf dem Körper ein mächtiger Kopf, ein breitgewölbter Schädel mit starken Augenbogen, ein Gehäuse kraftstrotzender Gedanken, ein granitener Fels, den die dürftigen Haupthaare und der breite, volle Bart wie Wogen umspielen. Grassers hat uns auf seinem Aresinger-Stein bereits einmal den Apostelfürsten in seiner Elementarkraft geformt; hier sehen wir die gleichen Mittel, dieselben Formen zum gleichen körperlichen Ausdruck verdichtet, nur erscheint gegenüber der mehr latenten Kraft des Petruskopfes auf dem Aresinger-Stein, wie sie eben eher dem Wesen einer *sacra conservazione* entsprach, diese Kraft zu einer motorischen umgeprägt. Heisses, wenn auch verhaltenes Beben regt sich hinter der Stirne und liegt auf den Zügen. Nur einer war fähig, den Aresinger-Petrus zu solcher Grösse zu steigern: Erasmus Grassers. Wie in der wunderbaren Modellierung des Kopfes, in dem prächtigen Knochengebäude des Schädels, in dem Auf und Nieder der spielenden Muskeln, in der faltigen Stirne, dem Blick der Augen und dem Gezüngel der Haare Grassers hier wie dort mit den gleichen Mitteln arbeitet, so auch in den Falten, den knöchigen Händen und Füßen. Wir kennen keine zweite Verkörperung einer Persönlichkeit von solcher Eindringlichkeit, von solcher Reife und Vollendung im Gebiete der Münchener Kunst, aber auch keinen Meister, dem wir dieses Können zutrauen dürften, ausser Erasmus Grassers. Freilich will bei dieser Zuschreibung nicht verkannt werden, dass die beiden der Petrusfigur zeitlich nahestehenden, und zwar ihr wohl zeitlich folgenden Figuren der hl. Eligius und Leonhard vom Hochaltar in Reichersdorf aus den Jahren 1502—1505 dieser Petrusfigur an allgemeiner Qualität erheblich nachstehen. Sie erscheinen, wie schon oben erwähnt, für den temperamentvollen Meister der Moriska-Tänzer und des Aresinger-Steines fast zu schwach und blutleer. Vielleicht aber dürfen wir uns diesen Wandel als einen Schritt in die neue Zeit deuten. Der Diessener Petrus mit seinem in der Hüfte eingeknickten schweren Körper wurzelt bei aller Vollendung und Fortschrittlichkeit noch in der gotischen Tradition, in den Reichersdorfer Figuren, wenigstens in der Leonhardstatue tritt uns dagegen eine aufgereckte, frei aus den Hüften sich hebende Gestalt mit einem gewissen Pathos entgegen, das neue Menschenideal. Ein erster Versuch Grassers, noch mehr gewollt als in allem geglückt, und völlig missglückt in der Statue des hl. Eligius, für die man geneigt ist, die Mithilfe eines Gesellen anzunehmen.

Während die beiden Reichersdorfer Heiligen in ihrer statuarischen Gebundenheit sich mehr an die Freisinger Halbfiguren anlehnen, entspricht das Geschmeidige der Reichersdorfer Achatiusfigur mehr dem bewegteren Rhythmus der Leutstettener Darstellung. Damit ist zugleich eine gewisse Gegensätzlichkeit dieser Reichersdorfer Arbeiten angedeutet, die wir uns nur dadurch erklären können, dass Grassers Stärke — wenigstens bis dahin — mehr in figurenreichen Reliefkompositionen als in der statuarisch-repräsentativen Formung heiliger Einzelgestalten zu erkennen ist. Die Moriska-Tänzer als scharf differenzierte Vertreter einer, wenn auch nicht einheitlichen Komposition, so doch eines inhaltlich-einheitlichen Kompositionsgedankens nehmen eine Sonderstellung ein.

Versuchen wir dieser Reichersdorfer Gruppe weitere Werke des Meisters anzugliedern, so ist hier zunächst auf die Hochrelieffigur eines hl. Sigismund in der Sammlung des Erzbischöflichen Klerikalseminars in Freising hinzuweisen¹(Taf. XXXIII). Sie bildete ursprünglich offenbar die Hauptfigur eines Altars, und wir können uns diesen als Altarschrein nach dem Vorbilde des Reichersdorfer Achatius-Altars sehr wohl rekonstruieren. Mit der Hauptfigur dieses Altars, dem hl. Achatius, eint den hl. Sigismund die ganze lyrisch-weiche Auffassung, vor allem aber jene grotesk, wie im Tanzschritt übereinandergesetzten Beine. Wie ferner der Kopf mit dem muskulösen Hals in leichter Neigung zur Seite auf den abfallenden Schultern aufsitzt, erinnert einerseits wieder an den hl. Achatius, andererseits begegnen wir bei dem hl. Sigismund wie bei dem hl. Eligius von Reichersdorf der merkwürdigen Eigentümlichkeit, dass die Ohren viel zu tief angesetzt sind. Der Faltenwurf des hl. Sigismund ist freilich noch von grösserer Härte, so dass man diese Figur wohl als einen vielleicht fünf bis zehn Jahre älteren Vorläufer des hl. Achatius betrachten muss.

Als Arbeit Grassers, die sich zeitlich der Achatiusfigur anschliesst, möchte ich die grosse Sitzstatue eines hl. Nikolaus ansprechen. Sie bildete ursprünglich die Hauptfigur des Hochaltars der ehemaligen Kirche St. Nikolaus auf dem Haberfelde in München, nach deren Abbruch zum Zwecke der Errichtung des Jesuitenkollegs St. Michael sie in die spätere Karmelitenkirche St. Nikolaus übertragen wurde. Dort hatte sie ihren Platz in dem sogenannten „oberen Auszug“ des Hochaltars, von wo man den „abgeschmackten Holzklotz“ 1820 entfernte.² Auf Umwegen über Kloster Andechs gelangte die mächtige, 2 m hohe Sitzstatue 1922 in das Bayerische Nationalmuseum (Taf. XXXVIII).

Die ungewöhnliche Grösse der Figur, die sie weit über das übliche Mass der Schreinfiguren hinaushebt, für die wir namentlich aber in dem bisher bekannten Werk Grassers kein Analogon besitzen, erschwert die Zuschreibung an den Meister. Er sah sich bei der Arbeit Verhältnissen gegenüber, die ihn zu einer wesentlich anderen Aufteilung der Massen zwangen, als sie ihm bei den weit kleineren Sitzfiguren der hl. Achatius und Sigismund vorschwebten. Das führte vor allem zu dem Verzicht jener mehr flüssigen Falten, wie wir sie bei dem hl. Achatius und auch schon bei dem Leutstettener Pfingstfest sehen, und zu der Häufung der Knitterfalten, deren Rücken, Grate und Buchtungen der flimmernden Wirkung der reichen Vergoldung besonders entgegenkommen sollten. Freilich war dieses Faltengeklüfte auch schon bedingt durch den schweren, broschiert zu denkenden Stoff und die Häufung der Gewänder; denn der Heilige trägt über der in kleineren Falten brechenden Albe, die nur die Spitze des linken Fusses sichtbar lässt, noch eine starrende Dalmatika, darüber erst das mit einer Rosettenborte geschmückte Pluviale; dazu langstulpige Pontifikalhandschuhe und auf dem lockigen Kopfe die

¹ Richard Hoffmann a. a. O. S. 220, Nr. 31.

² Anton Mayer und Georg Westermayer, Statistische Beschreibung des Erzbistums München-Freising II (1880) S. 238. — Forster, Das gottselige München. S. 266. — Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte XXXV (1875) S. 88.

hohe perlenbesetzte Inful, deren Behänge, in glücklicher Zusammenfassung von Haupt und Körper, sich auf die Schultern legen. Das Pedum mit dem Sudarium ist eine neuere Zutat, erwies sich aber als notwendig, um der Figur den statuarischen Halt und die ursprüngliche Ponderation zu geben.

Archivalisch ist der hl. Nikolaus nicht als Arbeit Grassers verbürgt, der ganze Duktus der Figur, die weiche S-förmige Linie, die von dem Kopf bis zur Fussspitze schwingt, die schmalen, abfallenden Schultern, die Art, wie der leicht zur Seite geneigte Kopf aufsitzt, die Modellierung des Kopfes selber berühren sich aber so eng mit dem Reichersdorfer Achatius, dass an seiner Hand kaum zu zweifeln ist. Ausserdem sind auch hier wieder wie bei dem Reichersdorfer Eligius und dem Freisinger Sigismund die Ohren viel zu tief angesetzt.

Leider hat sich die Fassung der Figur nicht völlig in ihrem alten Zustand erhalten. Während die Gewänder, von der Übervergoldung einiger ehemals farbiger Teile, wie Fransen, abgesehen, unberührt blieben, wurden an dem Gesicht Retuschen und Änderungen vorgenommen, die besonders den Blick des Heiligen nachteilig beeinflussten. Trotz der durch die Auflösung der Masse bedingten Häufung der Falten, die sich aber nichtsdestoweniger vom Kleinlichen fernhält, wenn dadurch auch der Fluss der Linien gehemmt wird, ist der Nikolausfigur ein gewisser Zug ins Monumentale nicht abzusprechen, der sie über den hl. Achatius und hl. Sigismund stellt. Das ist vor allem auf das breit fussende Sitzmotiv, die aufrechtere Haltung des Oberkörpers und die einfache Funktion der Hände zurückzuführen. Gegenüber jenen beiden Heiligen, die in der allgemeinen Auffassung und im Spiel der Hände fast tändelnd anmuten, verleiht dieser strengere Zug der Figur des hl. Kirchenfürsten Nikolaus zugleich Würde und Erhabenheit, deren gerade der König Sigismund entbehrt. Die Figur des hl. Nikolaus offenbart in der Summe all dieser Wahrnehmungen einen so bedeutenden Fortschritt, dass sie, wenn auch immer noch in den Einzelheiten, vor allem in der Fülle der reich geknitterten Falten, durchaus in der Tradition des ausgehenden Mittelalters wurzelnd, dennoch schon die Ziele der neuen Zeit ahnen lässt.

In die unmittelbare Nachbarschaft des hl. Nikolaus ist die Sitzfigur eines Gottvaters — H. ca. 1 m — zu setzen, die im Jahre 1924 in den Besitz des Bayerischen Nationalmuseums gelangte¹ (Taf. XXXIX u. XL). Wenngleich der Gesichtstyp mit seinen schmalen Formen und dem dünnen Bart mehr an einen Christus erinnert, so widerstrebt doch die ganze Figur in ihrer Auffassung als Einzelstatue von Anfang an einer derartigen Deutung. Die Vermutung, dass sie den Rest einer Dreifaltigkeit in dem Typ des sogenannten Gnadenstuhls bildete, worauf die Haltung der Hände und das grosse Dübelloch zwischen den Knien deutete, erwies sich durch den nachträglichen Fund des zugehörigen, aber leider in der Barockzeit vollkommen überarbeiteten Christuskörpers als berechtigt.

¹ Über die Herkunft der Figur, die sich eine Zeitlang in der Sammlung Dr. Oertel-München befand, liess sich nur feststellen, dass sie ehemals in der Hauskapelle des Oetzbauern in Oetz bei Westerham im Bez.-Amt Miesbach stand, aus der sie im Jahre 1913 verkauft wurde. Wenngleich sie ursprünglich kaum für diese Kapelle gefertigt war, so ist doch wohl anzunehmen, dass sie aus der unmittelbaren Nähe von Oetz stammt. Oetz selbst liegt unweit von Esterndorf und Reichersdorf, wo Erasmus Grasser archivalisch belegt ist.

So wichtig für das Verständnis des kompositionellen Aufbaues der Gruppe das Jammerbild des vom Kreuze genommenen Christus als Vertikale zu den breit in der Horizontale angelegten Falten auch erscheinen mag, so schwer vermag man sich bei dem heutigen Zustande des „entstellten“ Leichnams in die formale Gestaltung des Bildwerks und seinen seelischen Gehalt hineinzusehen. Man wird ihn sich etwa nach dem Christuskörper des oben behandelten Münchener Vesperbildes rekonstruieren müssen. Aber trotz allem drängt sich einem unwiderstehlich der starke Geist und die künstlerische Kraft auf, die dieses Bild erhabener Grösse und stiller Feierlichkeit, höchsten Schmerzes und unerschütterlichen Glaubens aufgerichtet haben. Erst mit dem Christuskörper im Schosse werden uns die leise tastenden Hände Gottvaters und die schmerzvolle Resignation seiner Gesichtszüge verständlich und in ihrer Tiefe fassbar. Freilich aber berührt auch um so schmerzlicher der Frevel, der an dem Körper Christi kaum einen Zoll breit unversehrt liess. Die Figur Gottvaters allein folgt in allem Wesentlichen den gleichen plastischen Gesetzen wie die Nikolausstatue, so in der Neigung des Kopfes zur linken Schulter, der abfallenden Schulterlinie, die nur durch das herabwallende Haupthaar verhüllt wird, und in den breit über die Sitzbank ausladenden Falten des Pluviale. Auch die Falten, in ihren Einzelpartien betrachtet, erinnern an die des hl. Nikolaus, jedoch ist die Gesamtdrapierung fließender und grosszügiger. Man wird danach die Gottvater-Statue um etwas später als den hl. Nikolaus, also etwa zwischen 1505—1510 anzusetzen haben.

* *

Eine Abhandlung über Erasmus Grasser und sein Verhältnis zur spätmittelalterlichen Plastik Münchens darf einer Stellungnahme zu der Grabplatte Kaiser Ludwigs des Bayern in der Frauenkirche nicht entraten, um so weniger, als die Frage nach ihrem Meister bishernicht über ein unsicheres Tasten hinausging. Glaubte man früher die Platte mit einem schemenhaften Hans Steinmeissel in Verbindung bringen und in das Jahr 1438 setzen zu sollen, so schwankten die späteren Zuschreibungen, die die Unmöglichkeit einer so frühen Datierung einsahen, im wesentlichen zwischen Wolfgang Leb und Erasmus Grasser, ohne dass man dabei freilich einer eingehenden stilkritischen Untersuchung nähergetreten wäre. Eine derartige Untersuchung aber musste eine möglichst genaue Festlegung der Entstehungszeit des Werkes zur Voraussetzung haben. Man wollte es bisher noch in das letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts setzen, doch dürfte in dem anhängenden Exkurs der schlüssige Beweis erbracht sein, dass es erst in dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden ist.¹

¹ Vgl. Anhang III: Das mittelalterliche Grabdenkmal Kaiser Ludwigs des Bayern in der Frauenkirche zu München, und die dortigen Literaturangaben.

Die Grabplatte, die heute dem Blick des Beschauers durch das mächtige Bronzegehäuse fast völlig entzogen wird, und für deren Wirkung wir im wesentlichen auf Gipsabgüsse angewiesen sind, bildet den letzten Rest einer Tumba von ungewöhnlichen Ausmassen (Taf. XLI—XLV).

Der Reichtum und die Grosszügigkeit der ganzen Anlage der Platte, die Vornehmheit und Ausgeglichenheit der Komposition, die massvolle Zurückhaltung im Nebensächlichen, die uneingeschränkte Erfassung alles Gegenständlichen, die Beherrschung des Figürlichen, die Meisseltüchtigkeit bis in die letzten Einzelheiten und über allem gelagert eine künstlerische Vollkommenheit, die alles Gleichzeitige des Gebiets weit hinter sich lässt, stempeln das Werk zur Schöpfung eines grossen, reifen und fortschrittlichen Meisters. Man glaubte, es mit dem nächst reichen Werke in Münchens nächster Umgebung, dem Stiftergrab in Ebersberg, und, wie erwähnt, mit der Hand Wolfgang Lebs aus Wasserburg in Verbindung setzen zu dürfen.¹ Aber müsste es schon befremden, dass man nach München einen fremden Künstler berufen hätte, so erweist noch mehr der Stil der Ebersberger Deckplatte diese Annahme als unmöglich. Die Ebersberger Platte, genau auf das Jahr 1500 datiert, erscheint in ihrer wirren Fülle weit mehr noch von altertümlichem Geiste durchtränkt als die Münchener Platte, in den rundlich derben Köpfen gegenüber der individualisierenden Prägung jener schematisch und in den Falten fast leer und konventionell. Man wäge nur gegenständliche Gleichheiten wie die teppichhaltenden Engel beider Platten gegeneinander ab. Selbst Lebs reiferes Werk, die Deckplatte des Stiftergrabs von Attel von 1509, ist befangen und rückständig nach Form und Gehalt gegenüber der freiheitlichen Gesinnung der Kaiserplatte. So wandelt sich die Frage fast von selbst zur zweiten: „Schuf Erasmus Grasser das Werk?“

Vergegenwärtigen wir uns: Erasmus Grasser war zweifellos der angesehenste Meister der Stadt um die Wende des Jahrhunderts. Sozusagen unter den Augen des älteren Bruders des Herzogs Albrecht, Herzog Sigismunds, hatte der Meister in der Kirche von Pipping gearbeitet, und es ist wohl anzunehmen, dass die fürstlichen Brüder auch zu dem Bau der Kirche und zu dem Hl.-Blut-Altar in Ramersdorf beisteuerten, der aus Anlass der vom Papste dem Kaiser verliehenen und von dessen Sohn der Kirche überlassenen Kreuzreliquie von Grassers Hand entstand. Ist es nicht naheliegend, dass dem Herzog Albrecht der erste Meister der Stadt gerade gut genug sein mochte für die Grabstätte seiner Vorfahren, insonderheit seines kaiserlichen Ahnherrn? In der Tat steht denn auch die Deckplatte des Kaisergrabs keinem Meister näher als Erasmus Grasser, wenn auch die Beziehungen zu den älteren Werken des Meisters sich nicht ohne weiteres offenbaren. Die kompositionelle und gegenständlich inhaltliche Eigenart der Platte schliesst rein formal-stilistische Vergleiche fast gänzlich aus, und so wollen die Beziehungen weit mehr aus dem künstlerischen Wesen und der Persönlichkeit im

¹ Hager a. a. O. in Anhang III. — K. D. B. I. S. 973 und Taf. 143. Über Wolfgang Lebs und die Stiftergräber zu Ebersberg und Attel vgl. meine Abhandlung in der Zeitschrift des Münchener Altertumsvereins 1904 und Ph. M. Halm, Studien und Forschungen zur Plastik Altbayerns, Tirols und Schwabens I (Augsburg 1926) S. 139 ff.

allgemeinen geschlossen werden. Deshalb möchte ich auch auf die für Grasser und seinen Kreis immerhin charakteristische Zweiteilung der Platte in diesem Falle keinen zu grossen Wert legen.

Die monumentale Wirkung der Deckplatte gründet in erster Linie in der grosszügigen Konzeption des thronenden Kaisers und in der überzeugenden Schilderung seiner Persönlichkeit. Hier war ein Schöpferwillen und eine Schöpferkraft stärkster Potenz am Werk, deren zeugungsfähige Keime wir einzig in der kraftvollen Gestalt des hl. Petrus des Aresinger-Steins erblicken können. Das Machtvolle der Bedeutung Petri als Kirchenfürsten ist hier umgegossen in die Repräsentation kaiserlicher Macht und deutscher Grösse. Wenn wir erwägen, wie Grasser aus der müden Apostelgestalt des Meisters E. S., die fast zwei Jahrzehnte irüher entstanden war, den kampfesstarken Petrus herauszuholen wusste, so wird man dem Meister auch diese weitere Steigerung seines eigenen Könnens wohl zutrauen dürfen.

Wir dürfen annehmen, dass Erasmus Grasser von älteren Darstellungen des Kaisers, namentlich plastischen Bildwerken, Kenntnis hatte, ja, es liegt nahe, dass er sogar von seinem fürstlichen Auftraggeber auf solche gewiesen wurde, da die Aufgabe nicht zuletzt auf dem Gebiete des Porträts lag. Als Monumentalvorbild für den thronenden Kaiser könnte man an das Relief desselben im Rathaus zu Nürnberg aus der Mitte des 14. Jahrhunderts denken (Taf. XLII), dem gegenüber auf der anderen Seite des Erkers dortselbst das gleich grosse Relief der Brabantia und Norimberga entspricht.¹ Ludwig der Bayer, seit 1324 mit Margarete von Holland vermählt, hatte durch Handelsprivileg vom 12. September 1332 der Stadt alle bestehenden Handels- und Zollfreiheiten, namentlich auch jene für Brabant und Limburg bestätigt, und auf die Bedeutung dieser Handelsbeziehungen nimmt dieses Relief Bezug, indem es die Gepflogenheit, dass jährlich ein Kanzleibote der Stadt Nürnberg nach Lüttich und Brüssel als Zeichen der Erneuerung des Privilegs ein grosses Schwert, einen Ledergürtel u. a. überbringen musste, sinnbildlich verkörpert. In ihrer Zusammengehörigkeit — Kaiser und Allegorie — entsprechen die beiden Reliefs also durchaus einem engverwandten Gedanken des Münchener Kaisergrabs, so dass man an gewisse Abhängigkeitsbeziehungen glauben könnte. Unzweifelhaft verlockt dazu auch das Bild des thronenden Kaisers mit den beiden teppichhaltenden Engeln. Andererseits aber ist dieses letztere Motiv, vielleicht namentlich durch den Meister E. S. gefördert, der spätmittelalterlichen Altar- und Sepulkralplastik, nicht zuletzt auch Münchens so gebräuchlich, dass der Meister des Kaisergrabs nicht gerade von Nürnberg die Anregung dazu erhalten haben müsste.

Dem Nürnberger Kaiserbild liegt, wie längst beobachtet, offenbar das Siegel des Handelsprivilegs vom 12. September 1332 zugrunde.² Darauf deuten die zu seiten und

¹ Vgl. hierzu und für das folgende: Ernst Mummenhoff, *Das Rathaus in Nürnberg* (1891) S. 32 ff, und Heinrich Höhn, *Nürnberger gotische Plastik* (1922) Taf. 10 und 11. Ferner Ferdinand von Reitzenstein, *Kaiser Ludwig der Bayer und seine Darstellungen im Mittelalter*. In der *Zeitschrift des Münchener Altertumsvereins* XII (1900/1901) S. 16 und Taf. X. — Vgl. Max Kemmerich, *Die deutschen Kaiser und Könige im Bilde*, Leipzig 1910, S. 41.

² Mummenhoff a. a. O. S. 33 und Höhn a. a. O. Anmerkungen 10 und 11.

zu Füßen des Thrones angeordneten Adler und Löwen. Das Münchener Kaiserbild verzichtet auf dieses Beiwerk zugunsten einer grösseren Ruhe und beschränkt sich auf eine klare Wiedergabe des Thrones. Möglich, dass dem Meister dabei das Majestätssiegel vorschwebte, das der Kaiser von seiner Krönung am 25. November 1314 an gebrauchte.¹ Dafür könnte der reichlich breite Thron sprechen, der freilich aus kompositionellen und zeitlichen Gründen in seinem allzu gotischen Fialenaufbau entsprechend abgewandelt werden musste. Die Notwendigkeit eines derartigen Vorbildes ist bei der Selbstverständlichkeit des Motivs jedoch keineswegs erforderlich.

Für das Porträt des Kaisers aber bot sich dem Münchener Meister ein naheliegendes und unverkennbar nach dem lebenden Modell geschaffenes Bildnis desselben auf dem Votivrelief in der von ihm 1324 gegründeten Lorenzkirche zu München, jetzt im Bayerischen Nationalmuseum in München² (Taf. XLI). Aus dem derb-markanten, fast an Karikatur streifenden Kopfe des Kaisers griff der Bildhauer wie aus einer flüchtig angelegten Skizze die individuellen Züge heraus und formte daraus unter sorgfältigster Vertiefung in alle anatomischen Einzelheiten eines Kopfes, dabei aber zugleich mit ausserordentlichem Stilgefühl ein mächtiges, lebensvolles Porträt, das sich bei aller Wahrung des Persönlichen zu der Würde und Feierlichkeit eines Idealbildes deutschen Kaisertums erhebt. Mehr als aus irgendeinem anderen Bildnis glaubt man aus diesem die Berechtigung des Urteils eines Zeitgenossen über die äussere Erscheinung des Kaisers herauslesen zu dürfen, „die Natur habe nicht minder, als sie unter Bienen zu tun pflege, ihn als Herrscher ausgezeichnet, und aus den grossen klaren Augen strahle die Heiterkeit seines Temperaments“.³

Rund fünfundzwanzig Jahre liegen zwischen dem Aresinger-Stein und der Kaiserplatte, und das will vor allem in der Wandlung des Faltenstils in Rechnung gestellt werden. Dort bei aller Selbständigkeit in der Übersetzung des graphischen Vorbildes doch noch klar ersichtlich die Abhängigkeit von demselben, hier die absolute Freiheit künstlerischer Gestaltung. Flüssiger, körperlich bedingter, in feierlicher Einfachheit fliessen die Falten und breiten sich üppig am Boden. Der eckige Faltenstil vom Ausgang des 15. Jahrhunderts ist vollkommen preisgegeben. Wenn wir nun nach Vorläufern aus der Zeit Umschau halten, finden wir diese weiche, flüssige Art am verwandtesten gerade bei Erasmus Grasser in seinem für die Jahre 1503—1506 archivalisch belegten Achatiusaltar in Reichersdorf und dem ihm nahestehenden Pfingstfest in Leutstetten.

Nach unserer Annahme reiht sich dem hl. Achatius die grosse Freistatue des hl. Nikolaus im Bayerischen Nationalmuseum an. Wir haben gesehen, wie die ungewöhn-

¹ Reitzenstein a. a. O. S. 27.

² Vgl. Ph. M. Halm und Gg. Lill, Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums I. Abt.: Die Bildwerke in Holz und Stein vom XII. Jahrhundert bis 1450, Nr. 86 u. Taf. 53 u. 67.— Berthold Riehl a. a. O. S. 404.

³ Kemmerich a. a. O. S. 41. Hier auch die für die äussere Erscheinung des Kaisers bezeichnende Schilderung des Albertinus Mussatus vom Jahre 1329. Ausführlicher bei Hermann Grauert, Konrads von Megenberg Chronik und sein *Planctus ecclesiae in Germaniam*. Im Historischen Jahrbuch XXII (1901) S. 686. Siegmund Riezler, Geschichte Bayerns II (1880) Nr. 375.

liche Grösse dieser Figur gegenüber der weit kleineren des hl. Achatius unter Berücksichtigung der beabsichtigten Fernwirkung und der farbigen Fassung und Vergoldung einen grat- und buchtenreicheren Schnitzstil bedingte. Dasselbe Verhältnis, jedoch in umgekehrter Abwandlung, macht sich auch geltend, wenn man die Nikolausfigur mit dem Sitzbild des Kaisers Ludwig vergleicht. Dieses ist nur etwa ein Drittel so gross wie jene, der Meister konnte sich wieder einfacherer, geschmeidigerer Formen so wie bei dem hl. Achatius bedienen, und über dies zwangen das harte, spröde Material des roten Marmors und der Reliefstil zur Mässigung und Vereinfachung in den Formen. Dazu kommt freilich noch als das Wichtigste der Umstand, dass das Kaiserbild als die künstlerisch wie stilistisch entwickeltste und fortschrittlichste der drei Sitzfiguren anzusehen ist.

Wenn nun der hl. Achatius zwischen 1503 und 1506 und um die gleiche Zeit der hl. Nikolaus entstand, wird man die Kaiserfigur und damit den ganzen Stein auf etwa 1506—1508 ansetzen dürfen, also auf die Zeit, zu der auch die Untersuchungen im Anhang III führten.

Als Bindeglied zwischen diesen beiden Arbeiten und dem Kaiser aber schiebt sich nun noch die Hochrelieffigur des thronenden Gottvaters im Bayerischen Nationalmuseum. Breiter noch auseinandergesetzt als bei dem hl. Nikolaus, ähnlich schon wie bei dem Kaiser, sind, wie die Kniee es erkennen lassen, die Füsse, und macht sich auch noch der gebrochene Faltenstil geltend, so erscheint er doch bereits wesentlich zu einfacheren, grösseren und weicheren Formen und Linien gemässigt. Wie der schwere Rauchmantel Gottvaters über die Schultern herabfliesst und sich in grossem Schwung quer über den Schoss legt, und wie die Fussfalten weich am Boden hinschleichen, das klingt, besonders wenn man die Unterschiedlichkeit des Materials gebührend in Betracht zieht, schon an den grosszügigen Faltenduktus bei dem Kaiserbildnis an.

Für die Versöhnungsszene fehlen, wie motivisch überhaupt, auch im gesicherten Werk Grassers jedwede Analogie. Der Akt gibt nicht so sehr das historische Begeben wieder, sondern wirkt mehr repräsentativ-symbolisch, wie dies noch nachdrücklich durch den anspringenden Löwen angedeutet wird. Danach glauben wir, aus der gegensätzlichen Haltung der Herzöge entnehmen zu dürfen, dass der Vater im Interesse der wittelsbachischen Hausmacht „den ersten Schritt“ zur Beilegung des Zwistes unternahm. Die Aufgabe war für den Bildhauer, zumal den Grabplastiker durchaus neu. Er suchte sie viel mehr im Sinne eines Gemäldes oder eines Holzschnittes zu lösen denn eines Reliefs. Wenigstens ergibt sich in der Stellung der beiden Personen eine eigenartige Verwandtschaft mit der Kunst Wohlgemuts in dessen Schatzbehälter von 1491. So finden wir vor allem dort das Motiv des Schreitens wie bei dem alten Herzog, das das leicht gebeugte Knie durch den Mantel hindurch deutlich erkennen lässt, so bei Figur 8, 9, 14, 24, 28, 31, 35, 54, 59 u. a. O., und die fast im rechten Winkel zueinander stehende Stellung der Füsse, so bei Figur 9, 14, 22, 24, 30 und anderwärts. Der Ärmel des alten Herzogs, der gegen die Hand hin immer weiter wird, weist die Eigentümlichkeit

auf, dass die kleinere Falte sich stets in die nächst grössere schiebt, genau so, wie uns dies die Figur 6 des Schatzbehalters zeigt (Taf. LXXXVI). Auffallender noch erscheint die Parallelität der Gestalt des jungen Herzogs in seiner Spreizstellung mit dem, dem Moses erscheinenden, voll gerüsteten Himmelsboten auf Figur 60 (Taf. LXXXVI). Zeigt das derb geschnittene Bild auch nicht die feine dreifache Schiftung der Brust und die Dichlinge, so verdient um so mehr Beachtung die beiden Darstellungen gemeinsame, in der Art eines abwärts gekrümmten Hornes gebildete Form der Ellbogenkacheln, die sowohl bei Originalrüstungen als auch in graphischen Darstellungen aussergewöhnlich selten auftritt. Dass bei dem Bildwerk auch bei Wohlgemut die plattenmässige Aufteilung des Bodens begegnet, soll, da auch anderwärts, wenn auch nicht häufig, vorkommend, nicht unerwähnt bleiben. Dürfen wir diesen merkwürdigen Beziehungen des Versöhnungsreliefs zu Wohlgemut nicht tieferen Belang beimessen, wenn wir uns erinnern, dass Grasser selbst — 1495 — ein Exemplar des Schatzbehalters besass?

Übrigens finden wir die eigenartige Schrittstellung mit der Betonung des Oberschenkels ganz ähnlich bei dem Mann mit der Schauben auf dem kleinen Monstranz-Altären des Bayerischen Nationalmuseums, das wir dem Meister auf Grund stilistischer Beziehungen zu dem Ramersdorfer Altar zuschreiben konnten.

Dabei will aber nicht verkannt werden, dass, wenn solche Anregungen von Wohlgemut her in der Tat anzunehmen sind, die Figuren der beiden Herzöge eine weit grössere Sicherheit und Standfestigkeit in der körperlichen Gestaltung und weit grössere Freiheit und Ungebundenheit in der Bewegung bekunden als die graphischen Vorbilder. Dieselben allgemeinen Motive, getrennt aber und gegeneinander abgesetzt durch die Entwicklung von anderthalb Jahrzehnten, noch dazu in einer Zeit, die von einem starken Wahrheitsdrange erfüllt war. Man verspürt auch hier wieder die gleiche starke Hand, die aus den schlaffen Apostelgestalten des Meisters E. S. die kampfesstarken Figuren des hl. Petrus und der hl. Katharina herauszuholen verstand.

Obwohl auch die Köpfe der beiden Herzöge ähnlich wie das Kaiserbildnis porträt-mässige Züge tragen, so lagen denselben doch kaum entsprechende Vorbilder zugrunde (Taf. XLIV). Wenigstens haben sich auf unsere Tage keine solchen herübergerettet. Der Bildhauer suchte sich zu helfen, indem er geeignete lebende Modelle für seine Zwecke umarbeitete. Dabei glaubte er, das verwandtschaftliche Verhältnis der beiden Fürsten durch eine gewisse Ähnlichkeit in der Schädelbildung und in der Bildung der Nase und des eigenartig gekniffenen Mundes zum Ausdruck bringen zu sollen. Bei allen dreien fällt das grosse Verständnis für die anatomische Durchbildung der Köpfe auf und namentlich, was hier in der Frage nach der Person des Meisters von besonderer Bedeutung ist, wieder die sorgfältige Herausarbeitung der Halspartie, die kaum ein zweiter Meister ähnlich aufweist wie Erasmus Grasser.

Die drei Porträts bilden einen der wichtigsten Marksteine in der Entwicklung des plastischen Porträts in Altbayern. Es genügt dem Meister nicht, eine sorgfältige Abschrift nach der Natur oder überhaupt die Wiedergabe eines Porträts mit individuellen Zügen seiner eigenen Erfindung zu geben, wie das etwa Wolfgang Leeb in seinen Stifter-

gräbern zu Ebersberg und Attel oder Hans Beierlein in Augsburg oder Eichstätt¹ versuchen, sondern hier steigert sich das Streben vor allem in dem Porträt des Kaisers zum Ausdruck geistiger Potenzen. Gerade das auch führt die Erinnerung wieder zurück zu dem wuchtigen Schädel des hl. Petrus auf dem Aresinger-Stein und zu der geistigen Beweglichkeit der Narren. Man sucht vergebens in der gleichzeitigen Plastik Münchens und Altbayerns nach ähnlichen Äusserungen in der Differenzierung von Individuen und Charakteren, und erst das etwa zehn Jahre später entstandene Grabsteinporträt des Ritters Degenhart Pfäffinger, wahrscheinlich von Matthäus Kreniss, das in seiner fast italienischen Prägung eine Sonderstellung einnimmt und den Höhepunkt des durch den Meister des Kaiserporträts angestrebten Naturalismus vertritt, kann zum Vergleich herangezogen werden.²

Sprechen für Grassers Hand eine ganze Reihe innerer und äusserer, formaler und stilistischer Merkmale, so lässt sie sich auch noch deutlich in der eigentlichen Meissel-führung und technischen Ausdrucksweise erkennen, so in den aufgelockerten Haaren des Kaisers, des Herzogs Albrecht und der Engel, in den rundlichen Köpfen der Engel, in der Laubkrone des Kaisers und in dem ornamentalen Füllwerk, für all das wir verwandte Einzelheiten im Aresinger-Stein finden. Besonders charakteristisch aber für Grasser ist die Andeutung der Pupille durch einen kleinen vertieften Ring; hierin stimmen gleicherweise die drei Hauptfiguren des Kaisergrabes mit dem Petrus des eben- genannten Werkes überein, und selbst in einigen Köpfen der Narrentänzer erkennt man noch unter dem Grund und der neuen Fassung dieselbe Gepflogenheit. Gerade hierin ist auch ein Unterschied zu dem Bötschner-Denkmal von 1505 (Taf. XV) begründet, an dem die Pupillen durch ein flächiges Absetzen gegenüber der Rundung des Aug- apfels angedeutet werden. Nach allen äusseren und inneren Gründen kann kaum mehr ein Zweifel an der Urheberschaft Erasmus Grassers bestehen. Die engen Beziehungen des Meisters zum herzoglichen Hause waren, wie wir sahen, gegeben, und es müsste geradezu befremden, wenn Herzog Albrecht den bedeutendsten Auftrag, den er zu vergeben hatte, irgendeinem untergeordneteren Meister erteilt hätte. Denn dass die anderen nicht annähernd dem Meister Asem gleichkamen, erhellt aus den wesentlich niedrigeren Steuersätzen, die sie zu entrichten hatten, und die einen sicheren Rück- schluss auf die wesentlich geringere Inanspruchnahme gestatten. Die erhaltene Deck- platte des Kaisergrabes in ihrem unvergleichlichen Reichtum, in ihrer überragenden künstlerischen Qualität, in der Feinheit und Sorgfalt ihrer Durchbildung in allen Ein- zelheiten und in der Fortschrittlichkeit der ganzen Gesinnung lässt weiterhin schliessen, dass uns in den Tumbawänden, die Reliefs mit den Taten des Kaisers getragen haben sollen, Werke von ähnlich hohem Kunstwert verlorengegangen sind. Danach aber bildete das Kaisergrab eine künstlerische Schöpfung der altbayerischen und wohl überhaupt der deutschen Marmorplastik des ausgehenden Mittelalters, die, soweit die

¹ Ph. M. Halm, Studien a. a. O. I. Abb. 103, 104 u. 107.

² Ebenda II. Abb. 41.



erhaltenen Denkmäler und die Nachrichten über die untergegangenen ein Urteil gestatten, alle anderen Werke gleicher Gattung in dunklen Schatten stellte.

Ein Werk von solch künstlerischer Grösse und monumentaler Schönheit, wie es dem Herzog als würdiges Denkmal seines kaiserlichen Ahnherrn und seiner hohen Vorfahren vorschwebte, zu schaffen, dazu sollte dem Stifter der beste unter den Meistern seiner Stadt die kunstfertige Hand leihen, und das war eben Erasmus Grassers.

Mit dem Kaisergrab schliesst Grassers steinbildhauerische Tätigkeit ab. Nur ein kleines, scheinbar unbedeutendes und bisher gänzlich unbeachtetes Werk muss noch in diesem Zusammenhang berührt werden, ein Grabstein des Magisters und Lizentiaten Andreas Sparber an der Pfarrkirche von Pfaffenhofen a. d. Ilm¹ (Taf. LXXXIII u. XCVI). Es ist ein einfacher Rotmarmorstein, der ausser der Inschrift nur in seinem unteren Teil unter einem Kleeblattbogen einen Engel mit einem sprechenden Wappen — Sperber — zwischen zwei Missalen zeigt. Zwischen der Schrift und dem Relief war ehemals ein Bronzewappen oder -kelch eingelassen. Mit ungewöhnlichem Geschmack in den Raum gestellt, wirkt das Relief wie ein monumentales Exlibris und gemahnt in dem reizenden Engel, seinem Lockenkopf und den Flügeln durchaus an seine himmlischen Genossen auf dem beinahe drei Jahrzehnte älteren Aresinger-Stein. Die schöne, klare Antiqua der Schrift aber kündigt die neue Zeit. Andreas Sparber starb, wie die in Farben ergänzte Inschrift seines Epitaphs im Chor der Pfarrkirche besagt, am 23. April 1519. Den Grabstein aber liess er sich, wie die für das Todesdatum gesparten Stellen zeigen, noch zu seinen Lebzeiten schon im Jahre 1510 fertigen. Beziehungen Grassers zu Pfaffenhofen sind mehrfach gegeben durch Kauf- und Stiftungsbriefe²; zwei derselben nennen sogar Sparbers Namen, so dass es namentlich auch angesichts der künstlerischen Qualität und der Stileigentümlichkeiten des Steines durchaus berechtigt erscheint, ihn seiner Hand zuzuschreiben.

* * *

Jenes Werk, an dem sich das Persönlich-Künstlerische Erasmus Grassers mit dem Werkstattmässigen und Handwerklichen in kaum sichtbaren Grenzen vereint, ist das Chorgestühl der Münchener Frauenkirche. Es ist nicht unversehrt aus der Zeit seiner Entstehung auf uns gekommen, doch blieb, wenn auch grossenteils erneuert, sein allgemeiner architektonischer Aufbau, also das „Kistler“-mässige gewahrt. In seinem heutigen Bestande erstreckt es sich von den beiden ersten westlichen Pfeilern des Hochchors der Frauenkirche bis zu den zweiten Pfeilern gegen Osten, und zwar steht es vor

¹ K. D. B. I. 133. Das hier angegebene Todesdatum - 1510 - ist falsch, wie die einem Epitaph Sparbers im Chor der Pfarrkirche beigelegte Inschrift besagt. Das Epitaph rührt nicht von Grassers Hand, sondern ist deutlich ersichtlich eine Arbeit aus dem Kreise des Augsburger Mörlinmeisters.

² Siehe Anhang I. Nr. 10, 14 u. 16.

den Pfeilern, so dass seine Rückseite zwischen diesen Pfeilern gegen den Chorumgang sichtbar ist¹ (Taf. XLV—LV).

Das Münchener Chorgestühl erscheint gegenüber anderen ungefähr gleichzeitigen Süddeutschlands, so namentlich gegenüber dem prächtigen Werk Joerg Syrlins d. Ä. im Münster zu Ulm, aber auch selbst im Vergleich mit den Gestühlen von Freising, Landshut, Memmingen u. a. O., verhältnismässig einfach, vor allem auch in dem dekorativen Beiwerk.

Die Hochwand, durch allzu schwächliche Pfeilerchen, die wohl aus der letzten Restauration stammen, gegliedert, ladet oben in einen reichen Sprengwerk-Baldachin aus, unter dessen Fialen Heiligenstatuetten stehen. Die Hauptzier der Vorderseite des Gestühls bilden die etwa in zwei Drittel Höhe des Gestühls an den Feldern der Rückwand angebrachten, ungefähr lebensgrossen Büsten oder besser Halbfiguren von Propheten und Heiligen. Auf sie ist alle Kunst konzentriert, die wir sonst bei anderen Chorgestühlen vorwiegend auf die lagernden Büsten an den Enden der Kniebänke — man denke an jene Syrlins d. Ä. — gehäuft finden. Wenn auch die eigentlichen „Ställe“ am Münchener Chorgestühl vollkommen erneuert wurden, so haben sich doch — wenigstens aus der letzten Restaurationsperiode — keinerlei Anhaltspunkte ergeben, die darauf deuteten, dass derartige sog. Wangenbüsten je vorhanden waren. Gegenüber den gewöhnlich im Rahmen der Hochwand eingefügten, dabei in ziemlich flachem Relief gehaltenen Büsten an anderen Gestühlen, bei denen überdies zumeist der dekorative Zweck überwiegt, treten die Halbfiguren des Münchener Gestühls fast freiplastisch und uneingeengt aus der Rückwand hervor und heben sich damit zugleich über die dienende Aufgabe eines dekorativen Beiwerks hinaus zu statuarischer Selbständigkeit, nicht unähnlich den Figuren eines Schreinaltars.

Die Hochwände, auf denen die Büsten aufsitzen, sind noch die alten ursprünglichen. Sie tragen in Zierschrift die Namen der Dargestellten, und zwar wechselt immer ein Prophet mit einem Apostel oder einem anderen Heiligen.

Dabei scheint die Absicht obwaltet zu haben, je zwei der heiligen Persönlichkeiten in gegenseitige Beziehung zu setzen, ähnlich den patristischen Dialogen der mittelalterlichen Prophetenspiele, und damit wurde, abgesehen von dem uns heute freilich nur mehr schwer verständlichen didaktischen Inhalt, zugleich ein belebender Rhythmus in der wohl sonst ermüdenden Reihe erzielt.

Sicherlich waren auch die kleinen Figürchen des Baldachins nach einem gewissen führenden Gedanken ausgewählt, den wir aber heute um so weniger mehr aufzudecken vermögen, als viele ihren Platz verändert haben oder durch neue ersetzt wurden. Für anderen figürlichen Schmuck bot das Gestühl, zumal die Hochwand, seiner ganzen Anlage nach keinen weiteren Raum. Wenn Rudolf und Hermann Marggraff, Joachim

¹ Wichtigere Literatur über das Chorgestühl: Anton Mayer, Die Domkirche zu Unser lieben Frau in München (1868) S. 140, 298 und Anmerkung 308. — Berthold Riehl, Münchener Plastik a. a. O. S. 409. — G. K. Nagler, Münchener Kunstanzeiger 1865, S. 69, bringt zum ersten Male, wohl auf Grund archivalischen Materials, die Propheten und Patriarchen des Chorgestühls mit Grasser in Verbindung.

Sighart und nach ihnen Berthold Riehl noch von acht Reliefs mit biblischen Szenen sprechen, die an dem Chorgestühl angebracht gewesen seien, so ist das dahin richtig zu deuten, dass es sich hierbei nicht um spätgotische zum Gestühl gehörende Schnitzwerke, sondern um die noch später zu erwähnenden „acht biblischen Vorstellungen“ Ignaz Günthers aus dem 18. Jahrhundert handelte.¹

Die von dem Chorumgang aus sichtbare Rückseite des Gestühls ist in acht Felder geteilt, die unter sich durch eine Folge von Baldachinen verbunden sind. Unter diesen stehen auf allzu schlanken Säulchen fast lebensgrosse Flachfiguren, auf der linken Seite heilige Päpste, auf der rechten Seite heilige Bischöfe darstellend, und zwischen den Baldachinen Heiligenstatuetten (Taf. XLVI—XLVII).

Die dünne architektonische Gliederung und die Schwächigkeit des ornamentalen Beiwerks — die Baldachine ausgenommen — deuten auf umfassende Neuerungen anlässlich der letzten Restauration.

Unter der Büste des Propheten Oseas auf der linken und unter jener des hl. Gregorius auf der rechten Seite findet sich die Jahreszahl 1502 eingeschnitten, die wir nach dem allgemeinen Stil des Gestühls als die Entstehungszeit, der wir ein paar Jahre nach oben oder unten anfügen müssen, anzusprechen haben. Hinter der Büste des hl. Mathias auf der rechten Seite liest man ferner die Jahreszahl 1568. Es ist dies das Jahr der Vermählung Herzog Wilhelms V. von Bayern mit Renata von Lothringen. Man wird jedoch dieser Zahl für die Entstehung oder eine eingreifende Änderung des Gestühls keine Bedeutung beizumessen haben, jedenfalls tragen die figürlichen Teile keinerlei Anzeichen dafür; vielmehr dürfte das Datum nur auf eine allgemeine Instandsetzung des Gestühls unter Wahrung seiner ursprünglichen Anlage und seiner figürlichen Ausstattung zu beziehen sein, wozu die Hochzeitsfeierlichkeiten in der Frauenkirche den äusseren Anlass gaben (Taf. LXXXVII). In den Begleitworten zu dem Stich des Nikolaus Solis, der uns diese Feierlichkeiten schildert, heisst es von der „Zurichtung des Chors“: „Nemblichen vnd nach dem auff ainer jedlichen seitten des Chors zwaintzig hoch Stühl, so sein dieselben mit gutem rotem Carmesin Atlas behengt.“² Wie auch noch der Stich erkennen lässt, hatte das Gestühl ursprünglich also zwanzig Wandsitze, die seine ganze Einteilung bedingten, und davor eine geringere Anzahl — etwa zwölf — weitere Sitze, und es erstreckte sich vom zweiten Chorpfeiler, von Osten gerechnet, an bis zum vierten.

Bis zum Jahre 1772 blieb es offenbar unberührt in seinem alten Bestande; damals machte man jedoch die Wahrnehmung, dass „die Kirchentüren, so auch die Kirchenstuhl alle zu verwittern beginnen“, und dass die Hochwände mit den Patriarchen und Apostelgestalten zu „einförmig“ seien, und beauftragte den bekannten Bildhauer Ignaz Günther mit der Instandsetzung und Bereicherung des Gestühls. Günther fertigte für jede Seite „acht biblische Vorstellungen in Relief“, in Hochformat, die

¹ Rudolf und Hermann Marggraff, München in seinen Kunstschatzen (1846) S. 167. — Joachim Sighart, Die Frauenkirche in München, Landshut 1853, S. 91.

² Hans Wagner a. a. O. S. S. 17 Anmerkung 2.

unterhalb der Büsten angebracht waren¹. An den übrigen Füllungen der einzelnen Rücksitze waren, wie noch Spuren von Befestigungsmitteln erkennen lassen, Blumen- und Fruchtgewinde angebracht. Die Sitze selbst wurden durch neue ersetzt. Ausserdem wurden die Rückwände, auf die die neuen vergoldeten Zutatzen gesetzt waren, weiss gestrichen. Die räumliche Ausdehnung des Gestühls erfuhr keine Änderung, wie sich aus Marggraffs Beschreibung von 1846 ergibt, die auf jeder Seite noch zwanzig Büsten, also zwanzig Sitze aufzählt.

Die grosse Restauration der Frauenkirche in den Jahren 1860—1868 nahm sich auch der Chorstühle an, indem die Reliefs und Gehänge sowie der weisse Anstrich wieder entfernt und die früheren „Bekrönungen“, gemeint sind wohl die Fialen mit Heiligenfigürchen unter kleinen Baldachinen, oberhalb des Hauptbaldachins wieder angebracht wurden.² Leider wurde damals aber auch der schwerste Eingriff an dem Gestühl verübt, indem man es auf beiden Seiten um je sechs Sitze von Westen her verkürzte, so dass jede Reihe jetzt nur mehr vierzehn Wandsitze zählt. Im übrigen wurde es dementsprechend weiter nach Westen gegen das Schiff vorgerückt und zwischen den östlichen Pfeilern der durchbrochene Chorabschluss im Anschluss an das Gestühl errichtet. Die Sitze und Brüstungen wurden erneuert.

Die Wiederherstellung des Gestühls lag im wesentlichen in den Händen von Ludwig Foltz, dem Lieblingsschüler Schwanthalers, dem noch der Bildhauer J. N. Held zur Seite stand. Foltz hielt sich, wie aus dem heutigen Befund der Chorstühle in Zusammenhang mit dem Stich des Nikolaus Solis ersichtlich ist, im wesentlichen an den ursprünglichen Bestand. Nach seinen eigenen Angaben schnitzte er 24 Figürchen neu, und zwar unter Benutzung der Weltchronik Hartmann Schedels, die, unter die älteren gemischt, an den Fialen der Bekrönung Aufstellung fanden.

Von den gelegentlich der Verkürzung des Chorgestühls entfernten zwölf Büsten gelangten sieben in das Bayerische Nationalmuseum, zwei in das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin und drei in die Sammlung des Grafen Hans Wilczek auf Schloss Kreuzenstein (Taf. LIV u. LV).

Von den auf den Rückseiten des Gestühls gegen den Chorumgang angebrachten Flachrelieffiguren von Päpsten und Bischöfen haben sich auf jeder Seite acht erhalten, weitere sechs gelangten in das Bayerische Nationalmuseum, vier weitere gleichfalls nach Kreuzenstein.

Nach dem ursprünglichen Bestande bis zur Restauration verteilten sich die Büsten in folgender Reihe, die bei den noch an Ort und Stelle verbliebenen gewahrt blieb. Die Aufzählung nimmt ihren Anfang von Westen her. Mit Nummer 7 beginnt die Folge der in der Frauenkirche erhaltenen mit den Originalbeischriften.

¹ Anton Mayer a. a. O. S. 140.

² Rudolf und Hermann Marggraff a. a. O. S. 167. — Joachim Sighart a. a. O. S. 91. — Ebenda S. 298 und Anmerkung 308.

Linke Seite:

1. S. Petrus	Bayer. Nationalmuseum
2. Jeremias	Burg Kreuzenstein
3. S. Andreas	Bayer. Nationalmuseum
4. David	Bayer. Nationalmuseum
5. St. Johannes Evangelista	Burg Kreuzenstein
6. Jesaias	Bayer. Nationalmuseum
7. S. Jacob mee	Frauenkirche München
8. Zacharias pp.	Frauenkirche München
9. S. Thomas	Frauenkirche München
10. Oseas pph ^a 1502	Frauenkirche München
11. St. Jacob ^o mino	Frauenkirche München
12. Amos pph ^a	Frauenkirche München
13. S. philipus	Frauenkirche München
14. Sophonias p.	Frauenkirche München
15. S. Bartholome	Frauenkirche München
16. Johel <u>pphta</u>	Frauenkirche München
17. S. Matheus	Frauenkirche München
18. Micheas pph	Frauenkirche München
19. S. Symon	Frauenkirche München
20. Malachias pp	Frauenkirche München

Rechte Seite:

1. S. Arsacius	Bayer. Nationalmuseum
2. S. Siricius	Burg Kreuzenstein
3. Balaam	Bayer. Nationalmuseum
4. S. Hieronymus	Kaiser-Friedrich-Museum
5. Salomon	Kaiser-Friedrich-Museum
6. S. Augustinus	Bayer. Nationalmuseum
7. Esoras <u>pphta</u>	Frauenkirche München
8. S. Ambrosius	Frauenkirche München
9. Moyses pph ^a	Frauenkirche München
10. S. Gregorius 1502	Frauenkirche München
11. Jacob <u>pphta</u>	Frauenkirche München
12. S. Paulus	Frauenkirche München
13. Job propheta	Frauenkirche München
14. S. Marcus ew ^a	Frauenkirche München
15. Barut <u>pphta</u>	Frauenkirche München
16. St. Lucas ew ^a	Frauenkirche München
17. Ezechiel pph ^a	Frauenkirche München

18. S. Mathias
19. Daniel ppht^a
20. S. Judas

Frauenkirche München
Frauenkirche München
Frauenkirche München

Der Gesamtanordnung der bildlichen Ausstattung des Chorgestühls liegt sicherlich ein theologisch-didaktisches Programm zugrunde, das den Auftraggeber, das Kapitel, zum Urheber hatte. Dies ist bei den Büsten deutlich ersichtlich aus dem Wechsel alttestamentlicher Persönlichkeiten — Propheten — und neutestamentlicher Gestalten — Apostel — und auch Figuren späterer Heiligen, dann aus der Gegenüberstellung von Päpsten und Bischöfen, jene auf der rechten, diese auf der linken Aussenseite des Chorgestühls. Daraus darf der Schluss gezogen werden, dass seine Durchführung in eine Hand gelegt war, die die einheitliche Gestaltung des ganzen Werkes mit seiner grossen Zahl gleichartiger figürlicher Einzelheiten — Büsten, Statuetten und Flachfiguren — verbürgte. Der leitende Meister konnte sich diese Einheitlichkeit am ehesten dadurch sichern, dass er für das figürliche Beiwerk Einzelskizzen, und seien es noch so flüchtige, fertigte, um danach seine Hilfskräfte — denn mit solchen müssen wir bei dem Umfang des Werkes rechnen — arbeiten zu lassen. Dass der Meister an den wichtigeren Teilen selbst mitarbeitete und wohl auch an den Bildwerken seiner Gehilfen da und dort persönlich die letzte Hand anlegte, liegt nahe. Eine klare Scheidung in Meister- und Gesellenarbeiten erscheint danach so gut wie ausgeschlossen, es sei denn, dass man die künstlerisch reiferen und abgerundeteren Bildwerke eben dem Meister, die schwächeren Arbeiten den Gehilfen zuschreiben wollte.

Der künstlerische Schwerpunkt des Gestühls liegt unzweifelhaft in den Halbfiguren der Vorderseite, während den sechzehn Flachrelieffiguren an den Aussenseiten und den Statuetten der oberen Bekrönungen schon durch ihre untergeordnetere Verwendung wesentlich geringere Bedeutung zukommt; hier haben wir durchaus Gehilfen- und Werkstattarbeiten vor uns. Gerade die Reliefbilder der Päpste und Bischöfe an den Aussenseiten des Gestühls lassen diesen Unterschied gegenüber den Büsten deutlich hervortreten. Ein immerhin beachtenswerter Wechsel in der Funktion der Hände und der reiche Wandel der Drapierung mögen auf Rechnung der Ideenskizzen des Meisters zu setzen sein, vermögen aber über die müde, einförmige Haltung der Körper und mehr noch über die geringe Differenzierung der Köpfe nicht hinwegzutäuschen.

Wenden wir uns nunmehr dem künstlerisch wertvollsten Teil des Gestühls, den Halbfiguren der Rückwände, zu. Wie schon angedeutet, lag die Schwierigkeit der Aufgabe darin, vierzig heilige Männer in zwei Folgen von je zwanzig dicht gedrängt aneinanderzureihen. Es lag die Gefahr nahe, sich dabei in Haltung und Gesten, im Kostümlichen und den Typen zu wiederholen und ermüdend zu wirken. Aber nichts von alldem zeigt diese heilige Gemeinde. In allem und jedem ist ein ständiger Wechsel angestrebt und erreicht, selbst bei jenen Figuren, die unverkennbar eine schwächere Hand verraten, und gerade auch hierin erscheint der Schluss begründet, dass eine Hand für alle Büsten die grundlegenden Skizzen gefertigt hat.

Mit allen erdenkbaren Mitteln wird diese Abwechslung versucht, zunächst durch die Gruppierung zu je zweien, am sinnfälligsten aber durch den Wandel des Kostüms und namentlich durch die Kopfbedeckungen, die besonders bei den Propheten in der sichtlichen Absicht, damit die Herkunft dieser heiligen Väter aus ferner Zeit und ihre Sehergabe zu kennzeichnen, phantastische Lösungen zeitigen. Am künstlerischsten aber kam dieses Streben in den Köpfen zum Ausdruck, und hier erweist sich die Erfindungsgabe des Meisters von unerschöpflicher Vielseitigkeit. Ständig wechseln die Typen und Charaktere, ständig das Innenleben und das Mienenspiel. Man vergleiche nur die Reihe der Propheten, für die dem Künstler nicht, wie etwa bei den Aposteln, ein gewisser typischer Anhalt gegeben war, in den verschiedenen Äusserungen und Phasen ihrer Sehergabe, da, wie bei Oseas oder Sophonias oder Daniel, das träumerische Versenken, dort, bei Amos, Jakob oder Moses, das gärende Wühlen der Gedanken oder bei dem sich verhüllenden Jeremias die Ekstase über die schrecklichen Gesichte.

Dazu die neue Abwandlung der Evangelisten- und Aposteltypen und das reiche Gebärdenspiel der Hände, das, wenn es sich auch — in einigen wenigen Fällen — einmal zu wiederholen scheint, doch immer in neuen Varianten ausklingt. Wie der Meister mit klarem Blick dabei in die Natur und seine Umwelt gegriffen, das können wir an dem träumerisch weichen Jakobus d. Ä., an dem milden jüngeren Jakobus, an dem prachtvollen Lukas, der den Hut lüpft, an dem sinnend in dem heiligen Buche lesenden Gregorius, dem Blutzengen Andreas, dem die Unerschütterlichkeit seines Glaubens aus den Augen blickt, und noch an manchen anderen feinen Einzelzügen erkennen. Diesem Streben nach körperlicher und geistiger Differenzierung kommt die souveräne Beherrschung des Schnitzmessers zu Hilfe, die allen Ausdrucksformen gerecht wird und sich in der klaren, anatomischen Modellierung der Gesichtspartien und den unendlichen Variationen des Haupt- und Barthaars bewährt.

Mehr noch — und damit kommen wir zu der Frage nach dem Meister der Büsten — als in den phantastischen Kopfbedeckungen der Propheten, die schliesslich nur als gegenständliche Äusserlichkeiten beurteilt werden könnten, erkennt man in dieser Sicherheit des Schnitzmessers und der Eisen, in dieser kundigen Wiedergabe körperlicher Eigentümlichkeiten, in diesen alle Regungen menschlichen Innenlebens enthüllenden heiligen Vätern und Glaubensboten die gleiche Hand, die einst bei einer profanen Aufgabe dieselbe unerschöpfliche Vielseitigkeit und manuelle Kunstfertigkeit bewährte, die Hand Erasmus Grassers, des Meisters der Narrenfiguren.

Man wird ihm, wie schon früher gesagt, nicht alle Halbfiguren bis zur letzten Vollendung durch seine Hand zuschreiben dürfen, und die Subjektivität des einen Urteils wird der Subjektivität des anderen andere Anschauungen gegenüberstellen. Als eigenhändige Arbeiten glaube ich — Einzelbeweise würden zu weit führen — ansprechen zu dürfen: auf der linken Seite: S. Jakob major, Zacharias, S. Thomas, Oseas, S. Jakobus minor, Amos, Sophonias, Johel, Matheus, Micheas, S. Simon und Malachias; auf der rechten Seite: S. Lukas, Barut, S. Marcus, S. Paulus, den Propheten Jacob, S. Gregor, Moses. Ferner noch S. Andreas, S. Petrus, Jsaias und Balaam. Bei einer

Reihe dieser Büsten erkennen wir auch wieder die besonderen Eigentümlichkeiten Grassers, wie die schmale Oberlippe, die muskulöse Halspartie, Gepflogenheiten, denen wir wohl auch bei einzelnen anderen begegnen, deren offensichtliche schwächere Gestaltung aber eine mindere Hand verrät. Auch in solchem Widerstreit scheint sich die Annahme zu bestätigen, dass wohl eine das Ganze leitende, aber verschiedene ausführende Hände am Werke tätig waren.

Schon im Jahre 1495 muss Erasmus Grasser bei dem Kollegiatstift zu U. L. Frau in München besonderes Vertrauen genossen haben; denn als man an die heikle Aufgabe herantrat, aus der Kirche des aufgelassenen Kollegiatstifts Ilmmünster den Leib des hl. Arsacius zu heben und in das neue Stift zu überführen, wurde, wie wir hörten, der Meister mit dieser Mission betraut. Es liegt also nahe, daran zu denken, dass Grasser damals schon für die Frauenkirche in München tätig war, ob schon am Chorgestühl oder an einem anderen Werk, wissen wir nicht. Jedenfalls findet aber die auf stilistischen Beweisen fussende Zuschreibung des Chorgestühls an Erasmus Grasser in dem Umfange, dass er den Entwurf desselben fertigte, auf die Ausführung der figürlichen Teile bestimmenden Einfluss nahm, vor allem aber an dem wichtigsten Teile derselben, den Halbfiguren, persönlich mitarbeitete, eine gewisse Stütze. Als solche dürfen wir auch eine wohl auf verschollenen Archivalien fussende Notiz Naglers werten, in der es heisst, dass Rasmus der Schnitzer, auch Meister Erasmus genannt, die noch vorhandenen Relieffiguren von Propheten und Patriarchen in den Rückwänden der Chorgestühle in der Frauenkirche fertigte¹, und ferner die Notiz Sigharts: „Es, d. h. das Chorgestühl, ist wahrscheinlich um 1512 von Usem oder Asem vollendet, der damals als solcher Schnitzer in München berühmt war.“

¹ Siehe S. 13 Anmerkung 1

IV.

GRASSERS VERHÄLTNIS ZU SEINER ZEIT. WERKSTATT UND SCHULE

Die Anfänge der Kunst Erasmus Grassers liegen im Dunkel. Die erste Nachricht über den Meister lautet auf das Jahr 1474 bzw. 1475. Man wird seine Geburt etwa um 1450, also etwa gleichzeitig mit Adam Krafft und Veit Stoss ansetzen dürfen. Im Jahre 1477 erscheint er in der Stadtkammerrechnung bereits als Meister in Zusammenhang mit jenem Werk, das mehr noch als heute auf seine Mitwelt und nicht zuletzt auf seine eigentlichen Zunftgenossen als eine kaum zu fassende Überraschung, als eine unerhört fortschrittliche Tat wirken musste: seinen Narrenfiguren. Wie diese unbändigen Gesellen mit einem Sprung auf den Tanzboden stürmen, alle Blicke auf sich fesselnd, das artistische „*Ecco*“ auf den Lippen, so der Meister selbst: „Hier bin ich, wer kommt mir gleich?“

Und fünf Jahre danach der Stein des Aresinger! Zwei Werke, die ihrer Zeit um fast Jahrzehnte, dort in Kühnheit der Gestaltung, hier in formaler Klärung, dort in ausgelassenstem Lebensübermut, hier in sakraler Feierlichkeit vorausseilen, zwei Werke von solch innerem Reichtum und von solcher Fülle widerstrebender Gegensätzlichkeiten, dass man, belehrten uns nicht Archivale und Inschrift eines anderen, kaum hinter beiden die gleiche schaffende Kraft vermuten würde.

Man wird dieser voranstürmenden, alle künstlerische Umwelt weit hinter sich lassenden Natur erst voll bewusst, wenn man zunächst versucht, ihre Wurzeln freizulegen. Dieses hält aber um so schwerer, als sich schlechterdings keine oder doch nur sehr allgemeine Anschlüsse an die der Kunst Grassers unmittelbar vorangehenden Werke mit einiger Sicherheit belegen lassen.

Man muss wohl aus rein äusserlichen Gründen wie aus den Zunftgewohnheiten der Zeit annehmen, dass er seine Lernjahre in seiner engeren Heimat zubrachte, sei es in der Oberpfalz selbst oder in Altbayern im engsten Sinne, in Ober- oder, was mir wenig wahrscheinlich dünkt, in Niederbayern.

Den Keimen seiner Kunst im Umkreis seines Geburtsortes Schmidmühlen nachzugehen, also etwa im heutigen Bezirksamt Burglengenfeld, ja über dieses hinausgreifend, in der südlichen Oberpfalz, erweist sich als vollkommen unersperrlich; denn die wenigen Bildwerke aus den Tagen seiner Jugend- und Lehrzeit — also etwa aus dem zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts —, die aus den Stürmen der endlosen oberpfälzischen Religionswirren auf uns gekommen sind, sind karg an Zahl und ausserdem nicht von solch starker, persönlich klarer Prägung, dass man in einem oder dem anderen ohne weiteres die führende Hand eines Lehrmeisters erkennen könnte. Denkbar dagegen wäre, zumal wenn die verwandtschaftlichen Beziehungen Erasmus Grassers, wie sie möglicherweise zu den Grassern Prüfening zu Ende des 15. Jahrhunderts be-

standen, schon auf Anfang oder Mitte des Jahrhunderts zurückverfolgt werden könnten, eine Schulung des Lehrlings oder Gehilfen in oder durch die nahe Regensburger Dombauhütte, die damals noch in vollster Blüte stand.

Im Jahre 1436 war dort das prunkvolle Westportal und der Nordturm des Doms bis zur zweiten Galerie vollendet und an ihnen ein Reichtum an Plastik von höchster Qualität ausgebreitet. Die zweiundzwanzig Szenen des Marienlebens im Tympanon, die zahllosen Freifiguren in den Leibungen, dann die reich erzählenden Epitaphien im Domkreuzgang bei Obermünster und St. Emmeram hätten, wenn irgend der junge Grasser sie sah, als die seiner Zeit am nächsten stehenden Bildwerke, ganz abgesehen von den mächtigen Schöpfungen des 14. Jahrhunderts — man denke nur an die Ehrengräber bei St. Emmeram und in Prüfening —, einen überwältigenden Eindruck auf das empfängliche Gemüt des jugendlichen Bildhauers machen müssen. Jedenfalls war das Niveau der Regensburger Plastik, gefördert durch die jahrhundertlange Übung und die zahlreichen Bedürfnisse nach dekorativ-figuraler Ausstattung für alle möglichen Teile des Hausteinbaues, erheblich höher stehend als jenes des südlichen Altbayern und speziell der Landshuter und Münchener Kunstzone. Sowohl die Architekturplastik an den Hausteinportalen der Backsteinbauten wie auch das übrige uns überkommene Denkmalsgut an selbständiger figuraler Stein- oder Holzplastik aus der ersten Hälfte und Mitte des 15. Jahrhunderts erscheint mit wenigen Ausnahmen von sehr untergeordnetem Kunstwert. Jene Gattung, die am nachdrücklichsten auf scharfe Charakterisierung hinzielen musste, die ikonische Sepulkralbildnerei, weist keinerlei Arbeiten starker Prägung auf, wie uns z. B. ein Gang durch den Kreuzgang des Freisinger Doms bezeugt. Aus der Gewohnheit des 14. Jahrhunderts, die Porträts nur in Linienzeichnung zu geben, sehen wir langsam das Flachrelief sich entwickeln, aber über das Handwerkliche erhebt sich kaum einer der Steine. Das waren keine Arbeiten, aus denen heraus und von deren Meistern der Lehrling Erasmus hätte Gewinn ziehen können. Es fehlt ihnen durchwegs die plastische Gesinnung. Da konnte ihm weit mehr, zum mindesten in technischer Hinsicht, die Salzburger Schule mit den Werken eines Hans Heider oder des Meisters des Kastenmeier geben, und man müsste sich füglich wundern, wenn der junge Grasser, sei es als Lehrling, sei es als Geselle, nicht sich dort umgesehen hätte, wo die Steinplastik bis tief in die Mitte des Jahrhunderts Hervorragendes leistete, also in Salzburg oder in Straubing.¹

Jene eigenartige Gruppe von Gedenksteinen Herzog Ludwigs des Gebarteten von Ingolstadt in Friedberg, Schrobenhausen, Wasserburg, Aichach, Schärding und Kufstein², der wir auch das Modell für den Grabstein des Herzogs von ca. 1435 im Bayerischen Nationalmuseum zuzählen müssen, und die wohl mehr oder weniger von dem Modell abhängig ist, überragt kompositionell und in ihrer künstlerischen Gestaltung wohl die Sepulkralplastik, irgendeinen Einfluss aber strahlten die einzelnen Werke

¹ Vgl. hierzu Philipp Maria Halm, Studien a. a. O. I. S. 1 u. S. 46.

² Vgl. K. D. B. I. S. 188, Taf. 28 und S. 2084, Taf. 250. — Halm-Lill, Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums vom 12. Jahrhundert bis 1450, Augsburg 1924, Nr. 221.

nicht aus, vielleicht schon deshalb nicht, weil sie offenbar nicht Arbeiten zünftiger heimischer, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach zum Hofdienst herangezogener fremder — schwäbischer — Bildhauer waren, die schon in dem einseitigen bildlichen Thema der Gedenksteine keine Anregung geben konnten.

Das alle Werke seiner Zeit und seines Gebietes überragende Werk, das für eine etwaige Lehr- und Lernzeit des jungen Grassers in München in Frage kommt, ist die Deckplatte des zerstörten Stiftergrabes von Tegernsee, die 1690 über dem Hauptportal der dortigen Klosterkirche eingelassen wurde. Nach Westenrieder wurde sie 1457 vollendet, und Meister Hans erhielt für dieselbe 1460 noch 110 Pfund.¹

Wenn irgendein Werk, so musste dieses, vielleicht gerade in seiner Zwiespältigkeit, auf Grasser stärkeren Eindruck gewinnen. Der Mönch Otgar mit seinen schematisch leeren Zügen und dem trocken, fast ornamental aufgeteilten Bart erhebt sich kaum über den Stand des porträtistischen Könnens der Grabsteinplastik um die Mitte des Jahrhunderts, wie es uns etwa im Freisinger Domkreuzgang entgegentritt, der Kopf des Abtes Adalbert dagegen, asketisch ernst, mit eingefallenen Wangen, zusammengezogener harter Oberlippe, mit scharfen Falten in der pergamentenen Haut, ist im fortschrittlichen Gegensatz zu jenem Otgars nicht nur eine sorgfältige Abschrift nach der Natur, sondern mehr noch eines energischen Charakters und — trotz der geschlossenen Augen — eines überragenden Geistes.

Diese skizzenhaften Abrisse der einzelnen im Gebiete des altbayerischen Stammlandes zusammengefassten Schulgruppen wollten nur gegeben werden als gewissenhafte Nachprüfungen der Frage, ob die Anfänge der Kunst Grassers sich irgendwie in direkten Zusammenhang damit setzen liessen. Nirgends aber ergaben sich Anhaltspunkte, die berechtigten, unmittelbaren Lehr- und Lernbeziehungen zwischen Grasser und irgendeinem Meister der Regensburger Dombauhütte, der Salzburger oder Straubinger Steinmetzschule oder dem Meister Hans des Tegernseer Stiftergrabes anzunehmen. Was ihn aber mit der ganzen Gruppe der altbayerischen Plastik von Regensburg bis Salzburg und von Salzburg bis München verankert, ist der ungezügelte Drang nach Lebenswahrheit und scharfer, klarer Prüfung, die ihm höher gelten als formale Reize oder Lyrismen. Mehr als all seine altbayerischen Zeitgenossen setzt er sich hart gegen jene schwäbische Sehnsucht nach der schönen Form oder gegen den weichen Feminismus Unterfrankens ab. Ungefähr im gleichen Alter mit Veit Stoss stehend, erscheint er diesem ungleich wesensverwandter. Kennen wir Stoss als den „irrig und geschreyigen Mann“, dem sein unruhiger und heillosen Charakter auf der Höhe seines Alters und Schaffens schwerste Fährnisse und Schande einträgt, so auch Grasser, den man seines „unfriedlichen, verworrenen und arglistigen“ Wesens wegen scheut in die Zunft aufzunehmen. Aber das war wohl mehr die Sturm- und Drangperiode einer überschäumenden Jugend, das berechtigte Selbstbewusstsein einer ihre Umwelt weit überragenden Kraft. Gerade angesichts seiner

¹ K. D. B. I. S. 1510, Taf. 205 und Berthold Riehl, Münchener Plastik a. a. O. S. 395.

frühesten uns erhaltenen Arbeit, der Moriska-Tänzer, kann man sich vergegenwärtigen, wie er sich innerlich aufbäumte gegen das zunftmässig Brave und Gesetzte der alten Gleise, wie anderseits aber auch die alten Meister viel mehr erschrecken mussten denn staunten vor solcher eruptiven Unbändigkeit. Was die alten Meister dem jungen Lehrling und Gesellen zu geben vermochten, das war schliesslich die technische Handfertigkeit, der allen Aufgaben genügende Gebrauch von Schnitzmesser, Bohrer, Meissel, Balleisen und Klöppel, aber nicht mehr. Das Elementare, Fortschrittliche seiner ersten Arbeiten, das wie ein neuer Keim die harte winterliche Scholle sprengt, lag einzig in ihm selbst, in seiner Impulsivität, seinem Temperament und, täuscht nicht alles, in der tiefen Religiosität, die aus seinem Verhältnis zur Kirche und seinen späteren zahllosen frommen Stiftungen spricht. Scheinbar ein Gegensatz, ein gewisser Dualismus und doch eine Einheit im Gefäss einer innerlich reichen Künstlerseele, die mit aller Sensitivität sich in das innerste Wesen einer Aufgabe versenkte und ihren Schöpfungen den Odem eigensten Erlebens einhauchte.

Man mag hier von den Morisken, in denen sich sein Temperament am stürmischsten entlädt, und anderseits von der stillen Feierlichkeit des Reichersdorfer Achatiusschreins oder der gottergebenen Resignation in der Freisinger Beweinung, als den stärksten Gegenpolen seiner persönlichen und künstlerischen Gesinnung, absehen, um in der dramatischen Gestaltung der Ramersdorfer Kreuzigung mit ihrer Vielfältigkeit seelischer Erregungen den inneren Reichtum ihres Schöpfers zu erkennen; Stimmung und Temperament flossen zu einem zusammen, zu einer durchaus harmonischen Lösung, und das zu einer Zeit, als Dürer kaum zehn Jahre zählte. Wir kennen, am wenigsten als Reliefbildwerk, im Gebiete Altbayerns und namentlich der Alpenkunst bis tief nach Kärnten und nach Südtirol hinein keine Abwandlung des gleichen Themas von solcher Durchgeistigung und Fortschrittlichkeit.

Und gleicherweise zeigt sich diese starke künstlerische Potenz für individuelle Gestaltung und psychische Prägung in der heiligen Schar der Apostel und Propheten des Münchener Chorgestühls. Aus dem Aresinger-Stein von 1482 aber — ich meine aus der *sacra conversazione* St. Peters und St. Katharinas — dröhnt uns trotz aller gotischen Reminiszenzen im einzelnen wie ein voller Orgelton das Pathos des kommenden Jahrhunderts entgegen. Eine rauschende Feierlichkeit von einer in ihrer Zeit ungeahnten Grösse strahlt aus der Gruppe der beiden Heiligen. Noch einmal klingen die gleichen Töne an in dem aus dem Irdischen und Persönlichen zur Verkörperung der kaiserlichen Idee emporgehobenen Bildnis Kaiser Ludwigs des Bayern.

So fortschrittlich in all diesen Werken die äussere Form gemeistert ist, mehr noch tritt die überragende Bedeutung Grassers für seine zeitliche Umwelt in der schöpferischen Gestaltung des Abstrakten, individueller Differenzen, psychischer Werte, transzendentaler Ideen zutage.

So wie wir heute Erasmus Grasser aus einem zwar nicht der Zahl nach reichen, aber in der Mannigfaltigkeit der Probleme und der fortschrittlichen Gestaltung überraschenden Werke kennen, steht er vor uns als der führende Meister der Münchener Schule

und als eine künstlerische Kraft von solch überragendem Ausmass, dass er fürder neben den längst eingebürgerten fränkischen oder schwäbischen Grossmeistern gleichermaßen als ein Gipfelpunkt deutscher Bildnerei des verklingenden Mittelalters zu werten ist.

Vergegenwärtigen wir uns noch, wie er, für uns heute freilich nicht mehr sachlich fassbar, als Baumeister einen Ruf genoss, der seinen Namen weit über die Grenzen seiner Heimat hinaustrug, und wie er, ohne Rücksicht auf zünftige Engherzigkeit, als Wassertechniker berufen wurde und sich erkühnte, Aufgaben zu bewältigen, an denen Mut und Vertrauen der Fachleute ins Schwanken gerieten, so wird man sich den Bildhauer und Herzoglichen Obristbau- und Werkmeister Erasmus Grasser zugleich als eine Persönlichkeit vorstellen müssen, die nicht nur den zünftigen Meistern, sondern vielleicht mehr noch der Bürgerschaft Münchens höchstes Ansehen abrang.

Die Stadtsteuerbücher und die Stadtkammerrechnungen machen uns noch mit einer stattlichen Zahl engerer Zunftgenossen, also Holzbildhauern und Steinmetzen, bekannt, aber wir sind nicht in der Lage, den oder jenen mit irgendeinem der erhaltenen Werke in Beziehung zu setzen. Es scheinen nach den Steuersätzen durchweg auch nur kleinere Meister gewesen zu sein, woraus jedoch in keiner Weise auf eine künstlerische Minderwertigkeit gefolgert werden darf.

Wir vergegenwärtigen uns das Niveau der Münchener Bildnerei zur Zeit des ersten Auftretens Grassers — also rund um 1480 — am besten an zwei Steinbildwerken, die eine gesicherte Datierung bieten; Holzschnitzereien solcher Art sind nicht vorhanden.

Im Jahre 1480 liess laut Inschrift Herzog Albrecht IV. von Bayern auf dem Liebfrauen-Friedhof bei der St. Salvator-Kirche in München eine Denksäule errichten, die auf den sechs Seiten ihrer mit einem Pyramidendach gekrönten Ädikula unter Masswerkbogen Christus am Ölberg, die Geisselung, die Dornenkrönung, die Kreuzigung, das Jüngste Gericht und endlich den knienden Stifter selbst, von dem Evangelisten Johannes empfohlen, darstellt. Die Säule steht heute im Bayerischen Nationalmuseum.¹ Das in seiner Art ungewöhnlich reiche Werk lässt darauf schliessen, dass der Herzog für seine Stiftung sicher einen der tüchtigsten Meister heranzog. Wenn auch stark verwittert, lassen die Reliefs noch deutlich den Charakter des Werkes mit allen seinen Schwächen hervortreten: dürftige Komposition, mangelnde Plastizität und keinerlei Verständnis für räumliche Gestaltung. Die Figuren stark untersetzt, kümmerlich in den Zusammenhang gezwängt und eckig und un gelenk in den Bewegungen, könnten ebensogut zwanzig oder dreissig Jahre früher entstanden sein. Dabei das Ganze aber doch, wie noch das reiche architektonische Beiwerk erkennen lässt, von absoluter Handwerkstüchtigkeit.

Im Jahre 1476 starb Bischof Johannes Tulbeck, und um dieses Jahr entstand wohl auch der Rotmarmor-Grabstein in der Münchener Frauenkirche, der ihn im reichen Ornat, das figural bordierte Pluviale um die Schultern, die Inful auf dem Haupte und

¹ Inv. Nr.: Ma. 953. — Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums Bd. VI, Nr. 320.

das Pedum in der Hand darstellt.¹ Wieder eine durch sorgfältigste Kleinarbeit im einzelnen bestechende Arbeit und doch bar aller Kraft, bei der wir die müde Haltung und das leere Antlitz sicher nicht allein auf die Morbidität des greisen Kirchenfürsten setzen dürfen.

Um die gleiche Zeit — 1480 und 1482 — tritt Grasser mit seinen Morisken und dem Aresinger-Stein auf den Plan. Es genügt allein diese Gegenüberstellung, um sich das Auftreten des jungen Meisters in seiner überraschenden Wirkung auf seine Kunstgenossen zu vergegenwärtigen. Es war ganz natürlich, dass schon von allem Anfang an ihm sicherlich reiche Aufträge zuströmten, ebenso natürlich aber auch, dass er bald kaum mehr in der Lage war, diese alle mit eigener Hand zu bewältigen, und dass sich daraus ein reger Werkstattbetrieb entwickeln musste, wie wir ihn bereits an dem Chorgestühl der Frauenkirche kennenlernten. Andererseits aber ist anzunehmen, dass die zwingende Kraft seiner den Durchschnitt der Münchener Handwerksgenossen weit überragenden Kunst sich auch deren Werken aufprägte, freilich ohne dass auch nur einer ihn an formaler Gestaltung und Beweglichkeit, an Temperament oder Innerlichkeit des Ausdrucks erreicht hätte.

Man hat denn auch sein nicht allzu grosses Lebenswerk mit einer ziemlichen Anzahl von Werken zu bereichern versucht, die bei sorgfältiger Prüfung einer Zuschreibung an seine Hand nicht standhalten, und damit das Bild seiner künstlerischen Persönlichkeit wesentlich getrübt. Eine Betrachtung seiner Werkstatt- und Schulverhältnisse wird deshalb auch nicht umhinkönnen, dieses Bild nach Möglichkeit von solchen unbegründeten Übermalungen zu befreien.

Zu jenen Arbeiten, die unter seiner unmittelbaren Einwirkung, also wohl in seiner Werkstatt und damit vielleicht sogar unter eigener Beteiligung entstanden, ist in erster Linie der kleine Passionsaltar zu rechnen, der mit der Schenkung James Simon in das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin gelangte (Taf. LVI). Er stammt aus dem Fuggerhaus in Schwaz in Tirol, wodurch immerhin schon äusserliche Beziehungen zu Grasser gegeben scheinen; denn wir erinnern uns, dass in den Jahren 1492—1503 die Hilfe des Meisters für die Pfarrkirche in Schwaz in Anspruch genommen wurde.² Das gleiche Thema legt einen Vergleich mit dem Ramersdorfer Altar nahe. Es sind nun keineswegs erhebliche Unterschiede im kompositionellen Aufbau der Kreuzigung zu verkennen, wobei freilich nicht ausser acht zu lassen ist, dass sich diese doch wenigstens zum Teil aus der verschiedenen Zweckbestimmung der beiden Altäre erklären lassen. Der Altar von Schwaz ist, wie die Masse besagen, selbst wenn er, wie anzu-

¹ K. D. B. I. S. 985 und Taf. 143.

² Das Altärchen wurde angeblich 1809 nach dem grossen Brande in Schwaz in dem ehemaligen Handlungshause der Fugger gefunden. Es gelangte in den Besitz eines Bergmanns Josef Neumeier, in dessen Familie es bis 1897 blieb. Damals kaufte es der Münchener Antiquar Ernst Märkel. Nach mehrfachem Besitzwechsel — Antiquar Julius Böhler und Kunstmaler Hartmann, München — gelangte es in die Sammlung James Simon-Berlin und später in das Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin (Angaben des Malers Hartmann und des Antiquars Ernst Märkel). Höhe 1,40, Breite 0,80 Meter. Vgl. auch Bote für Tirol und Vorarlberg 1890, S. 546.

nehmen ist, einst in einer Kapelle stand, von dem vielgesprächigen Typ jener mittelalterlichen Hausaltäre, die, mehr verwandt mit den gemalten Altären, die Geschehnisse und Szenen in der Art von Krippendarstellungen mit allen Einzelheiten in nächster Nähe dem Beschauer darbieten. Darauf ist auch, um bei dem angedeuteten Bild zu bleiben, die Anlage des „Krippenbergs“ mit den berittenen Kriegsknechten in kleineren Massen zurückzuführen, woraus sich eine gewisse Ähnlichkeit mit niederländischen Altären ergibt. Der Ramersdorfer Altar war in erster Linie auf Fernwirkung berechnet; es galt das Wesentliche des Ereignisses herauszuheben. Die Begleitmotive des Verrates und der Grablegung sprechen den Beschauer erst beim Nähertreten an.

Auch in manchen Typen und selbst im Schnitt des Messers zeigen sich unverkennbare Unterschiede, wobei wieder, was die ersteren betrifft, nicht übersehen werden will, dass die Gruppe der Geharnischten im Vordergrund rechts eine genaue Kopie nach Schongauers kleiner Kreuzigung (B. 22) ist. Andererseits gemahnen wieder einzelne Gesichtstypen mit ihren spitzen Nasen an das Monstranz-Altärchen und die Halbfigürchen der gefiederten Cherubime an die zur Seite des Ramersdorfer Kruzifixus schwebenden Engel mit ihren verkümmerten unteren Extremitäten. Mit Tiroler Werken des Inntals lassen sich keinerlei Beziehungen zu dem Schwazer Altärchen ermitteln, so dass mit Import zu rechnen ist, für den unter den gegebenen Begleitumständen München und die Grasser-Werkstatt sehr grosse Wahrscheinlichkeit bieten.

Ähnlich verhält es sich mit drei Fragmenten eines Passionsaltars, die aus dem Münchener Kunsthandel in das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin gelangten (Taf. LVIII—LIX).

Soweit ich feststellen konnte, wurden die drei Stücke von ihrem früheren Besitzer, Hofrat Streber in Tölz, gekauft. Nach einer weiteren Tradition sollen die Fragmente aus dem 1701 abgebrochenen Ridler-Frauenkloster in München stammen.¹ Wie schon das starke Hochrelief, die ungewöhnliche Masse und der kompositionelle Aufbau der drei Szenen erkennen lassen, rühren die Stücke nicht von den Flügeln eines Altars, sondern sie geben sich auf den ersten Blick als Fragmente eines plastischen Schreinwerks zu erkennen, das wir uns nach Analogie niederrheinischer und besonders niederländischer Altäre wohl dreiteilig mit einem überhöhten Mittelteil zu denken haben. Die Szene mit Maria, Johannes und den heiligen Frauen und jene mit den Reitern gehörten jedenfalls zu dem überhöhten Mittelstück der Kreuzigung, die Szene mit der Veronika zu einer Kreuztragung, die wir uns links von der Kreuzigung zu denken haben. Von der rechten Szene, wohl einer Kreuzabnahme oder Beweinung, ist nichts erhalten. Wir werden uns diesen Altar nicht streng durch architektonische Motive in drei kompositionell voneinander unabhängige Repräsentationen vorstellen dürfen wie bei den niederländischen Altarwerken, sondern als eine die drei Passionsszenen zu einem Ganzen zusammenfassende Komposition. Darauf deutet nachdrücklich die links zu denkende Szene der hl. Veronika mit den Gesten der beiden Reiter und der aufjammernden Frau, die auf das hochragende Kreuz weisen. Durchaus niederländisch jedoch ist auch die

¹ Die Angaben liessen sich nicht nachprüfen. Hier darf noch einmal darauf hingewiesen werden, dass Grasser 1498 einen Altar für Tegernsee fertigte.

Gruppe mit der in den Armen Johannes' zusammenbrechenden Maria aufgebaut, die an die entsprechende Szene auf dem Gemälde des Sakraments des Altars von Rogier van der Weyden im Museum zu Antwerpen oder seiner Kreuzigung im Prado in Madrid erinnert. Trotz all dieser Anchlüsse erscheint jedoch die Annahme, dass es sich um Teile eines niederländischen Altarwerks handeln könnte, ausgeschlossen. Dagegen spricht schon das für den Norden ungewöhnliche Material des Lindenholzes, das nach Süddeutschland verweist, ferner die Typen und der Mangel jener phantastisch-burgundischen Kostüme. Andererseits gemahnen die Schlichtheit der Gewänder und die vegetabile Schlankheit der Gestalten an Münchener Arbeiten und einzelne Köpfe, wie der des Johannes, der Maria oder der zum Kreuze emporblickenden heiligen Frau, durchaus an die Art Grassers. Befremdend im Kreise der Münchener Kunst könnte höchstens das stark ansteigende Terrain wirken, das aber keineswegs eine vereinzelt auftretende Erscheinung gewesen zu sein scheint. Jedenfalls legen die Fragmente, die sich stilistisch kaum in irgendeine andere Schule oder Gruppe des Nordens oder Südens einordnen lassen, die Vermutung nahe, dass sie aus dem Bannkreise, wenn nicht aus der Werkstatt des Erasmus Grasser stammen. Wir hätten mit diesem niederländischen Einfluss für die Münchener Schule eine ganz gleiche Erscheinung zu verzeichnen, wie für die etwa ein oder zwei Jahrzehnte früher entstandenen Altäre in und um Schwäbisch-Hall.¹

Noch engere Beziehungen zu Grasser sprechen aus dem Fragment einer Kreuzigung im Besitze von Hofrat Berolzheimer in Untergrainau (Taf. LVII), das aus dem Münchener Kunsthandel kam. Eine Gruppe der Juden und des Hauptmanns unter dem Kreuz, auf ähnlich aufsteigendem Gelände angeordnet wie die drei Berliner Fragmente, nur in weit schwächerem Relief geschnitten. Die scharfgeprägten Gesichtstypen mit den spitzen Nasen, den knochigen Wangen, den sehnigen Halsen und den verkümmerten Oberlippen können unmittelbar von Grasser abgeleitet werden, doch spricht eine gewisse Temperamentlosigkeit gegen eine Ausführung seiner eigenen Hand. Sowohl dieses Relief wie die drei Berliner werden zeitlich in die Nähe des Ramersdorfer Altars, also etwa 1480—1490, zu setzen sein.

Von den Arbeiten in Stein, die man Grasser oder seiner Werkstatt zuzuschreiben pflegte, und über die noch in anderem Zusammenhange zu handeln sein wird, sei hier zunächst nur von dem grossen Monument für den Ritter Balthasar Bötschner von

¹ So weist ein dreiteiliger, ganz im Sinne der flämischen Altäre gegliederter Passionsaltar in der Votivkirche in Wien die gleichen kompositionellen Tendenzen auf. Der Altar stammte aus München, gelangte später in den Besitz des Bildhauers und Sammlers Hans Gasser in Wien und befindet sich seit 1858 als Stiftung Kaiser Franz Josefs in der Votivkirche dortselbst. Er trägt, wie schon eine alte Abbildung in A. von Eye und Jakob Falke, Kunst und Leben der Vorzeit Bd. I (Nürnberg 1855/1858) Taf. 105, zeigt, zwei Wappen mit dem pfälzischen Löwen und den bayerischen Rauten, die, soweit eine Untersuchung es gestattete, sich als alt erwiesen, so dass man in dem Altar wohl eine bayerische Arbeit vermuten darf. Das kaiserliche Wappen zwischen beiden ist neu. Freilich weisen die Kostüme im Gegensatz zu den eben erwähnten Berliner Reliefs auf flämische Einflüsse. Vielleicht haben wir es bei dem Wiener Altar mit einer ähnlichen Erscheinung wie bei den schwäbischen Altären in Hall zu tun. Vgl. Julius Baum, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts (1917) S. 38.

Riedersheim die Rede, das sozusagen als Gegenstück des Aresinger-Steins an der Ostseite des südlichen Turmpfeilers in der Peterskirche wohl von allem Anfang an seine Aufstellung gefunden hat ¹ (Taf. LX u. XV).

Balthasar Bötschner, der Jüngere, Rat Herzog Albrechts von Bayern, und seine Hausfrau Anna hatten in ihrem Hause auf dem Bötschenbach eine Kapelle erbaut und eine ewige Messe auf den St. Katharinen-Altar bei St. Peter gestiftet. Anna Bötschner starb 1506, Balthasar Bötschner 1507. Der Grabstein, der die Jahrzahl 1505 trägt, wurde also noch zu Lebzeiten der beiden gefertigt.

In der ganzen Anlage, der architektonischen Ausgestaltung, der Aufteilung des Bildfeldes durch die grosse Konsole u.a.m., ist ohne weiteres die Abhängigkeit von dem Aresinger-Stein gegeben. Man darf sogar vielleicht annehmen, dass, nachdem auch die Masse (Höhe 2,55, Breite 1,36) sich ungefähr mit diesem decken, die Bestellung auf Anlehnung an das ältere Werk lautete.

Diese rein äusserlichen Beziehungen führten dazu, in dem Bötschner-Monument gleichfalls ein Werk Erasmus Grassers zu erblicken.

Betrachten wir das Denkmal zunächst unabhängig in seiner Gestaltung. Sozusagen als Basis dient ein breites Schriftband mit der Inschrift in Minuskeln:

„*Clarus in hoc miles quē sculptū marmore cernis*
„*Balthsar hic bötschner de Riedershaim simul oreis*
„*Consul eratq' ducum jacet hic cum coniuge chara.*“

Darüber baut sich das eigentliche Monument auf. Eine oben in flachem Kleeblattbogen abschliessende Nische wird von Pfeilern mit zierlich gedrehten Schäften flankiert, auf denen, von Astbaldachinen überhöht, Figürchen der Apostel Judas und Thaddäus stehen. Zwei Engel mit den Wappen Christi und breitlappiges Blattwerk begrenzen den Stein zu einer rechteckigen Form. Im unteren Felde knien die Verstorbenen, links Balthasar Bötschner in Plattenrüstung, rechts seine Frau, eine Fröschl, und zwischen ihnen erhebt sich über den Wappen der beiden der Stechhelm der Bötschner mit der Helmzier. Hinter und zwischen beiden wächst, durch Astrippen gegliedert, die konsolartige Stütze für die Plattform der oberen Szene empor. Diese stellt die Messe des hl. Gregor dar. Vor einem Altar kniet zur Rechten, nach links gewendet, Papst Gregor, hinter dem ein Kardinal die Tiara, ein Bischof das Pedum halten, links, dem Papst gegenüber, ein Diakon mit dem Patriarchenkreuz. Auf dem Altar steht der Kelch, und hinter dem Altar wird das eigentliche Wunder der Messe sichtbar, der Schmerzensmann mit den Leidenswerkzeugen.

So auffallend nun auch die kompositionelle Aufteilung des Steines an das Aresinger-Denkmal erinnert, so gegensätzlich steht alles andere zu diesem (Taf. XIII). Während bei dem Aresinger-Stein sich alles in einer deutlich charakterisierten Nische abspielt, sind die Stifter sowohl wie die Gregoriusmesse als Relief durchaus in einer Ebene angelegt; dieser Nachteil wirkt sich vor allem in der Darstellung der Gregoriusmesse aus,

¹ K. D. B. I. S. 1062 und Taf. 168. — Arthur Weese, München S. 46. — B. Riehl, Münchener Plastik a. a. O. S. 442. Ernest Geiss, Geschichte der Stadtpfarrei St. Peter in München (1868) S. 245.

die in ihrem Thema eine Tiefengestaltung geradezu bedingt. Die Schwierigkeiten erhöhten sich überdies durch die reine Frontalanlage der Szene. Sie hatte, abgesehen von der notwendigen Aufteilung des Altars mit der Wunder-Erscheinung, die Profilstellung des Papstes und damit dessen Abwendung vom Altar zur Folge, dem gleichwertig die Seitenstellung des Diakons entspricht. Dadurch wird der ganze Vorgang unklar, die Komposition wird zerrissen, St. Gregor als Hauptfigur der Handlung ihrer Bedeutung beraubt; beängstigend sind der Kardinal und der Bischof in die Ecke gedrückt. Man betrachte dagegen die vornehme Geschlossenheit des Aresinger-Steins, die Ruhe der ganzen Anlage, die wohl abgewogene Harmonie der einzelnen Teile untereinander und vor allem auch die grosszügige Komposition der Gruppe des hl. Petrus und der hl. Katharina. Wo ist von alledem etwas bei dem Bötschner-Epitaph zu verspüren? Unsicherheit und Unruhe überall. Ein so formgewandter Meister wie Erasmus Grasser wäre sicher zu einer anderen Lösung der Gregoriusmesse gekommen; eine Gestalt wie der Diakon mit seiner altertümlichen, halb knieenden Schrittstellung ist für den Schöpfer der Moriska-Tänzer schlechterdings undenkbar. All das würde einen erheblichen Rückschritt in der Kunst des Meisters bedeuten; denn es will noch besonders erwogen werden, dass der Bötschner-Stein auf das Jahr 1505 datiert, also rund ein Vierteljahrhundert nach dem Aresinger-Stein und den Tänzern entstanden ist. Auch in einzelnen Ausdrucksformen und manuellen Einzelheiten, z. B. in den viel schlanker als bei Grasser gebildeten Apostelfigürchen, in dem beweglicheren Faltenwurf, in dem völlig anderen Schnitt und der Modellierung der Helmdecken, lässt sich deutlich eine andere Hand erkennen. Immerhin wird man das Bötschner-Denkmal, das trotz allem unzweifelhaft zu den besten Werken der Münchener Schule zählt, infolge seiner starken Anlehnung an den Aresinger-Stein und seiner unverkennbaren Qualitäten als eine Arbeit der Werkstatt Grassers ansprechen müssen. Dabei erachte ich es für keineswegs ausgeschlossen, ja sogar für sehr wahrscheinlich, dass Grasser bei den Köpfen der beiden Stifter, des hl. Gregor und des Diakons, selbst Hand angelegt hat. Dafür spricht ihre scharfe Charakteristik. Bei den Stiftern, die bei der Fertigung des Steines noch am Leben waren, war die Abhängigkeit vom Modell gegeben, und sie ist auch bei dem ausdrucksvollen Kopf des Verstorbenen mit dem herben Mund, den pergamentenen Wangen, dem faltigen Kinn deutlich ersichtlich. Auch für den Kopf des Papstes und des Diakons lagen sicherlich eindringliche Naturstudien vor. Der Papst erinnert besonders in Mund und Nasenansatz an den greisen Aresinger, und vielleicht dürfen wir in dem Diakon einen der Kapläne oder Benefiziaten der von Balthasar Bötschner für den Katharinen-Altar zu St. Peter gestifteten Messe erblicken. Jedenfalls ist sein Kopf in der prachtvollen Modellierung, in der Durchsichtigkeit der ganzen phrenologischen Gestaltung, dem stark betonten Jochbogen, dem eckigen, energisch vorgereckten Kinn von so eindringlicher Individualität, dass eine solche Vermutung nicht ohne weiteres abzulehnen ist. Wir kennen aber sicherlich keinen Münchener oder doch oberbayerischen Bildhauer, es sei denn Erasmus Grasser selbst, der seine Köpfe so auf das Persönliche hin durchzugestalten wusste, wie es hier der Fall ist.

Dieser Überlegenheit wird man sich erst bewusst, wenn man etwa Wolfgang Lebs Stifterfiguren in Ebersberg — 1500 — und Attel — 1509 — zum Vergleich heranzieht.¹ In Ebersberg vermisst man noch jede individuelle Differenzierung, in Attel regt sich das Streben nach einer solchen schon wesentlich, der Meister sucht über die allgemeine Schilderung eines Ritters und seiner Frau zu der einer bestimmten Persönlichkeit durchzudringen. Aber wie äusserlich Lebs trotzdem schafft, selbst wenn ihm das Modell vor Augen stand, erkennt man an dem Porträt des Abtes Sebastian Häfele, des Stifters des Ebersberger Hochgrabs, auf dessen Deckplatte. Alles ist weich und verschwommen, ohne stärkeren Ausdruck, und nur das Doppelkinn deutet auf ein Porträt. Von der schnittigen Charakterisierung, geschweige von der Innerlichkeit eines Porträts wie auf dem Aresinger- oder Bötschner-Stein, ist noch nichts zu spüren.

Schon durch das Entstehungsdatum 1502, dann aber auch durch gewisse stilistische und handwerkstechnische Äusserlichkeiten rückt, ohne im übrigen auf der gleichen künstlerischen Höhe zu stehen, in die Nähe der Grabstein des Balthasar Hundertpfundt, der Pfarrer bei U. L. Frau in München war und, nachdem das Stift von Ilimünster dorthin verlegt war, der erste Dekan desselben wurde.² Er starb 1502. Der Stein ist keine sonderlich künstlerische Leistung, ja, es lässt sich nach den harten, unausgeglichenen Falten am Mantel Mariä, die thronend die obere Hälfte einnimmt, vermuten, dass er nicht einmal vollendet ist. Das Astwerk der Nischen in der Gliederung der unteren Hälfte, die dem knienden Verstorbenen und seinem Wappen eingeräumt sind, und die breitlappigen Blattranken des Rundbogens der Madonnennische haben auffallende Verwandtschaft mit den Details des Bötschner-Steins, so dass man auch bei dem Hundertpfundt-Stein an eine Arbeit aus der Werkstatt Grassers, jedoch von einer sehr untergeordneten Kraft denken darf. Von der gleichen Hand stammt auch das Relief der thronenden Maria mit dem Stifterbild des Bischofs Johannes Tulbeck, der 1476 starb. Obwohl der Stein des Hundertpfundt rund ein Vierteljahrhundert später entstand, fühlt man nicht den geringsten Fortschritt. Der Bildhauer war offenbar ein alter, völlig verkalkter Meister.

Im Schöpfer des Bötschner-Steins in St. Peter müssen wir die stärkste Kraft Münchens neben Erasmus Grassers erkennen, ob wir in ihm nun einen selbständigen Meister mit eigener Werkstatt oder, wozu ich mehr neige, einen Gehilfen Grassers erblicken wollen. Für letzteres scheint der Umstand nachdrücklich zu sprechen, dass die Proträts des Bötschner-Steins, wie schon oben erwähnt, durchaus an jene auf dem Aresinger-Stein erinnern und, die Augen ausgenommen, die gleichen Meisselgewohnheiten aufweisen.

Der gleichen Hand sind auch die vier Reliefs aus dem Marienleben: Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der drei Könige und Tod Mariä, zuzuweisen, die aus der Schlosskapelle St. Georg zu Grünwald an der Isar stammen und nunmehr im Bayerischen Nationalmuseum verwahrt sind³ (Taf. LXI).

¹ Philipp Maria Halm, Studien a. a. O. I. (1926) Abb. 128 und 131.

² K. D. B. I. S. 988 und Taf. 147.

³ Inv. Nr.: Ma 1232—1235. — Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums Bd. VI, Nr. 599—602.

Schloss Grünwald war durch Verzicht Herzog Sigismunds von Bayern am 12. Dezember 1485 an Herzog Albrecht IV. und seine Gemahlin Kunigunde gefallen, und danach fanden umfangreiche Änderungen im Schlosse statt. Diese dürften auch die Schlosskapelle betroffen haben, und damit lässt sich auch die Entstehungszeit der Reliefs, die zum Hochaltar derselben gehörten, auf das letzte Jahrzehnt und wohl kurz vor 1500 festlegen.¹

Trotz des Materialunterschiedes tritt die enge stilistische Verwandtschaft der Reliefs mit dem Bötschner-Stein deutlich zutage. In beiden Fällen erscheint der Reliefstil ausserordentlich flächenhaft breit und — namentlich bei den Holzschnitzereien — von einem ausgesprochenen *Horror vacui* gesättigt. Mehr aber sprechen eine gewisse, keineswegs durch die legendarischen Vorgänge bedingte Unruhe in der Komposition und der bewegte Faltenwurf für die gleiche Hand. Man vergleiche etwa den Engel Gabriel der Verkündigung mit dem Diakon der Gregoriusmesse in ihrer eigenartigen Schrittstellung oder den zu Füßen des Bettes Mariä knienden Apostel mit Frau Anna Bötschnerin oder mit dem Kardinal, der Papst Gregors Tiara hält, und überhaupt die breiten Flächen der Gewänder mit den schmalen Faltengraten. Endlich aber lassen sich auch in der Auffassung und der da und dort verschrobenen Modellierung der Köpfe, namentlich auf dem Relief des Todes Mariä und der Gregoriusmesse, Parallelen aufweisen.

Die Grünwalder Reliefs verfügen über einen grossen Reichtum stark geprägter Typen, so besonders auf dem Tode Mariä, wie er sonst der Münchener Kunst nicht geläufig ist, und da und dort gemahnen diese Typen auf dem eben erwähnten Relief oder der Mohrenkönig mit dem knochigen Schädelbau und den schmalen Oberlippen an Grassers eigenste Gestalten, die Moriska-Tänzer, so dass man auch hier an die letzte Vollendung durch seine eigene Hand denken möchte.

Als Vorläufer der vier Grünwalder Reliefs von der gleichen Hand wie diese haben wir die vier Reliefs mit den gleichen Darstellungen in der Mariä-Himmelfahrts-Kirche in München-Neuhausen anzusehen. Sie zeigen denselben breitflächigen Reliefstil, doch erscheinen die Falten noch wesentlich gemässiger und scharfbrüchiger. Sie werden in die Zeit von 1480—1490 zu setzen sein.²

Gleichfalls nur als Arbeit aus der Werkstatt oder eher noch aus dem Kreise Grassers lassen sich die Schreinfiguren des Hochaltars der Kirche in Pipping ansprechen, die man ebenfalls dem Meister selbst zuschreiben wollte³ (Taf. LXII). Sie stellen den Patron der Kirche, St. Wolfgang, thronend dar mit dem Modell der Pippinger Kirche auf dem linken Knie, die Rechte zum Segnen emporhebend; zu seinen Seiten stehen zwei fast wie Kinder anmutende jugendliche Diakone mit Pedum und Missale. Die Zuschreibung an Grasser entbehrt jeder Begründung. Man kann die Sitzfigur des Heiligen weder von dem archivalisch gesicherten hl. Achatius von Reichersdorf noch von dem Bischof Nikolaus oder dem Gottvater des Bayerischen Nationalmuseums ableiten. Es fehlt ihr der

¹ Richard Michael Reitzenstein, Chronik von Grünwald bei München (1885) S. 64.

² K. D. B. I. S. 1026 u. Taf. 156.

³ K. D. B. I. S. 803. Burger-Feulner, Meisterwerke der Plastik Bayerns, Bd II.: Erasmus Grasser.

grosse Zug und die individuelle Potenz jener, und auch für die beiden Diakone lassen sich weder in ihrem Temperament noch in ihrer plastischen Ausformung irgendwelche Beziehungen zu gesicherten Werken des Meisters stilistisch belegen. Vor allem bekundet aber auch die handwerkliche Mache — man betrachte etwa den Kopf des Heiligen oder die spähnigen Locken der Diakone — eine durchaus andere Hand.

Ebensowenig wird man trotz all ihrer künstlerischen Vorzüge die Holzfigur eines hl. Georg, im Besitze Seiner Königlichen Hoheit des Kronprinzen Rupprecht von Bayern, Grassers eigener Hand zuschreiben dürfen¹ (Taf. LXIII). Die ungewöhnlich elegante Figur stammt aus Finsing bei Schwaben im Bez.-Amt Erding, ungefähr 30 Kilometer östlich von München. Damit ist ihre stilistische Abkunft aus dem Münchener Kunstkreis, dieschon durch den allgemeinen Eindruck nahegelegt wird, gesichert. Der Titel der Kirche in Finsing legt nahe, dass die Figur ehemals im Schrein des Hochaltars der alten, um 1688 abgetragenen gotischen Kirche stand. Ein schlanker, barhäuptiger junger Ritter in spätmittelalterlicher Rüstung, der über der stählernen Brust mit Kinnschutz noch einen straff sitzenden Lendner trägt. Aus dem Lendner bauschen sich weite, mit Fransen besetzte Oberärmel, die in lang herabhängende Unterärmel enden. Bei seiner zierlichen, um nicht zu sagen: gezierten Haltung und seiner modischen Gewandung fühlt man sich mehr an einen Reigen im festlichen Saal als an den heissen Kampf mit dem überwundenen Drachen gemahnt. Man hat nicht mit Unrecht sein Kostüm mit jenen phantastischen Glaubenshelden am Chorgestühl der Frauenkirche in Verbindung gesetzt, so namentlich mit der Halbfigur des Malachias, jetzt im Bayerischen Nationalmuseum. Diese Äusserlichkeit aber kann nicht für eine Zuschreibung an Erasmus Grasser genügen. Selbst wenn man berücksichtigen wollte, dass dieser heilige Ritter, der seiner ehemaligen Bestimmung als Figur eines Altarschreins entsprechend repräsentativ-statuarisch in massvoller Haltung gestaltet werden sollte, so fehlt ihm doch die pulsierende Blutwelle Grasserscher Schöpfungen, die selbst den Gliedern der heiligen Gemeinde an dem Münchener Chorgestühl eignet. Man kann sich nicht vorstellen, dass der temperamentvolle Meister den Gesichtszügen dieses Repräsentanten des Rittertums und der Sieghaftigkeit nicht mehr Herbheit und Männlichkeit eingepägt haben sollte. Das milde, sinnende Gesicht, über das es wie ein leises Lächeln huscht, ist dem Meister der Morisken und der Büsten am Chorgestühl völlig fremd.

Das rein Stimmungsmässige, die Vornehmheit, Ruhe und Gemessenheit teilt der hl. Georg mit einer Figur des hl. Königs Balthasar von unbekannter Herkunft im Städt. Suermondt-Museum in Aachen² (Taf. LXIII). Dazu kommen die gleichen Proportionen und bei fast gleicher Haltung der Arme die kostümliche Verwandtschaft in den

¹ Die Figur stammt aus der Kunstsammlung Dr. Wilhelm von Miller, Katalog (München 1906) Taf. XXIX Nr. 369, wo fälschlich Inzing bei Ebersberg als Herkunft angegeben. Die richtigen Angaben verdanke ich S. K. Hoheit Kronprinz Rupprecht von Bayern. — Vgl. Georg Habich, Renaissance-Ausstellung des Bayerischen Museumsvereins, im Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst II (1907) S. 84, und Fritz Burger, Ausstellung plastischer Bildwerke in München, in der Zeitschrift für bildende Kunst, neue Folge, XVIII (1907) S. 158.

² Hermann Schweitzer, Die Skulpturensammlung im Städtischen Suermondt-Museum in Aachen (1910) Bd. II, Taf. 21, Textband S. 55.

Fransen der Oberärmel und den weiten, lang herabhängenden Unterärmeln. Ihre Entstehung aus der gleichen Hand ist unverkennbar. Aber ebensowenig wie den Ritter Georg wird man den König Balthasar Grasser zuschreiben dürfen, anderseits verwehren die ungewöhnlichen Vorzüge, die beiden Statuen nur als Werkstattarbeiten anzusprechen. Es liegt in den beiden Figuren etwas von jener lyrischen Gesinnung geborgen, die nicht selten in den Werken der Inn- und Salzachgegend durchbricht. Bei der Nähe Finsings zu Wasserburg a. Inn liesse sich der Dualismus der Figuren dahin erklären, dass ihr aus der Inngegend stammender Meister, soweit das Kostümliche dazu berechtigt, wohl einmal in Grassers Werkstatt tätig war oder doch wenigstens das Münchener Gestühl gesehen, im übrigen aber auf der Tradition seines Heimatbodens selbständig dort weitergearbeitet hat.

Die Ausscheidung von Werkstatt- und Schularbeit wird sich, zumal bei einer so einflussstarken Natur wie Grasser, kaum immer absolut sicher festlegen lassen. Zudem werden wir in dem Begriff „Schule“ nicht nur die tatsächlich in der Werkstatt unter der Führung des Lehrherrn herangewachsenen jungen Kräfte zusammenfassen dürfen, sondern müssen ihn auch auf die von jedem Lehr- und Werkstattverhältnis unabhängigen, aber in den Bannkreis seiner künstlerischen Anschauung und direkten Gestaltung gezwungenen Meister ausdehnen. Aus dem Denkmälerbestand Münchens, der weder sehr zahlreich ist noch besondere Qualitäten aufweist, sollen hier nur einige Beispiele herausgehoben werden.

Das Bayerische Nationalmuseum in München verwahrt das Hochrelief eines Pfingstfestes, das ehemals die Schreingruppe des Hochaltars der kleinen Heiliggeist-, später Nikolauskirche in München (Taf. LXIV) bildete, und das um 1490—1500 anzusetzen ist.¹ Weit entfernt von jener dramatischen Bewegung in Grassers Leutstettener Pfingstfest der gleichen Zeit, die alle Personen ob des Wunders staunend emporreisst, sind hier die Apostel, jeder mit sich selbst beschäftigt, um die Maria in einer Ebene zusammengesoben. Keine Erregung in irgendeinem der Köpfe über die Erscheinung der feurigen Zungen, aber immerhin gut geprägte Charaktere, die da und dort, namentlich in der Mundbildung, sogar etwas Grasserisches an sich tragen. Man steht offenbar dem Meister einer älteren Generation gegenüber, der nach stärkerer Differenzierung in den Köpfen drängt, ohne zugleich mit der Beherrschung des Körpers bei Grasser Schritt halten zu können. Nach Lage der Verhältnisse wird man diesen Umschwung zugunsten einer mehr aus dem Masken- und Typenhaften zur schärferen Charakterisierung und Individualisierung strebenden Bildung der Köpfe wohl auf Grasser zurückführen müssen. Wie auch bei Einzelfiguren der Münchener Gruppe die gleiche Dissonanz herrscht, zeigen z. B. ein hl. Johannes Ev. (Taf. LXII) und ein hl. Andreas im Bayerischen Nationalmuseum.² Lehnt sich der Bildhauer der ersten Figur in den Proportionen noch etwas mehr an Grasser an, so ist bei der zweiten dem Bildhauer der gleiche untersetzte Körper gegenüber dem ganz prächtigen, aber für den Korpus viel zu mächtigen Kopf auf-

¹ Inv. Nr.: Ma 1792. — Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums Bd. VI, Nr. 1159.

² Inv. Nr.: Ma 1642 u. 1220. — Ebenda Nr. 1009 und 587.

fallend misslungen. Dabei wirken bei den Einzelfiguren die Gewandpartien, so gerade bei dem eben erwähnten Andreas sehr leer und schematisch. Eine der besten Arbeiten eines Meisters um Grasser, bei der Kopf, Körper und Gewand eine gewisse Ausgeglichenheit verraten, ist ein hl. Bartholomäus des Bayerischen Nationalmuseums¹ (Taf. LXVI).

Das Hochrelief des Pfingstfestes auf dem Hochaltar der Kirche von Pullach, ca. 8 Kilometer südlich von München, ist wohl etwa zehn Jahre später als die Reliefs des gleichen Themas in Leutstetten² und im Bayerischen Nationalmuseum entstanden (Taf. LXV). Hier sehen wir ein umgekehrtes Verhältnis als bei dem letztgenannten Werk. Der Versuch stärkerer dramatischer Bewegung ist deutlich zu erkennen, andererseits aber zeigt sich ein erheblich minderes Mass von Individualisierung und nur geringes räumliches Empfinden. Dabei will nicht übersehen werden, dass die vollen runden Köpfe mit den vorstehenden Backenknochen und den stellenweise dicken Nasen eine starke Verwandtschaft mit Spätwerken des Veit Stoss haben, so dass man sogar an einen Meister denken könnte, der früher in dessen Werkstatt oder doch in Nürnberg tätig war.

Eine anders geartete Wirkung Grassers auf seine Umwelt spricht aus zwei Assistenzfiguren einer Kreuzigung im Bayerischen Nationalmuseum³ (Taf. LXVIII). Sie sind ohne das Vorbild jener beiden analogen prachtvollen Figuren aus Pipping im Bayerischen Nationalmuseum nicht denkbar. Aber es ist viel weniger das Formale das Bindeglied — denn gegenüber der Einfachheit der Linie und der Beschränkung auf einige grosse Faltenzüge dort herrscht hier ein Übermass unkontrollierbarer Falten — als vielmehr der Stimmungsgehalt, die Wehmut und Resignation, die diese an und für sich recht handwerklichen, stellenweise stark verhauenen Figuren — man betrachte nur den Kopf des Johannes — erfüllen und trotz aller Mängel zu einer starken Wirkung führen.

Und eine gleiche starke Betonung des Innenlebens spricht aus zwei überlebensgrossen Assistenzfiguren einer Kreuzigung, Maria und Johannes, aus der Münchener Frauenkirche, die vielleicht von dem ehemaligen Lettner stammen und sich jetzt im Bayerischen Nationalmuseum befinden⁴ (Taf. LXIX). In ihrer stärkeren Körperhaftigkeit und einer gewissen Beruhigung in der Faltengebung wird man sie wohl schon gegen 1510 ansetzen müssen. Durch ihren etwas ruppigen Erhaltungszustand laufen sie Gefahr, minder eingeschätzt zu werden. Man wird dabei auch in Rechnung zu setzen haben, dass sie zweifelsohne, hoch aufgestellt, auf Fernwirkung berechnet waren, was die stellenweise Breite der Ausführung erklären würde. Wir kennen seit der Zeit des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts kein Werk mehr von Grassers Hand, und damit fehlen uns auch alle Anhaltspunkte für seinen Spätstil. Wenn aber irgendein Werk künstlerische Berechtigung in sich trägt, ihm zugeeignet zu werden, so wären es diese beiden Figuren, die in ihrer prachtvollen, gross gesehenen formalen Diktion als Höhepunkt der Münchener Bilderei ihrer Zeit angesehen werden müssen und in ihrer Durchgeistigung

¹ Inv. Nr.: Ma 1424. — Ebenda Nr. 791.

² K. D. B. I. S. 806.

³ Inv. Nr.: Ma 1515 u. 1516. — Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums Bd. VI, Nr. 882 u. 883.

⁴ Inv. Nr.: Ma 1639 u. 1640. — Ebenda 1006 u. 1007.

sich unmittelbar von den freilich mehr als ein Vierteljahrhundert älteren Pippinger Figuren herleiten lassen.

Dem Geiste Grassers steht ferner nahe eine Schmerzhaft-Mutter in der Kirche auf dem Petersberg bei Eisenhofen (Taf. LXVII). Auch sie ist noch von dem Gefühlsleben der Pippinger Maria erfüllt, andererseits aber erweckt sie die Erinnerung an die Maria von Blütenburg, gegenüber der sie in der Fülle und Bewegtheit ihrer Falten noch erheblich fortschrittlicher erscheint. Sie ist kaum vor 1520 entstanden, und vielleicht dürfen wir in ihr einen Vorläufer jener barocken Münchener Gruppe erblicken, zu der die prächtigen Figuren der hl. Christophorus, Georg und Rasso in der Frauenkirche und die hl. Petrus und Georg im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin gehören.

Eine Untersuchung über die Atmosphäre um Erasmus Grasser kann endlich nicht einer eingehenden Betrachtung der Statuen der zwölf Apostel, des Auferstandenen und der Maria entraten, die auf Konsolen der Schlosskapelle zu Blütenburg bei München aufgestellt sind und längst zu dem festen Bestand deutscher Kunstgeschichtsschreibung gehören¹ (Taf. LXX—LXXVI).

Die um 1488 erbaute Schlosskapelle ist eine Gründung Herzog Sigismunds von Bayern, der sich 1467 von der Regierung in das idyllische Blütenburg zurückgezogen hatte und das kleine Gotteshaus mit dem Besten, was die Münchener Kunst an Plastik und Malerei damals bot, ausstattete. Die Altäre, die vordringlichsten Einrichtungsgegenstände, entstanden um 1491, die Glasgemälde, nach einem datierten zu schliessen, 1497. Für die erwähnten vierzehn Statuen ist kein Entstehungsdatum verbürgt.

Sämtliche Figuren wurden in der denkbar ungünstigsten Weise am Ende des 19. Jahrhunderts neu gefasst und leiden durch dieses Missgeschick erheblich in ihrer Wirkung.

Die Blütenburger Folge hat stets einen laut tönenden, um nicht zu sagen: übertreibenden Hymnus ausgelöst, der bei Berthold Riehl und Arthur Weese darin gipfelte, dass sie sich neben den zwischen 1508 und 1518 entstandenen Figürchen an Vischers Sebaldusgrab durchaus behaupten könne. Mit ihren schlanken Gestalten glaubte man sie sogar aus dem Durchschnitt der damaligen bayerischen Plastik herausheben und ihre Entstehung einem schwäbischen Meister aus der Bodenseegegend zuschreiben zu sollen. Es kann jedoch für einen, der nur einigermaßen mit der Münchener Bildnerei des ausgehenden Mittelalters vertraut ist, auch nicht der geringste Zweifel über ihre Herkunft aus der nahen Hauptstadt und noch mehr aus der unmittelbaren Nähe Grassers bestehen, und zwar zählen sie, wenn auch bedingt, zu den besten Schöpfungen der Münchener Schule.

Zunächst die Apostel. Sie messen durchschnittlich 1,30 Meter, wachsen aber mit ihrer grossen, stellenweise aufgereckten Haltung in ihrer Wirkung über ihre Masse hinaus. Sichtbarlich war es dem Meister darum zu tun, durch eine im Rahmen der spät-

¹ Wilh. Lübke, Geschichte der Plastik II (1880) S. 698. — Wilhelm Bode, Geschichte der deutschen Plastik, Berlin 1885, S. 194. — Berthold Riehl, Münchener Plastik a. a. O. S. 418. — Karl Woermann, Geschichte der Künste IV (1919) S. 111. — Arthur Weese, München (1925) S. 75.

gotischen Formensprache vereinfachte Linienführung der Gewandmassen eine ihrem Charakter als Einzelwesen grosser Männer, der zwölf Glaubensboten, eine monumentale Ausformung zu verleihen, und das ist ihm auch unverkennbar in dem Bartholomäus, Andreas, Jakobus major und zum Teil wenigstens in den hl. Philippus und Johannes Evangelista geglückt. Bei anderen aber, wie dem Johannes Baptista, Matthäus, Simeon und sogar bei dem Petrus, versagte seine Kraft. Müde in der Haltung, befangen in ihren Gesten, spricht nicht der heilige Geist des ihnen anvertrauten Amtes aus ihnen. Zweifelsohne ein Techniker von ungewöhnlichem Können, gilt ihm die sichtbare Form mehr als der sie erfüllende Geist, der Ausdruck der Persönlichkeit, das unterschiedliche Temperament des Individuums, die Stimmung. So ist den Falten nicht selten ein erdrückender Vorrang zum Nachteil der Gesamterscheinung des Dargestellten eingeräumt, wie z. B. bei dem Täufer Johannes, der durch die unmotiviert auf dem linken Unterarm ruhende, wie aus Blech gehämmerte Faltenbahn geradezu gespalten wird. Solche Drapierungen wirken selbst bei besser geglückten Lösungen, etwa bei dem Thaddäus oder Petrus, allzusehr berechnet und akademisch.

Der Zug der Müdigkeit, der allen Figuren schon in der Haltung gemein ist, wenn er auch bei den besseren, etwa dem Bartholomäus, Andreas, Paulus und Jakobus major weniger stark hervortritt, findet seinen Widerhall auch in den weichen, sentimental Zügen der nur wenig individuell differenzierten Köpfe. Wäre nicht der Kahlkopf mit der Stirnlocke, wer würde in der Figur Petrus, den Fels der Kirche, erkennen? Spricht aus Paulus der Feuergeist des Wortes, ist das Andreas, der ans Kreuz geheftet noch zwei Tage predigte, oder Bartholomäus — übrigens wohl wie als Ganzes so auch im Kopfe am besten gelungen —, der glaubensstarke Märtyrer? Eirenische Charaktere, wie der jüngere Jakobus oder der Evangelist Johannes, lagen dem Bildhauer besser, aber auch sie sind nicht zum Leben erweckt.

Und endlich noch durch alle Gestalten hindurch die gleiche oder doch kaum variierte Fussstellung mit ihrer gotischen Geziertheit, eintönig, ohne Standfestigkeit und in nichts die fundamentale Stütze einer grossen Persönlichkeit. Für die Technik des Meisters ist es übrigens sehr bezeichnend, dass die Füße nicht wie sonst im spätmittelalterlichen Handwerksbetrieb, aus dem Werkblock in Verbindung mit der übrigen Figur herausgearbeitet, sondern für sich, vollständig fertig geschnitzt, den Figuren nachträglich angesetzt und eingefügt wurden.

Man ist vielleicht versucht, die Mängel der Figuren, vornehmlich das Ausgleichende und die Leere der Köpfe der süsslichen Bemalung zuzuschreiben, wird aber von dieser abstrahierend angesichts von Gipsabgüssen belehrt, dass dieses Übel schon in der plastischen Form wurzelt.

Die beiden Figuren Christi und Mariä (Taf. LXX) sind in ihrer korrespondierenden Aufstellung und ihrem Verhältnis zueinander als Einheit zu nehmen; der Meister wollte die Legende schildern, wie der Auferstandene seiner Mutter erscheint. Auch die Christusfigur erhebt sich künstlerisch nicht über die Apostel. Nichts gemahnt an den Sieger über den Tod; auch hier eine wenig lebensvolle Gestalt, müde in Schritt und

Geste, undiszipliniert in den Falten und kraftlos im Ausdruck. Die Mater Dolorosa dagegen, obwohl sie unzweifelhaft der gleichen Hand wie die übrigen dreizehn Figuren entstammt, eine Schöpfung von unvergleichlicher Vollendung, in der sich höchster Schönheitswille mit der tiefsten Inbrunst seelischer Empfindung zu ergreifender Wirkung verschmelzen. Wie eine duftige Windenknospe schraubt sich die zarte Mutter aus der Fülle der Gewänder, kaum dass der schlanke Leib sichtbar wird. Unwillkürlich fühlt man sich durch solche Vegetabilität an die aus verwandter Gesinnung entstandene Maria von Pipping erinnert. Auch hier wird in den überreichen Falten die schaffende Hand des Apostelmeisters sichtbar, aber wohl begründet in ihren Einzelheiten fügen sie sich wie in einem Guss um die zitternde Gestalt, die mehr noch als mit den gefalteten Händen mit den schmerz erfüllten Zügen des schmalen Gesichtes zu der wunderbaren Erscheinung ihres wieder lebendig gewordenen Sohnes spricht. Auch dieser Figur wurde durch die neue Bemalung aufs schlimmste mitgespielt, aber gerade hier erkennt man in der plastischen Form allein schon die Trägerin alles Innenlebens. Hier steht ein Werk vor uns, dem an Tiefe der Empfindung, an Inbrunst der Gebärde, an Losgelöstheit von der Schwere künstlerischen Ringens die deutsche Bildnerei der Spätgotik kaum etwas Ähnliches an die Seite zu stellen hat. Wenn ein Werk, dann kann nur die Mater dolorosa den Lobeshymnus, den die ältere Kunstgeschichtschreibung der Blütenburger Folge dichtete, rechtfertigen. Sie zeigt den Meister auf seiner Höhe und sichert ihm weit mehr seinen Namen und Ruhm als alle seine anderen Gestalten.

Man pflegte bisher, wohl in erster Linie im Anschluss an den Bau der Schlosskapelle, die Blütenburger Figuren in das Ende des 15. Jahrhunderts zu setzen; dafür würde auch die fast allen Gestalten gemeinsame stellenweise tänzelnde Schrittstellung sprechen. Nicht vereinbar damit aber ist die Sucht nach grossen Formen in der Gewandung, das Streben nach Monumentalität und — einige wenige der Apostel und die Maria ausgenommen — die grössere Körperhaftigkeit der Figuren,

Der Vergleich mit den Büsten des Münchener Chorgestühls liegt zu nahe, als dass er umgangen werden dürfte. Er fällt nicht zugunsten der Blütenburger Folge aus. Hier waren künstlerisch stärkere Kräfte am Werke, männlichere, von grösserem Gestaltungswillen erfüllte, ein überragender Meister und ein machtvoller Führer. Man prüfe an den vierzig Büsten, bei denen doch durch die grosse Zahl allzu leicht Wiederholungen und Eintönigkeit hätten entstehen können, den ständigen Wechsel der Individuen, der Charaktere und Temperamente, den unerschöpflichen Reichtum an Gebärden nach und beachte den urwüchsigen Schnitt des Messers in seiner rassigen Auswirkung, um überall bei den Blütenburger Figuren auf das Gegenteil zu stossen. Dennoch besteht eine unverkennbare Abhängigkeit der Blütenburger Folge von den Chorstuhlbüsten von 1503, und somit werden wir jene nicht wie bisher in das 15. Jahrhundert, sondern in das 16. Jahrhundert, und zwar frühestens in das Ende des ersten Jahrzehnts desselben zu setzen haben. Es dürfte dabei die Möglichkeit nicht ausgeschlossen sein, dass einer der bei dem Chorgestühl tätigen Gehilfen Grassers als späterer selbständiger Meister, nicht mehr unter der temperamentvollen Führung Grassers stehend, der Schöpfer der

Blutenburger Figuren war. Angesichts der stilistischen und künstlerischen Divergenzen könnte man sich den Blutenburger Meister als einen Mann von reiferen Jahren vorstellen, der, noch tief in der Gotik verankert und aus ihrem Werkstattbetrieb herausgewachsen, wohl der Zeit und dem Fortschritt zu folgen den innersten Drang fühlte, dessen Kraft aber letzten Endes versagte. Der Wille zerbrach an seinem Können. Sein bestes Werk, die Maria, zeigt ihn uns, was er trotz aller Sehnsucht blieb: als wurzelechten Gotiker.

Dem gleichen Meister und der gleichen Zeit gehören noch zwei weitere Holzstatuen an, ein attributloser Apostel, wahrscheinlich ein Bartholomäus, im Germanischen Museum in Nürnberg¹ und ein hl. Andreas im Bayerischen Nationalmuseum², beides Arbeiten, die sich — das gilt vor allem von dem Andreas — in ihrer wohl abgewogenen, aber etwas kalten Gestaltung und der milden Resignation den besseren der Blutenburger Apostel vollwertig anschliessen (Taf. LXXVII).

Bei der reichen Produktivität Altbayerns an Holzschnitzwerken um die Wende zur neuen Zeit und bei der ziemlichen Zahl kleinerer lokaler Kunstwerke erscheint es so gut wie ausgeschlossen, den weiteren Einfluss Grassers gegen den allgemeinen Zeitstil abzusetzen. Verwandte Richtungen berühren und überschneiden sich, ohne dass man noch zwischen dem Gebenden und Nehmenden zu scheiden wüsste. So wird es unentschieden bleiben müssen, ob man etwa eine kleine Gruppe von Arbeiten, die man am besten in einem „Meister des Wartenberger Altars“ zusammenschliesst, noch in den Bannkreis Grassers einbeziehen darf.

Dieser Altar, der heute in der Gottesackerkirche in Rockelfing bei Wartenberg steht, stand früher in einer 1864 abgetragenen Kirche in Apolding im Bez.-Amt Erding³ (Taf. LXXVIII). Der künstlerische Schwerpunkt liegt in dem Schnitzwerk des Schreins der grossen Gruppe eines Gnadenstuhls mit verehrenden und musizierenden Engeln. Die mächtige Gestalt Gottvaters erinnert entfernt an den hl. Nikolaus oder den Gottvater des Bayerischen Nationalmuseums, der Faltenwurf an die Grünwalder Reliefs. Vor allem charakteristisch und aus dem Rahmen der Grasserschen Arbeiten im weiteren Sinne herausfallend wirkt der grosse, von flott geschnittenen Haupt- und Barthaaren umrahmte Kopf, mit seinen schräg stehenden Augen und seiner dicken Nase. Darin hat er starke Verwandtschaft mit der Figur eines hl. Sigismund im Bayerischen Nationalmuseum⁴ und der Statuette eines hl. Christophorus ebendort⁵ (Taf. LXXIX), die man sich mit dem zwar abschreckend hässlichen, aber trefflich modellierten Kopfe des Riesen trotz gemässigten Temperaments sehr gut in der Nähe oder unter dem Einflusse der Moriska-Tänzer vorstellen kann. Der hl. Sigismund wird um das Jahr 1490, der hl. Christophorus und der Altar von Wartenberg wohl erst gegen oder um 1500 anzusetzen sein.

¹ Als neuere Erwerbung — nach 1910 — ist die Figur noch nicht bei Walter Josephi, Die Werke plastischer Kunst im Germanischen Museum zu Nürnberg, aufgeführt.

² Inv. Nr.: Ma 1203. — Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums Bd. VI, Nr. 570.

³ K. D. B. I. S. 1299 und Taf. 201.

⁴ Inv. Nr.: 1262. — Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums, Bd. VI, Nr. 629.

⁵ Inv. Nr. 1205. — Ebenda Nr. 572.

Wahrscheinlich ist der gleichen Gruppe auch das prächtige, glänzend auf Licht- und Schattenwirkung hin durchgearbeitete Wappen der Tänzl von Tratzberg in Schloss Reichersbeuern im Bez.-Amt Tölz einzureihen, das die Mittelfüllung der Kassetten- decke des südwestlichen Eckzimmers einnimmt.¹ Wenn auch erst in den Jahren 1514 bis 1518 entstanden, verharret die Decke mit ihren spätgotischen Profilen ebenso wie das Wappen in seinen heraldischen Formen, so namentlich auch in den prächtigen wilden Männern, noch durchaus in den Gewohnheiten der Spätgotik (Taf. LXXX).

Mit ausserordentlich feinem räumlichen Empfinden in das Sechseck komponiert, von ungewöhnlicher Delikatesse in allen Einzelheiten, von einer jede Schwierigkeit spielend überwindenden Sicherheit des Messers, repräsentiert das Wappen den Höhepunkt dekorativer Schnitzkunst in Altbayern und gemahnt, ohne dass damit an stilistische Einzelheiten gedacht sei, in seinem flotten, temperamentvollen Wurf durchaus noch an Erasmus Grasser.

Unbeantwortet bleibt die Frage, inwieweit von Grasserschem Einfluss noch die Rede sein kann, auch bei den Hochaltarfiguren der ehemaligen Kollegiatstiftskirche St. Wolfgang bei Dorfen² und namentlich bei dem, einem barocken Altar eingefügten, Hochrelief der Kreuzigung Christi ebendort aus der Zeit um 1500, das weniger im szenischen Aufbau als in Einzelheiten seines reichen figürlichen Apparats an den Ramersdorfer Altar oder das Berliner Altärchen erinnert, zugleich aber auch manchen, selbst der Münchener Schule überhaupt fremden Zug aufweist, dagegen eher Beziehungen zur Inntaler Gruppe vermuten lässt.

Andererseits müssen aber auch Zuschreibungen abgelehnt werden, die z. B. in einem Christus am Kreuz in Münchener Privatbesitz den verlorengegangenen Crucifixus zu den beiden Pippinger Assistenzfiguren Maria und Johannes Grassers im Bayerischen Nationalmuseum oder in der männlichen Büste Inv. Nr. 4082 ebenda die Hand des Meisters erkennen wollen. Es genügt im ersteren Falle, auf die völlig andere, wesentlich härtere, um nicht zu sagen: derbere Holzbehandlung des Christus im Gegensatz zu Maria und Johannes hinzuweisen, um die Unhaltbarkeit dieser Anschauung darzulegen. Die männliche Büste aber gibt sich ohne weiteres als eine Arbeit der schwäbischen Schule zu erkennen. Wie Grasser derartige Propheten gestaltete, lehrt uns ein Blick auf das Chorgestühl der Münchener Frauenkirche.³

Man hat mit Erasmus Grasser namentlich auch einige steinplastische Arbeiten in Verbindung gebracht. In erster Linie ist hier der Gedenkstein für Seitz von Törring-Seefeld und seine Frau Dorothea von Losenstein in Kloster Andechs zu nennen, auf dessen kompositionelle Verwandtschaft mit dem Grabmal des Ulrich Aresinger Berthold Riehl zum erstenmal verwiesen hat, indem er sagt, dass „sicher eine Arbeit des-

¹ K. D. B. I. S. 671 und Taf. 94.

² Ebenda I. S. 2052 ff und Taf. 243.

³ Hubert Wilm, Die gotische Holzfigur, Leipzig 1923, Taf. 122 u. 123. Ebensovienig kann ich in dem dort auf Taf. 124 abgebildeten Kopf eines Himmelfahrtschristus die Hand Grassers erkennen. Dagegen liegt vielleicht in dem Gottvater-Fragment, Taf. 125, eine Arbeit seines Kreises vor. — Die männliche Büste abgebildet bei Hubert Wilm, Gotische Charakterköpfe (1925) Taf. 73.

selben“ — d. h. Grassers — „vorliegt oder genauer gesagt derselben Werkstatt“.¹ Seit von Törring heiratete Dorothea von Losenstein 1495; damit ist das frühest mögliche Datum für den Stein gegeben (Taf. LXXXI).

Trotz Riehls vorsichtigem Urteil wurde bisher das Denkmal ohne Bedenken unter die eigenhändigen Arbeiten Grassers eingereiht; sehr mit Unrecht, denn abgesehen von der Anlehnung an einige Äusserlichkeiten des Aresinger-Steines spricht auch nicht ein Meisselhieb für seine Hand. Was zu dieser Zuschreibung verführte, ist die tektonische Umrahmung mit den Prophetenfigürchen, die Dreiteilung des Steines und die Verwendung des Monstranzfusses als Stütze für die Kreuzesgruppe des oberen Feldes. Das ist aber auch alles, was an Grasser erinnert. Im übrigen verbieten aber gerade diese äusserlichen Entlehnungen in ihrer geringen künstlerischen Feinheit und Mache — man betrachte nur die kümmerlichen, unverstandenen Rippen des Gewölbes, die schwächlichen Pfeiler, die unplastische Anlage des Monstranzfusses — die Zuschreibung an ihn, geschweige erst die geradezu kümmerliche Behandlung des Figürlichen. Da ist nichts mehr von der Beherrschung der menschlichen Figur und dem ungehemmten Gebrauch der Glieder zu spüren. Ängstlich kleben die Figuren flachangedrückt am Grunde, die gefalteten Hände der Stifter an der Brust. Nichts vom Gefühl für räumliche Anordnung, wie bei dem Aresinger-Stein, der alle die Schwierigkeiten, wie sie dem Törring-Stein noch aus einer früheren Epoche anhaften, völlig überwunden zeigt, und dies bereits mehr als zehn Jahre vorher. Selbst in dem rein Handwerklichen, wie in den Blättern der Helmzier, erkennt man das Minderwertige der Arbeit. Man kann der gleichen Hand noch eine Anzahl anderer, ähnlich schwacher Grab- und Gedenksteine zuschreiben. Sie kennzeichnen sich alle als Arbeiten eines und desselben durch die wie aus einem Modell ausgedrückten, flach auf den Grund aufgeklatschten Reliefs mit den schräg gequetschten Köpfen und mit ihren Locke um Locke modellierten schematischen Perücken. Die älteste dieser Arbeiten ist die Motivtafel für Herzog Sigismund von Bayern im Ostportal der Südseite der Frauenkirche, die in einer Reihe von Distichen die Grundsteinlegung der neuen Kirche durch den Herzog am 9. Februar 1468 besingt und in dem Bildfelde darüber den Stifter im Pilgergewande vor der thronenden Maria kniend darstellt.² Ihr schliesst sich der Grabstein von Konrad von Eisenhofen, gest. 1472, und Joerg von Eisenhofen, gest. 1486, in der Klosterkirche von Indersdorf, Bez.-Amt Dachau, an, der im Bildfeld einen Ritter in spätgotischem Plattenharnisch mit dem Rennfähnlein in der Hand zeigt.³ Aus dem Jahre 1492 stammt dann der Gedenkstein an der alten Kesselbergstrasse bei Kochel, der besagt, dass Herzog Albrecht von Bayern nach den Angaben des reichen Münchener Patriziers Heinrich Barth diese wichtige Verkehrsstrasse auf seine Kosten machen liess.⁴ Ein schmales Bildfeld am

¹ K. D. B. I. S. 849. — B. Riehl, Münchener Plastik a. a. O. S. 403. — Burger-Feulner a. a. O. Bd. II.

² K. D. B. I. S. 992.

³ K. D. B. I. S. 296.

⁴ K. D. B. I. S. 667. — Pfund, Geschichtliche Erinnerungen an die Kesselbergstrasse, im Oberbayer. Archiv XLVIII (1893/94) S. 113 ff. — Fritz Märklin, Die Kesselbergstrasse, in der Zeitschrift Das Bayerland XVI (1905) S. 543, woselbst zeichnerische Abbildung des Steines.

oberen Ende des Steines enthält ein Relief des Gekreuzigten mit Maria und Johannes, ganz mit jenem des Törring-Steines verwandt, und dem bayerischen und österreichischen Wappen. Zeitlich schliesst sich der Grabstein von Oswald von Weichs, gest. 1494, und seiner Frau Elsbeth in der Kirche von Indersdorf an.¹ Die beiden knienden Figuren der Verstorbenen in der oberen Hälfte decken sich in Auffassung, Stellung und handwerksmässiger Ausführung engstens mit den Stiftern, die beiden Wappen der unteren Hälfte in der Schildform und dem Schnitt der Helmzier mit dem Törring-Stein. Endlich ist demselben Steinmetzen noch die grosse Grabplatte des Stephan von Schmichen zu Wackerstein, gest. 1495, in der ehemaligen Klosterkirche von Diessen mit der lebensgrossen, aber schwächlichen Flachrelieffigur des Ritters zuzuschreiben.² Ihr schliesst sich als letztes Werk der gleichen Hand der Törring-Stein von Andechs aus der gleichen Zeit an. Keine der erwähnten Arbeiten erhebt sich über ein bescheidenes Handwerkskönnen hinaus, und man kann nicht gut annehmen, dass derartig minderwertige Arbeiten in Grassers Werkstatt, also sozusagen unter seinen Augen, entstanden. Es sind offenbar Produkte eines in der alten Schule erwachsenen Bildhauers, der zwar in dem Törring-Stein sich nicht dem Einfluss Grassers entziehen konnte, im übrigen aber saft- und kraftlos neben dem stärkeren Zeitgenossen stand. Wahrscheinlich haben wir in ihm den gleichen Meister zu erblicken, der im Jahre 1480 die oben erwähnte Votivsäule Herzog Albrechts IV. von Bayern fertigte.³

Lässt diese Gruppe um den Andechser Törring-Stein immerhin noch ihre Herkunft aus der Münchener Schule erkennen, so entbehrt eine andere Zuschreibung an Grasser selbst für den Schul- oder Werkstattbereich jeder Berechtigung und Begründung. Hager glaubte auf Grund der Stiftungsurkunde des Benefiziums der Kirche von Frauenried im Bez.-Amt Miesbach von 1486, in der Erasmus Grasser als Zeuge erscheint, den Schluss ziehen zu dürfen, dass die beiden von einer Art Hochgrab herrührenden Grabsteine der Heiligen Marinus und Anianus in der Kirche von Wilparting von der Hand des Münchener Meisters stammen.⁴

Ohne diese archivalische Notiz hätte wohl niemals eine solche Vermutung auftauchen können; denn irgendwelche stilistische Gründe, die zu diesem Schluss berechtigen könnten, sind nicht gegeben. Die beiden Heiligen, Marinus als Bischof, Anianus als Diakon, sind in ganzer Figur dargestellt; die Köpfe ruhen auf Kissen. Um die Schräge läuft die Inschrift, an je drei Seiten und an den Ecken durch kleine kragsteinartige Prophetenbüsten mit Spruchbändern unterbrochen. Der weiche Sandstein war starker Verwitterung und rohen Eingriffen, vor allem durch derbe Übermalung, unterworfen, wodurch die ehemaligen Feinheiten in der Modellierung, wie solche immer noch etwa beim Kopfe des hl. Marinus und bei einzelnen Prophetenbüsten zutage treten, stark gelitten haben. Aber gerade diese besser erhaltenen Teile tragen nichts von Grassers

¹ K. D. B. I. S. 298, woselbst Abbildung.

² K. D. B. I. S. 521.

³ Siehe S. 65.

⁴ K. D. B. I. S. 1530 und Anmerkung S. 1481.

Art an sich. Auch die Gestalten selbst, ihre schwächliche Haltung und die Falten der schweren Gewänder deuten durch nichts auf derartige Beziehungen. So bleibt also nur die Anlage der beiden Platten, und auch für diese haben wir bei Grassers gesicherten Werken kein Analogon. Die reiche Verwendung der Prophetenbüsten berechtigt vielmehr zu der Vermutung, dass wir hier Arbeiten von Erhard oder wahrscheinlicher noch von Ulrich Randeck von München vor uns haben. Sind uns bisher auch nur Bauten der beiden — so in Ebersberg 1481—1484, Hohenlinden 1489 und Untermenzing 1499 — verbürgt, so beweisen doch gerade die figürlichen Kragsteine der Kirchen, dass beide auch Steinmetzen waren. Auf einem Glasgemälde der Kirche von Hohenlinden wird überdies Ulrich Randeck 1489 als Steinmetz genannt.¹ Diese Konsolen mit Köpfen und Spruchbändern sind nun aufs engste mit den Prophetenfigürchen auf den beiden Wilpartinger Grabplatten verwandt, und deren Entstehung liesse sich zeitlich mit der Tätigkeit der Randeck in Ebersberg und Hohenlinden in Einklang bringen. Die beiden Steine, die wir uns dachförmig, an der Längskante zusammengelehnt, als Deckplatten eines Hochgrabes zu denken haben, weisen im übrigen in ihrem Typ mehr auf den Wasserburger Kunstkreis und den Chiemgau. Die Ausstattung der Schräge mit Figürchen treffen wir schon 1395—1400 an dem Stiftergrab von Seeon, und der Wasserburger Meister Wolfgang Leb wie auch Burghausener und Braunauer Meister schmücken etwa von den achtziger Jahren an die Schräge mit fortlaufenden gefalteten Schriftbändern. Die Wilpartinger Platten nehmen also hierin eine Art Zwischenstellung zwischen der Münchener Schule — Randeck — und dem Chiemgau ein.

Noch erübrigt es sich, sich mit einigen plastischen Bildwerken in Tirol auseinanderzusetzen, die man Grasser zuschreiben zu müssen glaubte. Wenn irgend, kann es sich jedoch nur um ein einziges dortiges Werk handeln, um einen sehr stark beschädigten Rotmarmor-Grabstein im Ferdinandeum in Innsbruck, der in seinen oberen zwei Dritteln Christus am Ölberg und in dem unteren Drittel den Verstorbenen mit seinem Wappen darstellt.² In der Haltung der ausgestreckten Beine der beiden Jünger, in der Modellierung der energischen Stirne des Petrus und dem Gekräusel seines Haupthaares und Bartes fühlt man sich an den Petrus des Aresinger-Steines erinnert, der kompositionelle Aufbau und die ungeschickte Einzwängung des Votanten sprechen aber gegen eine Zuweisung des Steines an Grasser selbst.

Der Grabstein der Anna Hofferin, gest. 1493, in der Pfarrkirche in Schwaz, den Garber für Erasmus Grasser in Anspruch nimmt, ist, wie die Einteilung der Platte, die heraldischen und ornamentalen Einzelheiten und nicht zuletzt die Gestalt der Verstorbenen belegen, ein durchaus gesichertes Werk des Wasserburger Bildhauers Wolfgang Leb, das auch nicht die allergeringsten Beziehungen zu Grassers Kunst erkennen lässt.³

Endlich brachte die neuere Forschung den Namen Erasmus Grasser auch mit dem

¹ Georg Hager, Zwei Münchener Baumeister des 15. Jahrhunderts. In der Monatschrift des Historischen Vereins von Oberbayern IV (München 1895) S. 34.

² Philipp Maria Halm, Studien a. a. O. I (1926) Abb. 248.

³ Ebenda Abb. 139. — Die Zuweisung an Erasmus Grasser — siehe Josef Garber, Das Goldene Dachl in Innsbruck, Wien 1922, S. 31 — ist abzulehnen.

bekanntem Wahrzeichen Innsbrucks, dem Goldenen Dachl, in Zusammenhang.¹ Garber nimmt an, dass Jörg Kölderer, dessen künstlerische Persönlichkeit schwer zu umreisen ist, einen allgemeinen Entwurf des Baues gefertigt habe, dass aber „dessen genauere Ausgestaltung, die fein abgewogenen Verhältnisse der Stockwerke, der zunehmende Reichtum der Ausschmückung und die Auflösung nach oben, vor allem aber die vorzüglichen plastischen Arbeiten dem Erasmus Grasser“ zuzuschreiben seien, „der als Architekt und Bildhauer dem Denkmal erst seine eigenartige Form in der aus einem Guss erfolgten zarten, unzertrennlichen Verbindung von Baukunst und Plastik“ gegeben hätte. Er glaubt, „die Verbindungsbrücke zwischen München und Tirol“ in dem Geleitsbrief Grassers für Schwaz von 1492 und seine Beziehungen zur dortigen Pfarrkirche erblicken zu sollen.

Garber stellt sich mit seiner Zuweisung des Entwurfs des Goldenen Dachls an Grasser, so wie es heute vor uns steht, in Gegensatz zu Fischnaler, der in Jörg Kölderer den Baumeister glaubte annehmen zu sollen. Leider fehlen gerade für die Jahrhundertwende die einschlägigen Raitbücher, aber jedenfalls belegen uns die archivalischen Quellen wenigstens von 1507 an, dass Kölderer für seinen hohen Herrn häufig mit architektonischen Aufträgen bedacht wurde, so dass der Rückschluss Fischnalers, der „Hofmaler und Baumeister“ Kölderer habe nicht nur den 1471 abgerissenen Wappenturm, sondern auch um 1500 das Goldene Dachl gebaut, vieles für sich hat.² Um so unwahrscheinlicher erachte ich dagegen die Urheberschaft Grassers am Goldenen Dachl. Es müsste zunächst befremden, dass, wie Garber annimmt, Grasser sich eines allgemeinen Entwurfs Kölderers sollte bedient haben. Der Münchener Meister stand doch schon seit Jahrzehnten im Rufe eines hervorragenden Baumeisters — wir erinnern uns des Lobes, das ihm gelegentlich seiner Tätigkeit für Mariaberg gezollt wurde — und hätte sich als solcher kaum Jörg Kölderer untergeordnet. Aber mehr noch: das Goldene Dachl müsste doch in seinen architektonischen Einzelheiten irgend etwas vom Stile Grassers zeigen. Von den für Grasser verbürgten Bauten ist aber so gut wie nichts erhalten, und seine einzige plastische Arbeit, die architektonische Motive aufweist, der Aresinger-Stein von 1482, lässt sich mit den entsprechenden Motiven des Goldenen Dachls nicht im geringsten in Einklang bringen. Die plastische Ausformung der architektonischen Motive am Goldenen Dachl mit ihren scharfen Licht- und Schattenkontrasten ist weit mehr auf Leichtigkeit und Zierlichkeit eingestellt, als man sie an irgendeinem baulichen oder plastischen Werk Altbayerns — Grassers Aresinger-Stein oder die Arbeiten Wolfgang Lebs inbegriffen — findet, ganz abgesehen davon, dass auch rein motivisch alle Beziehungen fehlen. Die altbayerische Spätgotik im Kirchenbau — geschweige im Profanbau — kennt aber überhaupt nicht diese Schlankheit des Vertikalismus, der das Goldene Dachl beherrscht, und der sich eben besonders in der

¹ Josef Garber a. a. O. S. 23. — Vgl. dazu die vielfach gegensätzliche Anschauung von C. Pardeller, Das Goldene Dachl in Innsbruck, in den Innsbrucker Nachrichten 1922, Nr. 215—218. Pardeller ist Pseudonym für den um die tirolische Kunstgeschichte hochverdienten Konrad Fischnaler.

² Philipp M. Halm, Studien a. a. O. I (1926) S. 223 und II (1927) S. 74, wo Literaturangaben über Kölderer.

feinen Gliederung und Profilierung der Ständer der offenen Loggia und der Felderteilung der Brüstung bekundet. Und wo fände sich in Altbayern ein derartiges Preisgeben von Mauerflächen?! Ähnlich luftig und durchsichtig muss auch der obere Abschluss des ehemaligen Wappenturms von 1496 in Innsbruck gewirkt haben, und die gleiche Gesinnung und Absicht ist auch noch an dem luftigen Eckerker des Rathauses in Sterzing 1524 wach, also an Bauten, die Fischnaler gerade für Kölderer in Anspruch nehmen will. Sehr bezeichnend als etwas Gemeinsames ist auch die nahezu quadratische Feldergestaltung der Brüstung am Goldenen Dachl und am Sterzinger Erker mit dem flachen Rand um die Relieffüllungen. Altbayern kennt nichts dergleichen. Auch die Ziermotive, namentlich die breitgezogenen Eselsrücken mit den Masswerkblenden dahinter am oberen Abschluss der Loggia, sind der Bau- und Grabplastik Altbayerns völlig fremd, lassen sich dagegen wiederum sehr gut in Einklang bringen mit den feingliedrigen, ornamentalen Abschlüssen des Wappensteines Herzog Sigmunds von Tirol von 1487 — ehemals am Neuhof, also beim Goldenen Dachl, eingelassen, heute im Ferdinandeum — und besonders mit dem Grabstein des Cristan Täntzl, gest. 1491 in Schwaz, der — gleichfalls entgegen der Anschauung Garbers — nicht von der Hand Grassers stammt. Auch die lederartige Buckelung der Kriechblumen am Goldenen Dachl vereinbart sich weit besser mit der heimischen Tiroler Steinmetzenart als mit bayerischen Arbeiten und vor allem mit solchen Grassers. Es sind also nicht die allergeringsten stilistischen Belege vorhanden, die berechtigten, in Erasmus Grasser den Baumeister des Goldenen Dachls zu erblicken; vielmehr weisen alle baulichen Merkmale darauf hin, dass es von einem Tiroler Meister stammt. Ob dieser nun Jörg Kölderer war, für dessen Urhebererschaft Fischnaler mangels Archivalien zwar keinen schlüssigen, wohl aber einen beachtenswerten Wahrscheinlichkeitsbeweis erbrachte, der auch durch die Konstellation des Goldenen Dachls zum Wappenturm und zu dem Sterzinger Erker in stilistischer Hinsicht sich stützen lässt, will hier nicht weiter untersucht werden.

Es bleibt noch zu erörtern, ob — wie Garber glaubte beweisen zu können — für den reichen plastischen Schmuck des Goldenen Dachls Erasmus Grasser in Frage kommt.

Die thematische Gleichheit eines Teiles der Skulpturen mit Grassers Moriska-Tänzern war allzu verführerisch; der Wunsch ward zum Vater des Gedankens. Dass der Moriskentanz sich in zwei Zyklen grösserer plastischer Gestaltung — in München und in Innsbruck — erhalten hat, kann zur Beweisführung ebensowenig genügen wie der Umstand, dass sich zwischen beiden eine gewisse Verwandtschaft in der Kostümierung, in den „heftigen Bewegungen der Tänzer“ und in dem „derben Zug der Gesichter“ findet.

Die reliefmässige Darstellung des Moriskentanzes am Goldenen Dachl ist fast zur Freiplastik gesteigert mit Rücksicht auf die Fernwirkung, die starke Kontraste zur Voraussetzung hat. Grasser kennt eine derartig freie Behandlung des Hochreliefs nicht. Wo er, wie beim Ramersdorfer Altar oder bei dem Pfingstfest in Leutstetten, stark ins Relief geht, baut er es schichten- und stufenmässig hinter- und übereinander auf. Er

bleibt darin mittelalterlich gebunden. Sein Relief ist also grundsätzlich verschieden von dem Stil der Innsbrucker Moriskenreliefs, die mit ihren ekstatisch bewegten Gestalten und mit einem eminenten Verständnis für kubische Ponderation und Licht- und Schattenkontraste wie aus dem Stein herausgewachsen scheinen. In ihrer fast tierischen Wildheit und Raserei und der akrobatischen Verrenkung ihrer Glieder lassen die Innsbrucker Tänzer Grassers Gestalten weit hinter sich, ganz abgesehen von der Steigerung des tollen Treibens durch die zwischen den Beinen der Tänzer vorbrescheden Hunde und Affen. Wo finden wir hierzu bei Grasser auch nur den geringsten Ansatz?! Aber wollte man für eine so ungewöhnliche Entwicklung die Spanne von 20 Jahren, die zwischen den beiden Zyklen liegt, in Rechnung stellen, so müsste doch wenigstens in den Typen und sonstigen Einzelheiten noch irgend etwas auf Grasser zurückweisen. Aber auch hiervon nichts! Bei Grasser ein ständiger Wechsel im Temperament, der auch in ständig wechselnden Typen sich ausprägt. Bei dem Meister der Innsbrucker Morisken als immer wiederkehrendes Ausdrucksmittel das spitze, scharf vorgestossene Kinn, die stark betonte überhängende Unterlippe — während Grassers Physiognomien nichts dergleichen zeigen. Dazu beachte man die beinahe allen Innsbrucker Tänzern gemeinsamen, schaufelartig gekrümmten Hände und dort bei Grasser die endlosen Variationen von der eleganten Geste bis zu den konvulsivischen Gebärden und dem spinnenfüssigen Spreizen der Finger. Und sollte endlich Grasser in Innsbruck so ganz auf die grotesken Kopfputze verzichtet haben, in deren Wechsel er bei seinen Münchener Morisken sich nicht genug tun konnte?

Wie schon erwähnt, ist der Reliefstil Grassers von dem der Innsbrucker Reliefs grundsätzlich verschieden. Diese erwecken in ihrer Unruhe und Bewegtheit, in ihren Über- und Unterschneidungen, in dem jeden Winkel füllenden Beiwerk an Getier, Bändern und Hausrat überhaupt den Eindruck, als seien sie ursprünglich nicht vom Bildhauer, sondern vielmehr vom Maler konzipiert und erst nach Zeichnungen in den plastischen Ausdruck gepresst worden. Das legt wiederum den Gedanken nahe, dass vielleicht die Entwürfe auf den vornehmlich als Maler beschäftigten Jörg Kölderer zurückgehen.

Auch die beiden Mittelreliefs der Loggienbrüstung und die Wappenfüllungen des ersten Stockwerks sind mit dem Namen Erasmus Grasser unvereinbar. Schon das rein Heraldische, die Formen der Schilde, der Schnitt, die Linienführung und die Buckelung der Helmdecken sind von Grassers Art durchaus verschieden; über einen solchen Reichtum und solche Eleganz hat weder er noch irgendeiner seiner altbayerischen Zeitgenossen verfügt. Andererseits erweisen sich wieder die Wappenfüllungen am Sterzinger Erker von 1524, wenn sie auch wesentlich einfacher gehalten sind, den Innsbrucker Wappenreliefs in Zeichnung und Modellierung am nächsten verwandt, und schliesslich liessen sich auch noch die Wappen an der südlichen Empore im Chor der Pfarrkirche in Schwaz heranziehen. Die Zuschreibung des Goldenen Dachls, Architektur wie Dekoration, an Erasmus Grasser lässt sich demnach durch keinerlei einwandfreie Belege aufrechterhalten.

Von Grassers letztem Lebenszehnt, das zum guten Teil mit seiner technischen Tätigkeit ausgefüllt war — ausserdem scheint er nach den Reichenhaller Salinenakten auch unter „Leibesnot“ gelitten zu haben —, haben sich weder archivalisch noch stilistisch gesicherte Arbeiten seiner Hand erhalten. So können wir uns kein Bild von seiner Stellung zur neu aufgehenden Zeit machen. Nach dem erhaltenen Denkmalgut der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts hat es den Anschein, als ob die Münchener Schule überhaupt ein steriler Boden für die Frührenaissance gewesen wäre. Bei dem kleinen Epitaph an der Münchener Peterskirche, das unter einer Frührenaissance-Nische einen Erbärmde-Christus mit dem Verstorbenen zeigt, und das die Inschrift trägt: „1488 starb Partolomäus Rosenpüsch am 14. Tag Augusti dem got gen(ad)“, erscheint es zum mindesten gewagt, wenn nicht ausgeschlossen, das Todesdatum zugleich als Entstehungsjahr anzunehmen.¹

Das einzig grössere Frührenaissance-Schnitzwerk der Münchener Zone, der Altar der Schlosskapelle Reichersbeuern bei Tölz aus der Zeit um 1530² mit seinem grotesk-barbarischen Säulenaufbau, der Augsburger Elemente der Plastik und der Buchkunst, etwa im Sinne der Hopfer, verwertet, ist von ausgesprochen volkskünstlerischem Charakter und eher als Arbeit eines vielleicht in Tölz ansässigen Landkistlers denn eines Meisters aus der Hauptstadt anzusehen.

Was sonst noch an Frührenaissance-Arbeiten im engeren oder weiteren Gebiet Münchens begegnet, wie etwa der Altar aus Unterölkofen bei Grafing von 1517—1520, jetzt im Bayerischen Nationalmuseum, oder der Altar in Merlbach von ca. 1515—1520 oder die Apostel St. Peter und St. Paul in Haarkirchen am Starnberger See, steht deutlich sichtbar unter dem Einfluss des Inntals und des Chiemgautals, und zwar vorwiegend des sog. Meisters von Rabenden.³

Gegenüber dem fortschrittlicheren Augsburg und selbst gegenüber Freising-Lands- hut, wo Stephan Rottaler, oder Wasserburg, wo Wolfgang Leb, oder Rosenheim, wo vermutlich der oben genannte Meister von Rabenden sass, der neuen Formenwelt entgegenkamen, verharrte München bis tief in das 16. Jahrhundert in der Gotik, als deren stärkste künstlerische Kraft, selbst unberührt von der neuen Zeit vor uns steht: Erasmus Grasser.

¹ Berthold Riehl, Münchener Plastik a. a. O. S. 402.

² K. D. B. I. S. 671 — Richard Hoffmann, Der Altarbau im Erzbistum München (1905) S. 36.

³ Siehe hierfür wie für das folgende Philipp Maria Halm, Studien a. a. O. II.

V.

DER BAUMEISTER

Aus den uns überkommenen archivalischen und literarischen Quellen erhellt, dass Grasser nicht nur ein hervorragender Bildhauer und Bildschnitzer, sondern auch ein in Hoch- und Tiefbau erfahrener und gesuchter Meister war. Wird er bei den im Auftrage der Stadt München und des Bischofs von Freising vollzogenen „Beschauungen“ von Wassern und Brücken nur kurzweg Meister, in dem Geleitsbrief von 1492 „Werkmeister unser lieben frauen kirchen zu Swatz“ genannt, so heisst ihn der Leibgedingebrief von 1507 ausdrücklich „obristen paw- vnd werchmeister“. Seine bauliche Tätigkeit greift jedoch erheblich weiter, bis in die achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts zurück, als das Kloster St. Gallen sich seiner Dienste für den Bau des neugegründeten Klosters Mariaberg bei Rorschach versicherte.

Gerade die Nachrichten über diesen Klosterbau ergehen sich in, dieser Zeit sonst ungewohnten, Lobsprüchen über den doch noch sehr jugendlichen Meister. Aber will man selbst annehmen, dass der Abt Ulrich Roesch Erasmus Grasser mit diesen Superlativen belegte, um dadurch um so leichter seinen Klosterbau beim Konvent durchzusetzen, so müsste es trotzdem befremden, dass er ohne jegliche tatsächlichen Unterlagen von Grasser als einem „wohlberühmten und bewährten“ Baumeister in Bayern gesprochen hätte. Wir sind aber nicht in der Lage, auch nur einen einzigen bayerischen Bau mit seinem Namen in Beziehung zu setzen, ebensowenig wie wir uns ein Bild von seiner Tätigkeit an der Pfarrkirche von Schwaz machen können. Immerhin spricht schon allein die Tatsache seiner Berufungen nach Mariaberg und Schwaz und seine überraschende Stellung bei den Verhandlungen in Reichenhall, wo er an der Spitze zahlreicher angesehener Meister, wie Burkard Engelberger von Augsburg, Ulrich Rottaler von München und Hans Lindacher, Dommeister von Passau, erscheint und seine Anschauungen und Pläne durchzusetzen wusste, für seine ungewöhnliche Begabung und Tüchtigkeit in baulichen Fragen. So erscheint es geboten, wenngleich das Ergebnis praktisch nicht wesentlich belangreich, die Tätigkeit Grassers in Mariaberg, Schwaz und Reichenhall an Hand der auf uns gekommenen Nachrichten zu betrachten.

Seine Bautätigkeit hebt mit der vom Stift St. Gallen aus inaugurierten Neugründung des Klosters Mariaberg auf der Höhe südlich von Rorschach am Bodensee an.¹

Nachdem Papst Sixtus IV. durch Bulle vom 23. Mai 1483 seine Erlaubnis zur Verlegung des Klosters erteilt und Kaiser Friedrich sich am 17. August 1485 zum Stifter, Vogt und Beschirmer des neuen Gotteshauses zu Rorschach *i. e.* Mariaberg bekannt

¹ Für die Geschichte Mariabergs und Grassers Bautätigkeit dortselbst kommen in Betracht: Kurze Chronik des Gotzhaus St. Gallen, herausgegeben von J. Hardegger in den Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte. Herausgegeben vom Historischen Verein St. Gallen II (1863). Abgekürzt: Hardegger, Chronik. —

hatte¹, wurde am Dienstag nach Sonntag *Laetare*, d. i. 15. März, der erste Stein zur Ringmauer und am Tag St. Benedikti, d. i. am 21. März 1487, der Grundstein zum eigentlichen Klosterbau gelegt „inbiwesen vil vernunftiger und verstendiger maister und anderer fromer und erbarer lüten und besonder durch vnderrichtung des kunstlichen maisters Asmus Grassers, aines wolberuemten und bewerten maisters semlicher buwen im land zu Paiern wolbekant“.² In der sog. Kleineren Chronik von St. Gallen heisst es darüber, nachdem der päpstlichen Bulle von 1483 Erwähnung getan: „Welchem nach er d. h. Abt Ulrich erst den bauw an die hand nam nach der visir und muster, die er darüber zum ordentlichsten hatt stellen lassen. Und ward im ein kunstreicher werkmaister angezeigt, hiess meister Erasmus Grasser, aus dem Peierland bürtig, der alle ding wol und ordentlich angeschieret.“³

Unter dem 30. April 1481 bzw. 1492 beurkunden ferner Abt und Konvent, von dem „ersamen mayster Erasmus Grasser von München“ 200 fl. Rhein empfangen zu haben, und versprechen dafür demselben „mayster Erasmus Grasser und Dorotheen Kaltprunnerin sinem elichen Gemachel als leibgeding zu herbst zitt jährlich gen Lindaw ain die prugg inn unsern vassen und costen zu erstatten usw“ eine erkleckliche Menge Weiss- und Rotwein. Es heisst dann weiter: „Jtem füro so ist auch hiermitt beredt und bedingt worden, wen wir desselben mayster Erasmus zu unsern buwen zu haben not dürfftig sind und im enbietten heruff zu den selben buwen ze komen unser notturfft zu versehen, so sol er one verziechen in sinen costen heruff komen, in irre denn krieg oder libs nott und also acht oder viertzechen tag buw versehen und zu rüsten, als wir im dann anzaigen geben werden.“ Für jegliche Fahrt solle Erasmus Grasser 10 Gulden erhalten. Mit dem Tode der beiden Ehegatten erlösche der Brief.⁴

Aus den angeführten Urkunden und Archivalien ist ersichtlich, dass Grasser als Architekt, nicht aber als ausführender Baumeister anzusehen ist. Für den Bau wurden durch Beschluss des Klosters und Konvents bestellt „dri erber, wiss, redlich man von desselben gotzhus stetten und landschaften zu rechten, bestendlichen und onablässlichen buwmaister“, die „sölichen buw nach anzaigung und visierung und mustri“ durchzuführen hätten.⁵

Der Bau wurde sofort — offenbar nach dem Plane Grassers — in Angriff genommen. Er wies bereits achtzig Zellen mit Kapellen und Kreuzgängen auf, als das Verhängnis über ihn hereinbrach. In der Bürgerschaft St. Gallens, unter den Gotteshausleuten

Joachim Watt (Vadianus), Chronik der Äbte des Klosters St. Gallen, 1877. Abgekürzt: Vadianus. — Arnold Nüscheler, Die Gotteshäuser der Schweiz, 2. Heft (1867): Bistum Konstanz. — August Hardegger, Marienberg, Neujahrsblatt für die St. Gallische Jugend, herausgegeben vom Historischen Verein in St. Gallen, 1891. Hier Grundrisse und zahlreiche architektonische Zeichnungen. Abgekürzt: Hardegger, Marienberg. — J.R. Rahn, Marienberg bei Rorschach, in der Neuen Züricher Zeitung 1899. — Adolf Gaudy, Die kirchlichen Baudenkmäler der Schweiz II (1923) S. 38 ff und Abb. 19 u. 20 und Abb. 41—46 auf Taf. 23—26.

¹ Hardegger, Chronik S. 67.

² Vadianus S. 315.

³ Ebenda S. 337.

⁴ Anhang I, Nr. 5.

⁵ Hardegger, Chronik S. 338 — Vadianus S. 319.

des alten fürstlichen Gebiets und bei den für ihre Herrschaft im Rheintal fürchtenden Appenzellern erhob sich gegen den Klosterbau mächtiger Widerspruch, zu dessen tatkräftigen Vertreter sich der gallische Bürgermeister Ulrich Varnbüler aufwarf, der es endlich zuliess, dass bewaffnete Haufen von St. Gallern, Appenzellern und Rheintalern unter Führung des leidenschaftlichen Landammans Hermann Schwendiner am 28. Juli 1489 den grössten Teil der Gebäude in Brand setzten und zerstörten und das Kloster ausplünderten.¹ Unter dem Schutz der vier eidgenössischen Schirmorte des Klosters: Zürich, Luzern, Schwyz und Glarus, setzte jedoch Abt Ulrich seine Rechtsansprüche am 15. Februar, 16. März, 7. und 10. Mai 1490 durch und griff den Bau aufs neue mit allem Eifer auf, so dass zunächst die Kapelle des Kapitels mit drei Altären und der Kreuzgang zum Teil wieder aufgebaut werden und noch am 23. September des gleichen Jahres eine Weihe stattfinden konnte.² Der übrige Neubau erstreckte sich bis zum Jahre 1529.³ Die einschlägigen Quellen geben keine Kunde mehr von Erasmus Grasser, vor allem auch nichts darüber, ob der Meister von Abt und Konvent, wozu doch der durch den „Klosterbruch“ verursachte Schaden genügend Anlass gegeben hätte, nochmals nach Mariaberg gerufen worden wäre.

Das Kloster Mariaberg, jetzt Sitz einer kantonalen Lehrerbildungsanstalt, lässt noch heute in seinem Grundriss die alte klosterräumliche Anlage erkennen, wie sie im wesentlichen die Schöpfung der Äbte Ulrich (1463—1491), Gotthard (1491—1504) und Franziskus (1504—1529) darstellte. Aus der Zeit Abt Ulrichs rührt freilich von aufgehendem Mauerwerk nur ein sehr kleiner Teil her. Da jedoch überliefert ist, dass vor dem Klostersturm am 28. Juli 1489 bereits „achtzig Zellen mit Kapellen und Kreuzgängen“ fertig standen und schon im folgenden Jahre der Bau wieder mit solchem Eifer aufgenommen wurde, dass der Kapitelsaal und der Kreuzgang zum Teil fertiggestellt werden konnten — eine Weihe am 23. September 1490 ist wohl auf den Kapitelsaal mit seinen drei Altären zu beziehen —, so wird man mit Recht annehmen können, dass die heute noch bestehende Grundrissanlage im wesentlichen auf Erasmus Grasser zurückgeht⁴ (Taf. LXXXII).

Danach legen sich die Gebäude in der üblichen mittelalterlichen Weise um einen rechteckigen Hof, der von Ost nach West etwa 42,5 m, von Nord nach Süd 35 m misst. Um den Hof läuft der Kreuzgang, an den sich — der Südtrakt ausgenommen — die eigentlichen Klosterbauten anschliessen. Dieser Südseite entlang sollte sich jedenfalls — ein Anfang wurde nie damit gemacht — der Bau der Klosterkirche erheben.

Die ursprüngliche Bestimmung der einzelnen heute noch vorhandenen Räumlichkeiten mit Sicherheit festzustellen, ist nur bei einem Teil möglich.

Der alte Eingang zum Kloster lag an der Westseite und führte durch einen mit einer Tonnendecke überwölbten Gang zu dem Kreuzgang. Nach Analogie anderer ungefähr gleichzeitiger mittelalterlicher Klosteranlagen war der Raum nördlich dieses Eingangs-

¹ Hardegger, Chronik S. 74. — Vadianus S. 338 ff.

² Nüscherer a. a. O. S. 144.

³ Hardegger, Mariaberg S. 34.

⁴ Siehe die Risse ebenda. — Auch unsere Tafel LXXXII ist Hardegger, Mariaberg, entlehnt.

flurs das Laienrefektorium. Er zeigt eine zweischiffige Halle mit vier Rundpfeilern und ist von zehn schlichten Kreuzgewölben mit gedrückten Spitzbögen überwölbt. Die einfachen Rippen, ohne Schlusssteine an den Schnittpunkten, wachsen unvermittelt aus den Rundpfeilern, die auf achtkantigen Postamenten ruhen, heraus und ruhen an den Wänden auf einfachen Konsolen.

Die in ähnlicher, nur noch bescheidenerer Weise gehaltene zweischiffige Halle südlich des Eingangs wäre am ehesten, wie z. B. in Maulbronn, als Vorratskeller anzusehen, doch spricht dagegen, dass kein direkter Zugang von aussen, d. h. von Westen möglich ist. Die einzige Türe führt erst von der Klausur, d. h. von dem westlichen Kreuzgangflügel, in den Raum; nach der *Ordo farvensis* war es jedenfalls das *Auditorium hospitum*, der Sprechsaal für den Verkehr mit der Aussenwelt. Das erscheint auch durch die Nachbarschaft mit dem Laienrefektorium erhärtet.

Der nördliche Flügel zerfällt in drei Räume. Der östlichste davon, wieder zweischiffig angelegt, wird ähnlich dem Laienrefektorium durch vier kräftige, mit reichen Kapitellen gezierte Rundsäulen gegliedert, ist von Sterngewölben überdeckt, deren Schlusssteine figürliche Zier — Brustbilder des Schmerzensmannes, der Dolorosa und Heiliger des Benediktinerordens — tragen. Es ist der reichst ausgestattete Raum des Klosters, der sich als solcher auch schon vom Kreuzgang her durch das einzige reicher gegliederte Portal mit dem den Scheitel krönenden Brustbild der Schmerzensmutter zu erkennen gibt. Seine Lage — im Kreuzgang gegenüber der Kirche — lässt gemäss der mittelalterlichen Bauepflogenheiten keinen Zweifel, dass dieser Raum als Refektorium bestimmt war. Dafür spricht auch, dass unmittelbar seinem Eingang gegenüber jenseits des Kreuzgangs im Kreuzgarten die Brunnenkapelle stand. An das Refektorium schloss sich naturgemäss die Regularküche, und zwar nach Westen; seit 1777 ist sie als Eingangshalle umgebaut, ein ungefähr quadratischer Raum mit einer Mittelsäule. Das nordöstliche Joch trägt entgegen den übrigen drei, mit einfachen Kreuzgewölben überdeckten eine neuere Decke, die unschwer erkennen lässt, dass hier ein mächtiger Rauchfang angebracht war. Eine Deutung des übrigen Teiles des Nordflügels, westlich der Küche, heute modern ausgebaut, erscheint unsicher; wahrscheinlich diente auch er wirtschaftlichen Zwecken wie der ganze Flügel, unter dem sich in seiner ganzen Länge der Keller hinzieht. Dieser ist von aussen in der Mitte der Nordseite durch ein Portal zugänglich, dessen Schlussstein mit dem Wappen des Abtes Gotthard Giel geziert ist.

Klar vor Augen liegt wohl auch die Bestimmung der die Mitte des östlichen Kreuzgangflügels einnehmenden Halle. Mit den beiden sich nördlich anschliessenden einfachen Räumen ist sie der älteste, noch aus der Zeit des Abtes Ulrich Rösch (1463—1491) stammende Teil der ganzen Anlage. Seine Erbauung muss einer gewissen Dringlichkeit entsprochen haben, und eine solche war für den wichtigsten Raum eines Klosters, den Kapitelsaal, geboten. Der Kapitelsaal lag regelmässig im Ostflügel. Ferner wird berichtet, dass schon im Jahre 1490 drei Altäre geweiht wurden, und diese konnten nur im Kapitelsaal gestanden haben. Als solcher kommt aus der Bauperiode Abt Ulrichs

nur diese Halle, die neben dem später erbauten Refektorium am reichsten ausgestattet ist, in Betracht. Hardegger empfindet es befremdend, dass diese Halle merkwürdig klein für eine Klosterkirche gewesen sei und eines Chores entbehrt habe, und auffallend empfindet auch Gaudy „das Fehlen eines Chors in der Kapelle“.¹ Hier handelte es sich aber nicht um die eigentliche Klosterkirche; denn diese war zweifellos als ein ausgedehnter Bau an der Südseite der Klosteranlage gedacht. Dass sie nicht in der üblicheren Weise an der nördlichen Seite des Klosters geplant war, ergibt sich aus den örtlichen Verhältnissen, die bei dem gegen Norden stark abfallenden Terrain sehr starke und damit kostspielige Substruktionen bedingt hätten.

Der Kapitelsaal zeigt eine zweischiffige Anlage, mit zwei kräftigen Rundsäulen (Taf. LXXXIV). Die Gewölbe tragen einfache Figuration, die Rippen wachsen ohne Vermittlung von Kapitellen oder Konsolen aus den Säulen und der Wand. Fünf der Schlusssteine sind mit dem Wappen des Ulrich Rösch, der sechste mit einem Engel, der ein von der Dornenkrone umwundenes Kreuz trägt, geschmückt. Die mehr kirchliche Bestimmung des Raumes spricht sich auch heute noch in den Malereien der Decke, Szenen aus der Hl. Schrift und des Ordens, von 1566 und 1568 aus.

Nicht zu erklären vermag ich die beiden nördlich an den Kapitelsaal sich anschliessenden, unter sich und gegen die Nebenräume völlig abgeschlossenen, nur mit einer einfachen Tonne überwölbten Räume, die nur durch je eine einfache Türe vom Kreuzgang zugänglich sind. Die südlich an den Kapitelsaal sich anschliessende Halle wird durch einen massigen, an den Kanten abgefassten viereckigen Pfeiler in vier rechteckige flachbogige Kreuzgewölbe geteilt. Sie diente wohl als Auditorium, d. h. Lehrsaal.

Die beiden gegen Osten dem Auditorium vorgelegten Räume sind in ihrem ursprünglichen Zweck ebenfalls nicht mehr zu bestimmen. Ihre Lage ausserhalb des Klostergevierts lässt vielleicht in einem derselben oder beiden das Infirmatorium vermuten.

Der ganze Bau in seinem heutigen Bestande zerfällt im wesentlichen in zwei Bauperioden; die erste unter Abt Ulrich Rösch, für die Jahre 1490—1491, umfasst nur den Kapitelsaal mit den beiden nördlich sich anschliessenden Räumen und den entsprechenden Teil des Kreuzgangs. Am 31. März 1491 starb Abt Ulrich. Sein Nachfolger Gotthard Giel von Glattburg vernachlässigte, mehr für das Wohl seiner verschuldeten Familie besorgt, den Bau, so dass die Tagsatzung 1497 ihn ermahnen musste, „dass er das nūw angefangen Gottshus buwe und nit also stahn lasse“. Seiner Zeit — bis 1504 — lässt sich mit Sicherheit nur die Errichtung der Küche, der heutigen Eingangshalle, zuschreiben. Die zweite grössere Bauperiode fällt in die Zeit des Abtes Franziskus von Gaisberg (1504—1529). Im Geiste des Begründers des neuen Klosters förderte er mächtig den Bau, der — die eben berührten Teile seiner Vorgänger ausgenommen — im wesentlichen als sein Werk zu betrachten ist. Unverkennbar macht sich in diesen spätesten Bauteilen, vor allem in der reicheren Figuration der Gewölbe des nördlichen Kreuzgangflügels, an dem Portal zum Refektorium von 1513 und der figürlichen Zier

¹ Hardegger, Mariaberg S. 20 ff. — Gaudy a. a. O. S. 38 ff. Gaudy verdanke ich die Vorlagen für Taf. LXXXIV.

der Schlusssteine, ein gewisses Streben nach Pracht geltend. Hält man diesem reicheren Trakt des Kreuzgangs die einfachere, aber im wesentlichen einheitliche Konfiguration der Gewölbe der drei übrigen Kreuzgangflügel gegenüber, so erscheint der Schluss berechtigt, dass bei diesen letzteren noch der Grassersche Plan zugrunde liegt.

Die architektonischen Einzelformen sind der Erbauungszeit entsprechend die der spätesten Gotik ohne sonderliche individuelle Gestaltung. Am auffälligsten erscheint, einige wenige Türöffnungen ausgenommen, der Verzicht auf spitzbogige Maueröffnungen. Es herrscht der Rundbogen, da und dort begegnet auch ein flacher Stichbogen. Das Fenstermasswerk macht ausgiebigen Gebrauch von Fischblasen. Irgendwelche Beziehungen zur bayerischen und insonderheit Münchener Baukunst lassen sich nirgends nachweisen, und auch das Figürliche der Schlusssteine, der Konsolen und des Refektoriumsportals lassen sich stilistisch nicht mit altbayerischer Art vereinen. Es fehlt ihm das Scharfe, Schnittige. Die Formen sind breit und weich und tragen mehr schwäbisches Gepräge, wobei jedoch nicht die Möglichkeit ausgeschlossen sein soll, dass einheimische Schweizer Hände am Werk waren, und zwar waren es, wenigstens was die architektonischen Einzelformen anlangt, nicht sonderlich werkgewandte; denn sowie sie sich über die einfacheren Lösungen hinauswagen, empfindet man die mangelhafte Schulung und Unsicherheit, am aufdringlichsten bei der Umrahmung des Refektoriumsportals. Wie weit entfernt ist es in der allgemeinen Anlage, der Profilierung der Leibung und den übrigen Einzelheiten von dem klaren Aufbau und der Ebenmässigkeit der einzig gesicherten architektonischen Leistung Grassers, der Umrahmung des Areinger-Steines, der noch dazu der Tätigkeit des Meisters für Mariaberg um rund fünf Jahre vorangeht! Ob es sich bei diesen Meistern, wie ich annehmen möchte, um die „dri erber, wiss, redlich man und bawmaister“ des ersten Bauabkommens handelt, lässt sich nicht behaupten, hat aber grosse Wahrscheinlichkeit für sich. Sie mögen sich im Detail, wie mir scheint, nicht sonderlich an „die anzaigung und visierung und mustri“ des Münchener Meisters gehalten haben. Für unsere Erkenntnis Grassers als Architekt bietet sonach Mariaberg wenig von Belang. Wir werden ihm kaum mehr als die räumliche Disposition des Klosters zuschreiben dürfen, und selbst in dieser bietet sich, zumal sie das gewohnte mittelalterliche Schema im grossen ganzen beibehält, nichts von selbständiger künstlerischer Erfindung und Gestaltung, die das Lob, das Vadian für Erasmus Grasser aufwendet, irgend berechtigt oder beweisbar erscheinen liesse.

Kaum aufschlussreicher für den Architekten und Baumeister Grasser, wenigstens in künstlerischer Hinsicht, erweisen sich die Nachrichten über seine gutachtliche und ausführende Tätigkeit bei der Neugestaltung der Saline Reichenhall, da sich diese in erster Linie und fast ausschliesslich auf Zweck- und Nutzbauten technischer Art erstreckte und uns überdies kein einziger Stein mehr davon Zeugnis gibt. Trotzdem darf sie im Rahmen seines Lebensbildes im allgemeinen, wie insonderheit hinsichtlich seiner Bedeutung als Baukünstler nicht unberührt bleiben; denn mehr noch vielleicht als aus seinem reichen künstlerischen Werk oder aus dem tönenden Lob, mit dem ihn sein

fürstlicher Bauherr Abt Ulrich von St. Gallen belegte, können wir uns aus den Bauverhandlungen über die Reichenhaller Saline ein Bild machen von dem ungewöhnlichen Ansehen, das der Meister, den wir heute nur mehr als Bildhauer werten können, ausserhalb seiner Zunft im Kreise der Baumeister und Techniker genoss. Wir lernen ihn aber auch daraus zugleich, obwohl wir heute nicht mehr in der Lage sind, seine Vorschläge und Massnahmen zur Besserung der Saline nachzuprüfen, als einen offenbar sehr findigen, klugen Kopf und ausserordentlich erfahrenen Praktiker, mehr aber noch als dies als eine starke Persönlichkeit kennen, deren Erwägungen und Anschauungen die strengen Zünftler sich ohne Rückhalt beugten, da „sie ihres Bedünkens nichts daran zu verbessern wussten“.

Grasser — Bildhauer, Baumeister und nun noch Wasserbautechniker! Spricht daraus nicht der Geist der Universalität italienischer Zeitgenossen, wenn auch nicht etwa in der gigantischen Potenz eines Leonardo? Vielleicht aber würden wir der universellen Bedeutung seiner Persönlichkeit noch mehr gerecht, wenn uns die zahlreichen Zeichnungen und Risse von baulichen Änderungen und Neubauten, von Maschinen, Schöpfwerken und anderen Getrieben, mit denen er seine Vorschläge unterstützte, erhalten wären. Aber er steht als Wasserbautechniker keineswegs vereinzelt unter den deutschen Künstlern des frühen 16. Jahrhunderts.

Kaum zwei Jahrzehnte nach Grassers Tätigkeit am Salzbrunn von Reichenhall wird Mathias Grünewald von der Stadt Magdeburg beauftragt, auf Grund der Frankfurter Mühlenanlagen am Main, die in ihrer sinnreichen und vielseitigen Ausnutzung der Wasserkräfte ein für ihre Zeit vorbildliches Industrierwerk darstellten, einen für Bauzwecke brauchbaren Riss herzustellen, und fördert im Sommer 1527, wahrscheinlich persönlich, die Mühlenbauten in Magdeburg. Im darauf folgenden Jahre wird er dann gleichfalls als „Wasserkunstmacher“ nach Halle berufen, wo er dann 1528 stirbt.¹ Auch von Stoss wissen wir, dass er um 1500 im Brückenbau tätig war, aber ebensowenig Näheres wie über Grünewalds Tätigkeit. Um so wichtiger erscheinen die aufschlussreichen Literalien über Reichenhall und den kongenialen Erasmus Grasser.²

Bei der Saline von Reichenhall handelte es sich im wesentlichen um eine Hebung der Produktion, die eingreifende technische Änderungen bedingten.³

¹ Siehe die verschiedenen Aufsätze von W. K. Zülch im Repertorium für Kunstwissenschaft XLIII (1921) S. 27, im Kunstwanderer 1924, Septemberheft S. 17, und im Cicerone XVIII (1926) S. 291. Ferner G. Tiemann, Zur Grünewaldfrage, im Cicerone XVI (1924) S. 1079.

² Max Lossnitzer, Veit Stoss, Leipzig 1912, pag. L ff, und Berthold Daun, Veit Stoss und seine Schule, Leipzig 1916, S. 113.

³ Die nachfolgenden Ausführungen stützen sich auf die hier erstmals im Anhang I, Nr. 17, veröffentlichten Archivalien der Generaldirektion der Berg-, Hütten- und Salzwerke in München: „Salzbrunn“ Hofkammerakt des Hauptsalzamtes Reichenhall, Fasz. I, und auf Gerichtsurkunden Reichenhalls, Fasz. 36 des Hauptstaatsarchivs München. — Für die Zeit vor dem Eingreifen Erasmus Grassers siehe Mathias Flurl, Ältere Geschichte der Saline Reichenhall, in den Festreden der Bayer. Akademie der Wissenschaft (1809) S. 197. Siehe ferner: Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern, Band I.: Oberbayern, S. 2860 ff, und J. G. Osterhammer, Topographie und Geschichte der Salinenstadt Reichenhall, 2. Auflage 1825.

Um Grassers Vorschläge und Massnahmen genügend würdigen zu können, erscheint es geboten, darauf hinzuweisen, dass der Betrieb der Salzgewinnung in Reichenhall noch zu Anfang des 15. Jahrhunderts höchst primitiv war, mussten doch die in einem Holzschacht von 50 Schuh Tiefe zusammenfliessenden süssen und saueren Wasser ständig durch vierundsechzig Pumpknechte, „Vaher“ genannt, mit Hilfe von Leder-eimern, sogenannten „Ampeln“, zutage gehoben werden, damit der Schacht nicht ersaufe. Einen bedeutenden Fortschritt stellte es dar, als 1438—1440 der Stadtbüchsenmeister von Salzburg, zunächst auf seine Gefahr und Kosten, ein Paternosterwerk mit Lederkübeln aufstellte. Trotz dieser und ähnlicher Maschinen minderte sich aber in den nächsten Jahrzehnten immer mehr der Ertrag der Saline, so dass man in den Jahren 1487 und 1488 durch „Wagenleute und Säumer Salz von dem kleinen Hall“, dem österreichischen Hallein, einführen musste. Der Gehalt der heimischen Salzquellen war zu gering, oder vielmehr wurden die eigentlichen Salzquellen durch die in die Salinenwerke eindringenden süssen Wasser so sehr geschwächt, dass der Ertrag kaum mehr den Aufwand des zur Versiedung nötigen Holzes rechtfertigte. Es war nun vor allem das Streben Herzog Georgs des Reichen von Landshut, durch eine grosszügige Reorganisation das Sudwesen Reichenhalls zu heben, und zu diesem Zwecke suchte er alle Sieden- und Waldrechte, die sich noch in Privathänden befanden, in seinen Besitz zu bringen. Um die Schäden und Nachteile gründlicher abzustellen, wurde alsdann eine Kommission sachkundiger Werkleute nach Reichenhall berufen, die dortselbst erstmals am 28. August 1498 tagte.

Es nahmen an der „Beschauung des Brunnens“ teil ausser dem Herzoglichen Rat Ludwig Pötschner von München, Max Schmuck, Salzmeister zu Reichenhall, und den sog. Brunnleuten noch zwölf Zimmer-, Brücken-, Bau- und Steinmetzmeister aus Reichenhall, Burghausen, Schärding und München. Zum erstenmal wird hier Erasmus Grasser genannt. Man kam zu einer Reihe von Vorschlägen und zu einer annähernden Schätzung der Kosten für die brunntechnischen Vorkehrungen auf 2500 Pfund Pfennig mit dem vorsorglichen Beifügen, sie könnten sich wohl auch noch um 200 oder 300 Pfund Pfennig höher belaufen.

Waren es die bedenklichen Schäden an dem Brunnen selbst oder die beantragte hohe Summe für ihre Beseitigung, jedenfalls sah sich Herzog Georg veranlasst, kaum zwei Monate später, am 29. Oktober, eine neue Besichtigung des Brunnens anzusetzen. Ausser einer Anzahl Verwaltungs- und Rentbeamten und den Salzmeistern und Brunnleuten nahm wieder eine Anzahl hervorragender Werkmeister teil. An ihrer Spitze erscheint Meister Erasmus Grasser, neben ihm der Münchener Stadtmeister Ulrich Rottaler, dann Burkard Engelberger, der Augsburger Baumeister, der sich durch seine Bauten in Augsburg—St. Ulrich und Afra und Domkreuzgang— und am Dom in Ulm einen rühmlichen Ruf erworben hatte und um diese Zeit einen Riss für den Turm der Pfarrkirche zu Bozen fertigte, ferner der Steinmetz Hans Lindacher, Dommeister von Passau. Insgesamt waren es zwanzig Werkleute. Herzog Albrecht hatte dazu den Lizentiaten Dr. Georg Eisenreich und Ludwig Pötschner, Herzog Georg von Landshut

unter anderen seinen Truchsess Seifried von Törring zum Stein und seinen Rentmeister Hans Offenheimer von Burghausen abgeordnet. Die Kosten der Instandsetzung des Brunnens wurden von den Werkleuten auf ungefähr 3000 Gulden veranschlagt, und die Frage, ob man nicht mit „leichterem Gepev“ die Schäden beheben könnte, einstimmig verneint. Blosses Flicken erzeuge nur grösseren Schaden, und je eher man ihren Ratschlägen folge, desto besser sei es. Es geschah aber offenbar zunächst nichts.

Im Jahre 1501 hatte Herzog Georg der Reiche von Landshut alle Sieden in seinen Besitz gebracht, und das mag mit Anlass gegeben haben, neuerdings der Behebung der Schäden an dem Salzbrunn näherzutreten. Zu diesem Zwecke wurde eine neue Besichtigung anberaumt, der der damals vielgesuchte Schloss- und Burgenbaumeister Ulrich Pesnitzer, der Pfleger Peter Fröschl, der Salzmeister Marx Schmuck, der Hofmauermeister Stephan Westerholzer von Landshut, der Zimmermeister Wolfgang von Landshut, der Steinmetz Martin Preynning und die beiden Griesmeister Meister Pankraz und Meister Vinzenz, der letztere von Reichenhall, und als der Hauptsachverständige Erasmus Grasser beiwohnten. Das sichtbare Ergebnis war der „Ratschlag“ des Meisters Erasmus vom 19. Januar 1501, in dem er in 21 bzw. 30 Punkten die notwendigen Massnahmen unter häufigem Hinweis auf seine Visierung darlegte. Die Visierung ist nicht mehr vorhanden, die einzelnen Anweisungen aber sind ausserordentlich genau und eingehend sowohl hinsichtlich der Masse der neuen Anlage als auch der Zu- und Abführung der Wasser, der Polzung der Gräben, der Masse der Pfosten und Bretter, der steinernen Mauern und der Dichtungen und Verfugungen. Alles schien dem Rat und der Gemeinde Reichenhall sowie den Bergmeistern so vollkommen, dass „ihres Bedünkens nichts daran zu verbessern war“.

Im Jahre 1502 erfolgte eine neuerliche „Beschauung“ des Brunnens.

Nach dem Tode Herzog Georgs von Landshut am 1. Dezember 1503 setzte Herzog Albrecht von Bayern-München die Verhandlungen mit Grasser fort. 1507 ernannte er ihn zum „Obristen Bau- und Werkmeister des Salzbrunnens zu Reichenhall“, indem er ihm ein jährliches Leibgeding von 80 rh. Gulden auswarf und ihm jährlich ein Hofkleid und „vnnsern Tisch in vnnser Türnicz, wie wir den vnnsern Erbarb Dienern auf Zin geben“, zusicherte. Für den Todesfall des Meisters aber sollte Grassers Frau Dorothea 10 rh. Gulden als Leibgeding erhalten.

Am 12. Mai 1511 fand wieder ein „Ratschlag“ statt, dem ausser dem schon früher zugezogenen Burkard Engelberger noch Anton Loscher von Augsburg beiwohnte. Die Meinungen gingen auseinander, aber Grasser erhoffte sich den Brunnen „zum allerpessten Nutzen aufzerichten“.

Im Jahre 1512 sah sich Grasser veranlasst, dem Herzog Wilhelm von Bayern — Herzog Albrecht war 1508 gestorben — einen umfassenden Bericht zu überreichen, in dessen erstem Teil er einen zusammenfassenden Abriss aller Verhandlungen bis zu seiner Anstellung im Jahre 1507 gibt, so wie sie in den verschiedenen Ratschlägen vorliegen, dabei aber noch auf weitere Einzelheiten eingeht. Er erwähnt dabei noch eines „Ratschlags“, der jedoch nicht mit einem der bisher angeführten identisch zu sein scheint, da dem-

selben unter 24 geladenen Werkleuten auch ein vorher nicht genannter Meister Hans von Würzburg anwohnte. Wieder hätte kein Werkmann sich des Baues allein unterstehen wollen, es sei denn, dass man ihn — Grasser — dazu vermöchte. Er — Grasser — aber hätte es unter Hinweis auf seines „Leibs Krankheit“ und seiner „Händel halber“ — was damit gemeint, ist nicht ersichtlich — abgelehnt, obwohl ihn des Herzogs Rentmeister zu Burg-
hausen, Dr. Peter Baumgartner, ein sehr kunstliebender Herr, „mit vielen schönen Worten“ zu überreden versucht hätte. Man habe weiterhin noch welsche Wasser-Werkleute beigezogen, die die Kosten für ihre Massnahmen auf 20 000 Gulden geschätzt hätten. Aber auch sie hätten sich des Baues nicht unterstanden und seien, ohne dass man auf ihre Ratschläge eingegangen wäre, dann mit 40 Gulden entlohnt und entlassen worden. Schliesslich habe Herzog Georg der Reiche durch Vermittlung des Rates zu München ihn — Erasmus Grasser — zu sich nach Landshut kommen lassen, um ihn im Beisein des Dr. Peter Baumgartner und des mehrerwähnten Baumeisters Ulrich Pesnitzer zur Übernahme des Baues zu überreden, und der Herzog habe ihm versprochen, wenn er den Bau übernehme, wolle er ihn „reich zu machen“. Nach einer neuerlichen, acht Tage währenden Besichtigung, der Pesnitzer und die Werkleute beiwohnten, habe er sich gegen Versicherung seines Lebens und seines Eigentums bereit finden lassen, den Bau anzufangen, und der Herzog habe ihm 104 Gulden rh. Gulden zu einem Häftegeld gegeben.

Nachdem nach Herzog Georgs Tode Reichenhall an Herzog Albrecht von Bayern-München gefallen war, habe dieser die Verhandlungen mit ihm fortgesetzt unter Hinweis auf die hohen Kosten, die die Werkleute auf 20 000 Gulden veranschlagt hätten, und die grossen Nachteile, die ihm erwachsen würden, wenn der Betrieb der Saline auf anderthalb Jahre oder noch länger eingestellt werden müsste. Weiter ist dem Bericht zu entnehmen, dass nochmals mit Werkleuten von Burg-
hausen, Schärding und Mondsee geratschlagt wurde, deren Meinung dahin ging, einen neuen Brunnen zu graben, und man habe Grassers Vorschläge unter Hinweis auf ihre Gefährlichkeit mit der Bemerkung abgelehnt, er werde viele Leute ums Leben bringen. Und endlich erklärt Grasser, dass er wegen der hohen Kosten „alle alten Ratschläg dannen tan“, d. h. beiseite geschoben und sich entschlossen habe, als treuer Diener seines Herrn den neuen Bau zu beginnen und durchzuführen, „wie er jetzt mit Gottes Hilfe dastehe“. Die Folge war dann seine bereits oben erwähnte Bestellung zum Obersten Bau- und Werkmeister durch Herzog Albrecht (1507).

In dem zweiten Teile des weitläufigen Berichts von 1512 schildert Grasser dem Herzog Wilhelm weiterhin, was er im Laufe der Jahre alles „mit der Hilfe des allmächtigen Gottes“ zur Besserung der Saline an dem Brunnhaus, der Zuleitung der Salzwasser, der Ableitung der süssen Gewässer und an den Gewerken und den Sieden selbst an Verbesserungen vorgenommen habe. Wenn man auch heute namentlich in Ermangelung jedweder Abbildung oder Werkzeichnung nicht mehr imstande ist, all die technischen Massnahmen Grassers zu prüfen und zu würdigen, erhellt doch aus den mehr als 26 Punkten, in die er seine Tätigkeit gliedert,

die Vielseitigkeit seiner Praxis, die ihn bald bei der Verpoltzung als einen werkgerechten Zimmermann, bald bei dem Fassen der wilden Wasser und der Anlage der Gussbetten mit Marmorbauten als tüchtigen Steinmetz oder bei der Abänderung der Pump- und Hebewerke des grossen Öxelrades, das in den Verhandlungen eine bedeutende Rolle spielt, und des Kübel- und „Kettengeschöpfes“, unter dem wir wohl ein Paternosterwerk uns vorzustellen haben, als einen in derlei Dingen kundigen und findigen Mechanikus erscheinen lässt.

Ausführlich schildert Grasser dann das von ihm neu erbaute Brunnhaus, das ungefähr 24 Meter in der Länge und 20 Meter in der Breite hatte und dreigeschossig angelegt war. In den unteren Geschossen waren je zwei Stuben, zwei gewölbte Küchen, wohl die eigentlichen Sudräume, zwei gewölbte Schlafkammern und zwei gewölbte Kellerräume. Das oberste Stockwerk war für eine Kapelle mit drei Altären vorgesehen. In der Wohnstube des Priesters befand sich ein Fischkalter mit laufendem Wasser, und die Stube liess sich von denen der Brunnleute aus erwärmen. Ausserdem hatte der Priester noch eine Schlafkammer und eine Küche mit Hühnerkobel, und alles war zu gerichtet mit Schlössern, Öfen und Gläsern. An der Fassade war dem Haus ein Gang, also wohl eine Art Loggia, vorgelegt, damit das Wasser vom Hausdach nicht an der Mauer herabfalle. An diesen Hochbau des Brunnhauses mit der Kapelle schloss sich ein Getreidekasten für die Bedürfnisse Reichenhalls, mit einem Türmchen für die beiden Kapellenglocken, dann ein Werkstadel zur Aufbewahrung des nötigen Werkzeugs und verschiedener Materialien.

Grasser, der nicht kargt, die Vorzüge seiner Neubauten und Massnahmen ins rechte Licht zu setzen, schliesst seine Darlegungen endlich mit dem besonderen Hinweis, dass nach der Meinung der vorher zu Rate gezogenen Meister der Bau auf 20 000 Gulden zu stehen gekommen wäre, er ihn aber mitsamt dem neuen Brunnhaus, der Kapelle und dem Getreidekasten mit nur 7085 Gulden zuwege gebracht habe.

Erasmus Grasser trug seinen Bericht am 31. Januar 1512 den beiden Salzmaiern Hans Goder und Hans Humbs, den drei Gegenschreibern Pankraz Garttner, Thomas Puckl und Andreas Schilher, dem Stadtkämmerer Friedrich Laerer und Georg Neithart, beide des Rats zu Reichenhall, den beiden Griesmeistern und seinen beiden Parlieren, dem Steinmetz Bartholomäus Preyning und dem Zimmermann Georg von Nonn vor und setzte unter das von anderer Hand geschriebene Schriftstück mit eigener Hand den Schluss, in dem er sozusagen seine Tätigkeit der öffentlichen Kritik unterstellte: „Item dy obgemelten mann hab ich vmb goczwillen gepetn ob ich In ainem oder mer puncten zu vil geschriben het, dacz sy dacz yczunt anzaygn uf do mit dy warheit nit verschwygen plaib“ (Taf. XCV).

Einer Abschrift dieses Archivale von 1512 aus der Zeit gegen 1800 sind dann die Meinungsäusserungen zum Teil der eben erwähnten, zum Teil anderer Techniker und Brunnleut, sowie des Propstes Oswald zu St. Zeno bei Reichenhall angeschlossen über die von Erasmus getroffenen Einrichtungen, vornehmlich aber über das alte Übel, die Scheidung der süssen von den sauren Wassern. Es hat danach den Anschein, als ob

Grasser trotz allem der Misstände nicht Herr geworden wäre. Damit schliessen die Nachrichten über die Tätigkeit Grassers an der Saline in Reichenhall, die nach seinem Tode im Jahre 1521 Gegenstand einer weiteren Beratung war, in deren Folge in den Jahren 1524—1532 Umbauten grössten Stils vorgenommen wurden. Von da an ist dann der eigentliche Aufschwung der Saline zu verzeichnen.¹

Es muss eine offene Frage bleiben, ob sich die Hoffnungen, die man in Grasser und seine Massnahmen und die er in sich und sein Fähigkeiten setzte, nicht erfüllten und man weiterhin auf seine Hilfe verzichtete, oder ob er, wie er schon früher andeutete, aus „Leibs Krankheit“ und anderer Aufträge halber sich von den ihm ungewohnten Arbeiten zurückzog.

Sämtliche Hochbauten, nach denen man vielleicht Grassers künstlerische Bedeutung als Architekt wenigstens einigermaßen zu beurteilen vermöchte, sind, nachdem sie der grosse Brand von 1515 verschont hatte, durch den Brand vom 8. November 1834 in Asche gelegt worden. Das einzige, was von den Bauten übrigblieb, ist die alte Marmortafel, die oberhalb des Eingangs zum Brunnhaus angebracht war, und die sich heute im Hauptbrunnenhaus der Saline an der Nordwand des Hauptschachtes befindet:

Die Inschrift in schönen Minuskeln lautet:

„Als diser Salczpron hievor ob Menschen gedechtnis alain von Holczberch ausgesezt vnd In grossz geferkait gestanden ist darnach In weilent des durchleichtigen Fursten Hern Albrechcz pfalczgrauen bey Rein Herczogen jn obern vnd Nider-Bairn zt' (= etc.) ainiger Regirüg durch sein' Furstlichen gnaden burger zu Münichn Maister Erasm grasser als obristen prunmaister von stainberch aus dem grunt samt diser behausung vnd capelen aus Zuebung Gotes almechtigen neus erpaut und Im fünfzechenhundert und sibenten Jahr angefangen“ (Taf. LXXXIII).

Jedenfalls fiel mit dem grossen Brande am 8. November 1834 dieses Bauwerk Grassers in Schutt und Asche und teilte so das Geschick Mariabergs.

Von dem Brunnhaus mit der Salinenkapelle haben sich zwei Ansichten und ein Grundriss, der jedoch nur die Umfassungsmauern aufzeichnet, erhalten. Die ältere Darstellung findet sich auf einer Zeichnung der Saline Reichenhall von Josef Paur aus dem Jahre 1780 in der Plansammlung des Bayerischen Hauptstaatsarchivs, Nr. 2060. Zu ihrem weiteren Verständnis dient der oben genannte Grundriss auf einem Plan der kurpfalz-bayerischen Grenzstadt Reichenhall von 1788 von dem gleichen Josef Paur, unter Nr. 2055 gleichfalls in der Plansammlung des Bayerischen Hauptstaatsarchivs aufbewahrt. Eine Zeichnung aus dem Brandjahr 1834 von dem Salinenzeichner Barbinger im Städtischen Museum zu Bad Reichenhall kann als Ergänzung dienen (Taf. LXXXV).

Danach scheint das Brunnenhaus im wesentlichen ein ausgesprochen schmuckloser Zweckbau gewesen zu sein, mit einer nüchternen, ungegliederten Fassade und einem Unter- und zwei Obergeschossen. Ob der Gang, der der Fassade vorgelegt war,

¹ Vgl. hierzu Jos. Hörburger, Reichenhall, die älteste Saline Deutschlands, in Das Bayerland XXXII (1920/21) S. 286.

sich an einem der Obergeschosse als eine Art Laube im Sinne der Alpenhäuser hinzog oder, was mir wahrscheinlicher zu sein scheint, zu ebener Erde eine Halle zum Unterbringen der Fahrnisse bildete, muss dahingestellt bleiben. Nach rückwärts verlief die rechte Umfassungsmauer in gerader Flucht, während die linke in zwei Absätzen vorsprang. Drei Kreuze im Grundriss deuten die Altäre der im zweiten Obergeschoss gelegenen Kapelle an, von denen der mittlere, der Hochaltar, in einer wohl vom Boden aus aufsteigenden Nische stand.

Unsicher ist auch, ob das Glockentürmchen ein eigentlicher Turm war, der sich über der Chornische erhob, so wie es die Zeichnung von 1780 vermuten lässt, oder nur ein schlichter Dachreiter, wie es nach der Zeichnung von 1834 erscheint. Schliesslich wäre auch möglich, dass zwischen den Jahren 1780 und 1834 eine Bauänderung vorgenommen worden wäre.

Auf beiden Abbildungen ist noch über dem Haupttor links die Tafel mit der oben wiedergegebenen Inschrift zu erkennen.

Es liegt nahe, anzunehmen, dass Erasmus Grasser auch die drei Altäre der Salinenkapelle gestiftet oder gefertigt hatte. Aber auch von diesen Altären hat sich nichts erhalten. Nach einer Attestation der Weihe der Kapelle und der drei Altäre, die der Bischof Hieronymus Meitinger von Chiemsee erst am 30. September 1538 vornahm, war der Hochaltar den heiligen Bischöfen Rupertus und Virgilius und anderen Heiligen, der rechte Seitenaltar dem Hl. Kreuz u. a., der linke Seitenaltar den vierzehn Nothelfern gewidmet. Es kann somit der angeblich aus der Salinenkapelle von Reichenhall stammende Altar von 1521 im Bayerischen Nationalmuseum nicht dort gestanden haben.

Fast genau in die gleiche Zeit, in der Grasser für Kloster Mariaberg und die Saline Reichenhall tätig war, fallen auch seine Beziehungen zum Bau der Pfarrkirche in Schwaz. Am 6. März 1492 stellt Kaiser Maximilian „unserm und des reichs getreuen Asm, bildhauer von München, werkmeister unser lieben frauen kirche zu Swatz“, einen Geleitbrief aus, „in unser fürstentumb der Grafschaft Tyrol und gen Swatz, den angefangen paw daselbs zu Swatz zu vollbringen“.¹ Wenn Grasser hier Werkmeister der Frauenkirche genannt wird, so darf diese Bezeichnung nicht rückwirkend dahin gedeutet werden, als sei er von je der Baumeister der Pfarrkirche gewesen. Vielmehr darf mit Sicherheit angenommen werden, dass er erst für diesen Auftrag mit dem Titel eines Werkmeisters ausgestattet wurde.

Die Anfänge des Baues der Schwazer Pfarrkirche, einer der reichsten und imposantesten Kirchenbauten Tirols aus dem Ausgange des Mittelsalters und besonders interessant durch ihre zwei- bzw. vierschiffige Anlage, liegen im Dunkel, gehen aber sicher bis in die Mitte, wenn nicht sogar in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts zurück. Grasser kann also nicht für die eigenartige Grundrissanlage und die eigentliche Bauidee in Anspruch genommen werden. Sein Name erscheint denn auch in den Kirchenrechnungen weder vor dem Jahre 1492 noch nach demselben, sondern wird erstmals

¹ Anhang I, Nr. 8 und 9.

dortselbst im Jahre 1502, in dem die unvollendete Kirche geweiht wurde, erwähnt. Welche Gründe zur Berufung Grassers als Werkmeister führten, ist nirgends ersichtlich. Da der Geleitsbrief von 1492 nur auf zwei Jahre ausgestellt war, die Kirche bei ihrer Weihe im Jahre 1502 noch unvollendet, d. h. wohl nur im Rohbau vollendet war, in den Jahren 1509 und danach in den Kirchenrechnungen ein Meister Jakob von Elriching von Augsburg an erster Stelle genannt wird¹ und der Bau sich noch wenigstens bis 1522 — Inschrift unter der Orgelempore — hinzog, kann die Tätigkeit Grassers an demselben keine allzu bedeutende und umfangreiche gewesen sein, und für ihre Art sind wir nur auf Vermutungen angewiesen.²

Schon in der Durchführung der beiden Parallelchöre sowohl im Inneren wie im Äusseren zeigen sich verschiedene Ungleichheiten, um nicht zu sagen: Unsicherheiten, für die sich keine Erklärung finden lässt. So liegen die Ostseiten der beiden Chöre nicht in einer Geraden, ausserdem haben die Wasserschläge der Sockel derselben verschiedene Höhe. Auch an den Chorpfeilern am Ansatz zu den Hauptschiffen erweisen sich mancherlei Schwankungen, und endlich waren die Rippen, wie sich nach der jüngsten Purifikation der Kirche ergab, verschiedentlich in einer offenbar nicht beabsichtigten Inkonsequenz geführt, die auf eine gewisse Leichtfertigkeit und Unsicherheit in der Ausführung schliessen lassen, alles zusammengenommen Eigentümlichkeiten, die zwar dem Bau in seiner Gesamtanlage und seiner prächtigen Gestaltung des Innenraumes keinerlei Abbruch zu tun vermögen, aber gerade diesem Vorzuge gegenüber in einem merkwürdigen Widerspruche stehen. Man hat die Empfindung, als habe von Anfang an bei der Ausführung die einheitliche zunftgerechte Leitung gefehlt, und man sei bald da, bald dort aus irgendwelchen Gründen, vielleicht auch ohne besondere Veranlassung, von den Rissen und Werkzeichnungen abgewichen. Um solcher Eigenmächtigkeiten, die unter Umständen leicht zu verhängnisvollen Schwierigkeiten führen konnten, zu steuern, und um die Sicherheit der weitgespannten Gewölbe der Halle zu gewährleisten, mag man dann, wie ich annehme, Erasmus Grasser, den erfahrenen Techniker, mehr als sachverständigen Gutachter und Berater denn als ausführenden Werkmeister berufen haben.

In ihrer Grundrissanlage und Raumschöpfung als vierschiffig symmetrische Hallenkirche trägt der Bau der Schwazer Kirche durchaus tirolisches Gepräge. Nicht das Geringste weist auf irgendwelche Beziehungen zur altbayerischen Baukunst, mit der man doch — ein massgebender Einfluss Grassers angenommen — zunächst rechnen müsste. Dabei ist dem wesentlichen Unterschiede, dass es sich hier um einen Hausteinbau, dort um Backsteinbauten handelt, noch nicht einmal besondere Bedeutung beizumessen. Auch die Profilierung der Tür- und Fensterlaibungen oder die Figuration der Masswerke der Fenster oder etwa die Brüstungsdekoration der Westempore weichen

¹ Gütige Mitteilung von Herrn Pfarrer Kneringer von St. Margrethen bei Schwaz, der zurzeit die Schwazer Kirchenrechnungen bearbeitet.

² Über den Bau der Kirche siehe Fr. Vieeider und B. Schöpf in den Mitteilungen der K. K. Zentralkommission VIII (1863) S. 308 und Berthold Riehl, Die Kunst an der Brennerstrasse, 2. Aufl. (1908) S. 27. Riehl geht auf Grassers Anteil am Bau der Pfarrkirche nicht ein, sondern sieht in ihm nur ihren „Vollender“.

so wesentlich von der altbayerischen Weise ab, dass sich eine Beweisführung im einzelnen erübrigt. Das gleiche gilt von der geschwungenen Abstufung und Abdeckung der Streben. Kurzum, es fehlt schlechthin alles, was auch nur vermutungsweise berechtigen könnte, Grasser einen bestimmenden Anteil als Architekt an dem Bau zuzuschreiben. Wir können also auch in diesem Falle uns keinerlei Vorstellung von Grassers baukünstlerischer Eigenart und Fähigkeit machen.

Weder das Innsbrucker Raitbuch noch die Schwazer Kirchenrechnung weisen in den Jahren 1490—1502 Bezahlungen an Grasser auf. Für eine umfassendere Tätigkeit erscheint die Bezahlung jedenfalls sehr mässig, zumal wenn man berücksichtigt, dass in dieselbe Vergütungen für weitere Obliegenheiten einbegriffen sind. Meister Erasmus hatte auch die Beschaffung der Uhr für die Westfassade der Kirche übernommen und damit einen Münchener Meister beauftragt.

Im Jahre 1503 wird Meister Erasmus Grasser nochmals durch einen Boten nach Innsbruck berufen, um die grosse für die Pfarrkirche in Schwaz bestimmte, von dem bekannten Erz- und Glockengiesser Peter Laiminger gefertigte Maximiliansglocke zu besichtigen. Man könnte daraus vielleicht die Vermutung ableiten, dass der reiche Schmuck der Glocke mit dem Reichswappen, 59 kleineren Wappen, einem Kruzifixus mit Maria und Johannes, Christus in der Rast und der hl. Familie auf Modelle Grassers zurückginge. Aber auch hier fehlen alle stilistischen Anhaltspunkte für einen Anteil Grassers.

Endlich könnte man noch daran denken, dass Grasser einen oder den anderen der sieben Altäre, die laut dem Weihebrief von 1502 konsekriert wurden, gefertigt hätte. Dafür fehlt aber jeder Anhaltspunkt. Jedenfalls kann auf eine derartige Tätigkeit nicht aus dem Wortlaut des Geleitsbriefs von 1492 geschlossen werden; denn dieser spricht nur von dem „angefangenen Bau der Pfarrkirche“.

So erübrigt sich kaum ein anderer Schluss, als dass Grassers Tätigkeit in und für Schwaz mehr aufsichtsführender und begutachtender als tätig eingreifender und künstlerisch bestimmender Art war.

Aus der Untersuchung der drei für Grasser archivalisch belegten Bauten ergeben sich also nicht genügend Anhaltspunkte, um mit ihrer Hilfe ein einigermaßen sicheres Bild des Baukünstlers Grasser zu formen. Wenn man glaubte, Bauten wie die Salvator- oder die Peterskirche zu München — bei dieser letzteren bestach vielleicht die der Schwazer Pfarrkirche verwandte Wirkung der Fassade im Strassenbilde — mit seinem Namen in Verbindung bringen zu dürfen, so fehlt dafür jedwede Begründung. Nichts berechtigt uns, das Bild des Meisters als Baukünstler, wie es hier auf Grund der verbürgten Quellen, freilich dürftig genug, vorliegt, reicher zu gestalten, und wir können uns bestenfalls, mehr aus Abstraktem denn aus Konkretem heraus, vorstellen, dass er eben, wie Vadianus rühmt, ein wohlberühmter und bewährter Baumeister war.¹

¹ Der Vollständigkeit halber sei beigefügt, dass bei dem Bau der St. Anna-Kirche zu Annaberg im Erzgebirge auch ein Meister Erasmus genannt wird. S. Beschreibende Darstellung der Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen Heft IV (1885) S. 5 ff. Eine Personengleichheit mit Erasmus Grasser ist ausgeschlossen, da jener Meister Erasmus 1513 nach Wien gezogen ist und es in einem Schreiben vom 2. November 1518 heisst: „Dieweill Erasmus noch beim Kaysser ist.“ Grasser aber war bereits im Frühjahr 1518 verstorben.

ANHANG

I. ARCHIVALIEN

II. DER MORISKENTANZ

III. DAS GRABMAL KAISER LUDWIGS DES BAYERN
IN DER FRAUENKIRCHE ZU MÜNCHEN

Anhang I

ARCHIVALIEN

1. Auszüge aus den Steuerbüchern der Stadt München. Stadtarchiv München.

- 1482 In der stat Marie: Asm pildschnitzer ij lb vj sh iiij dn.
- 1486 Inn der Stat Marie: Erasm Grasser vj lb xx dn. Et ij sh x dn für kriechpom von passaw von iij gld gelcz.
- 1490 Die Innder Stat Marie: Erasm Grasser snitzer vi lb xx dn et dt für seinen sweger iij lb xxx dn
- 1496 Die innder Stat Marie: Asm snitzer vi lb iij sh xvij dn.
- 1500 Die Innder stat Marie: Asm snitzer vij lb xx dn Et dt i lb iij sh xxvij dn für Johannes Kaltprun'Et dt iij sh viij dn für linhart kaltprun Et dt lx dn die annder nachsteuer für Tannerin.
- 1508 Voder swäbinger gassen: Erasm grasser snitzer viij lb ij sh xvj dn Et dt v sh ij dn für linhart kaltprunner.
- 1509 Voder swäbinger gassen: Asm grasser viij lb vj sh viij dn Et dt 5 sh ij dn für linhart kaltprunner.
- 1522 Voder schwäbinger gassen Hanns grasser (maler) ij gld v sh. viij dn.

2. Auszüge aus der Stadtkammerrechnung München. Stadtarchiv München.

- 1477 Was man umb zeug geit. Item xx iiij lb sh dn zahlt maist' Erasm schnitz' von xij shilt mit-samptder Sunnen vnd man auf dacz tantzhauss Sunt' vor Egidj lxxvij = 31. August.
- 1478 Ratsgeschäft. Item lxij lb iiij sh xij dn haben wir zalt umb einhundert viij shilt mit den sibem die daruon kommen sind auf das tantzhauss maister vlrichen futrar samtztage vor laurentj lxxvij = 8. August.
- 1480 Ratsgeschäft. Item i sh xxij dn d' maist' vlrich futrar von x setzen tartschen abzutun vnd sand jorgen schild daran zu machen judica lxxx = 5. April.
Item einhundert lb iiij sh dn zalt maist' Erasm snitz' von xvj pilden maruscka tanntz geschnitten für einhundert lxxij gld Rh zu vij sh dn auf das Tantzhauss an sant marie virgine (!) Abent lxxx = 14. August.
- 1487 Was man aus der Stat Kamer verpawet. Item iij lb v sh x dn zalt maister asem pildschnitzer vmb die Gilgen von dem Rathurm anzestreichen Sambstag nach exaltacio crucis = 15. September.
Item iiij sh ij dn zalt den Zymerleuten vnd Mawrern von dem Rathurm zu rusten Samb-

tag nach Exaltatio crucis anno lxxxvij = 15. September.

- 1494 *Potenlohn und Zehrung.* Item 4 lb i sh 14 dn zalt zerung Ludwigen Potschner, Martin Raten, maister Asan pildschnitzer mit 5 Pferden ainen saltzprunnen bei dem Closter Weyer zu beschauen Dionisy 94. = 9. Oktober.
- 1501 *Ratsgeschäft.* Item vij sh dn zalt herman houn von hoff trinckgelt als Er mitsambt maister asm schnitzer vnd Der Stat Werchleut Die pruchen vor vnnsers herrn tor, wie man Die machen sol, beschawt vnd Danen gratschlagt haben, freitag nach jorg = 30. April.
- 1517 *Potenlohn und zerung.* Item iij fl v sh xxviij dn zalt Zerung maister assm grasser vnd (Conradt) Rainer (Obrister Zimmermann) alls Sy ain Rat gen peilberg des wassers halben auf ansynen des Bischofs ze freising verornndt hat. act' in d' wochen Cantate = 10.—16. Mai. Das Eingeklammerte ergänzt.
- 1518 *Ratsgeschäft.* ij hundert fl reinisch zalt maister Assm grassers gelassen Erben vmb x gldn R. Ewig gellts aus lunglmairs haus an Neunhauser gassen in gemainer Statkammer gekauft vnnd die zweihundert gldn komen von peter sonderhauser her. Darumb man Ime ain leibting geben hat vnd alda vmb den Ewigengellt widerumb angelegt worden, an Erichtag vor Corporis xri anno etc. xvij. = 1. Juni.
In der Stadt Kammer.
- 1518 Ain vergullte scheyrn von maist' assm grasser.
- 1519 Ain vergullte scheyrn von maister assm grasser herkomen.
- 1569 Silbergeschirr 6) Item ain vergullten hohen gekhnorreten pecher von maister Erasm Grasser pildhauer mit ainem luech darauf vnnsere frauen pildnuss.

3. Grundbuch der Stadt München. Kreisarchiv München. Haggenviertel 1440 fol 262 r. Newnhausergassen.

Item Maister Asem pildschnitzer hat das j lb dn aus dem obgeschriben haws verkaufft zu sannt Michels mess ze vnnsere lieben Frawen hie zu Munchen. verfellet sich auff lichtmes. actum an sannt Gregoritag anno lxxxix = 12. März 1481.

Ebenda fol 262 r.

Mer ij lb dn Erasm grasser pildschnitzer
Actum an Sambstag nach Laurenti lxxxv = 13. August d. h. Grasser gibt die 2 lb dn zu der von Konrad Nuber gestifteten Messe nach St. Peter zu Grünwald. Am Rand: das ain lb dn Erasm Grassers soll nit ausen sein. —Der Sinn der Randnote ist nicht verständlich.

Item maister Erasm grasser pildschnitzer, Dorothea vxor haben das annder pfunnt pfennig ewigs gelts, Ine aus den obgeschriben haus verschriben wider verkaufft zu dem vmbgannng des hochwirdigen Sacraments zu vnser lieben frawen auf losung vmb xx lb dn verfellet sich jerlichen auf Sonntag letare. Actum an Mittichen nach dem Sonntag Iudica anno lxxxj = 23 März. Am Rand: Ist aus befehlch aines ersamen Raths ausgethan.

Haggenviertel 1573 fol 513 r Newnhausergassen.

Asmus Grasser verkhaufft die 10 fl, so von dem Khaltpruner erblich an Ine khumen weiter Den fursichtigen, Ersamen, weisen Burgermaistern, Rath, Cammerern vnd gemainer Stat. Actum Pfincztag nach Ostern Anno 18 = 8. April 1518.

Angerviertel 1572 fol 571 r Isarthor.

Maister Asam Grasser Pildschnitzer verkhaufft die 3 fl weiter Hannsen Vttenhofer goltschmidt vmb 60 fl auf losung. Actum mitwochen nach Michaelis Anno 1492 = 3. Oktober.

4. *Aus den Freisinger Domkustodeirechnungen. — Bayerisches Staatsarchiv Landshut R. LIII Fasz. 231/232.*

1483 Exportata pro lapidibus ymaginum.

Item lienhard pildhaw' hat zw Munchen von Asm pildhaw' kauft x pildstain ain vmb vii ½ sh die hab ich zalt ft flor ren x dn sh v.

1489 Exportata pro sacrario novo.

Item 1489 Die qarta decima mensis aprilis sein mein genedig h' von freysing dominus licentiatius Pfeilsmid un ich mit maist' Asm pildsniz' ober eins worden vmb alle arbeit vnd als sein darlegen sacrament gehewss antreffend vmb zwaj hundert' lb dn. vnd ain hundert gld römisch ft (facit) in auro dreihundert x xviiij gld renisch sh iiij. Item seiner frawen ij renisch gld zw leitkauf Vnd seinen gesellen ain renischen gld. An diser Summ habn die geschafft hern maist' Conrad Aichlstain bezahlt zwai hundert' vnd xiiij gld renisch. Die vbrig Summ ist hundert vnd xvij gld renisch vnd sh iiij hab ich von der gustrey gut bezahlt.

Item Dominica Iudica solui michel mawr' vij taglon sh. vj dn. xvj hat am sacrament heus gearbeit.

Item Jorg Soltl vij ½ taglon sh. v dn. xix.

Item lienh' mawr' iij taglon dn. lxxx.

Item Thaman tagwcher iiij ½ tagl dn. lxiiij

Item Dominica palmar' solui michel mawr' iij taglon dn lxxxiiij hat mer an dem sacrament geheuss gearbeit.

Item Jorg Soltl j taglon sh. xxvj.

Item Solui vmb viij kalchuass sh. vj dn. iiij zum sacrament gehewss.

Item von den vassen herauff ze furen dn. xvj

Item dem Corbinian pewtler solui vmb 1 ½ stuck plaben schäter sh xviiij dn. x zw dem furhannng.

Item dem Sailer vmb j rebsnur zw dem furhannng solui dn xviiij.

Item dem windnmach' vmb die gross eysne stang dar an der furhang hangt vnd vmb and' klain arbeit solui viiiij flor.' ren.

Item Solui dem windnmach' dn. lxx vmb v geschraufte eysnen stangl vnd vmb ain grossen eysnen drat.

Item dedi dem hansl knoll dn. xxiiij hat die drej eysnen gäter die zum sacrament gehewss gehören gen münchen zu v gulden gefurt vnd wider herab.

Item solui maister Bernhart kistler sh. dn. v hat ain stieg mit iiij staffln fur das sacrament gehewss gemacht.

Item Dominica palmar' solui dem Tabrer von dem sacrament gehewss von Munchen herzeuren dn. lxxx.

Item des von weyensteuen zwain knechten dedi bibales sh dn. iij haben auf zwain wagen auch an dem sacrament gehewss her ab von muchen helfen furen.

Item 1490 Dominica ante Margarete v'ginis dedi maist' Sigmund maler lb. dn. viij ½ von wegen der guldein monstranz mit den zwain englen gemalt auf den furhang vor dem sacrament gehewss hangent.

lb. i^cxix sh. vij.

Item In diser rechnung ist mit begriffen was ich dem michel windnmach' geben hab von der gäter wegen die zum sacrament gehewss gehorn. Auch bin ich noch nit mit Im uberains dar vmb wordn desgleichn von des andern gäter wegen die er vor fur das sacrament gehews vnd fur das ligend mart'pild sol machen.

1490 Item Dominica post Michaelem exsolui Steffan vn lienh' mawrern geprüdern iij tagl dn. lxxviij haben das gross stainein marter bej dem sacrament gehews erhebt.

1492 Item zw den stainen pilden ob dem ligenden pild zwaj eysn mit Creutzen dn. xxiiij.

1492 Item philippi et jacobi hab ich maist' Asm pildhawer czalt vmb die vij stainen pild flor. ren. xiiij allein vmb die stein vnd was dar auf gangen ist, aber vmb die arbeit vnd was darauf gangen ist, hat er nichtz genommen, het bej xxj gld gmacht.

Item seinem gesellen der mit im ist hie gewest dedi drei sexer.

Item den andern seinen geselln yeglichen zwen sexer fat lb ½ dn. vj.

Item lienh' mawr' ij taglon dn. liij hat die pild helfen setzen. Item Jorg Hundt ij taglon dn. vij.

Item Sixt tagwcher ij taglon dn. xxviij.

Item dedi von den vij stainen pilden von Munchen her ze furen sh. vij dn. xxij.

Auch hab ich maist' Asm vnd seinen gesellen expens geben iij tag. fat sh iij dn. vij.

5. *Leibgedingebrief vom 30. April 1481(?)*. — *Stiftsarchiv St. Gallen*.

Wir Gotthart von gottes gnade' abbt och decha' vnd alle' conuent gemaynlich dess gotzhus Sant galln das one mittel dem haylgen stul zu Rom zu gehört sannt benedicts ordens Jn costentzer bystum geleg' Bekenne vnd tundt kunt allermenglich offenbar mit disem brief das wir von dem ersam' mayst' Erassmus grasser von munchen zway hundert gutter Reinischer guldin zu vnsern sichern handen ange-nome' vnd empfangé' vnd darumb so haben wir für vns vnd vnser nachkome' vnd das gedacht vnser gottshus demselben Mayster Erassmus grasser vnd dorotheen kaltprunnerin sinem elichen gemachel versprochen vnd zugesagt versprechen vnd sagen Jnn yetz' wissentlich zu Jnkrafft dis brieffs by vnsern wirden vnd eren vnd gutten truwen Jnnen bayden hinfür alle Jar ierlich vnd yedes Jars in-sonder allain vnd besonders zu herbst zitt Jnder wimme zu rechtem lybding vnd Jn lipdings wyse zechen som guts wynns rintalers nemlich des dry som rotts vnd siben somm wysses vngeuarlich doch wann der selb maister Erasmus von tod abgangen vnd die frow noch Jn leben wer söltint wir ir nit mer denn vier som wyn wenn aber die selb frow vor mayster erassmus todes abgieng söltin wir Jm dennethin alle Jar ain fuder win halb wyss vnd halb rott rintaller geben vnd gen lindow ain die prugg Jnn vnsern vassen vnd costen zu sinem oder siner nachbotten handen antwurttin vnd weren söllen vnd wöllen on alle intreg verhindern vnd nyderleggen allermeng-lich doch wann nit vierhundert som vnd mer win Jm rintall dem gottshus zu zechenden wurden so söltind wir innen des selben Jars fur Jeden som win zwen guldin geben ode' den win weders wir wöltint welches Jars aber das also nitt beschech vnd wir daran sumig wurden wie sich das ye verfügti so mag dann der selb Erassmus oder sin hussfrow alder (= oder) Jr botten vnns och vnser gottshus zins rennt vnd gult mit oder on recht darvmb furnemen aynggrayffen vnd bekümbren mitt hefften nötten vnd pfenden als lang vntz sy söllichs vsstendigs wins vnd lybdings oder des gelts darfur mitt costen vnd schaden daruff gangen gantz vssgericht bezalt vnd vnschadhafft gemacht werden hie vor vns und vnser gutt nichts schirmen noch befryden sol weder fryg-haytt noch gnad och sunst nichts vberal so wir oder yemandt von vnser wegen hier wyder für ziechen ge-pruchen alder haben mochten vnd behelff herwyder gantzlich vnd gar verzigen vnd begeben haben. Jtem füro so ist ouch hiermitt beredt vnd bedingt worden wen wir desselben mayster Erassmus zu

vnsern buwen notdürfftig sind vnd Jm enbieten hervff zu den selben buwen zekommen vnser nottu'fft zu versechen so sol er one verziechen Jn sinen costen heroff komen Jnn irre denn krieg oder libsnot vnd also acht oder viertzechen tag by vns Jn vnserm costenn sin vnd die buw versechen vnd zu rüsten als wir Jm dann anzaigen geben werden. Von yeglicher sölllicher vartt wen wir nach Jm senden söllen vnd wöllen wir Jm och für costen alle zu vell vnd schaden geben zechen guldin dero er sich benüggen lassen söll by gutten truwen on all geuerde. Wenn och der selb maister erassmus vnd sin hussfrow dorothea kalten-brunnerin beydi von tod abgangen vnd erstorben sind so sol denn von stunden das obgesayt libding Jnn mass wie obgeschriben statt vnd darzu diser brieff gantz Hin tod vnd vncrefftig och vntagenlich vnd vernicht hayssen vnd absin vnd wir nieman darby nichts schuldig wesen. Es stund dann vnbezalt libding vss solten wir Jren erben och vsrichten vnd bezalen. Vnd des zu warem vrkunt so haben wir vnser aplich vnd gemains couents Jnsigile offennlich lassen hencken an disen brieff der zu sant gallen geben Jst vff den letsten tag des monats apprellen nach cristi geburt vierzechenhundert vnd Jm nün vnd achtzigisten Jahre.¹

6. *Stiftungsurkunde über die Kaplanei und Messe zu Frauenried von 1486. Abschrift des 18. Jahrhunderts im Pfarrarchiv Irschenberg*.

...Dess sindt gezeugen vmb dessgedachten von Maxlrhain Jnsigel die Ehrbahrn, weissen vnd bescheiden Geörg Palman, Hanns Kaltenprunner vnnd Maister Erasmus Grassar Bildtschniczler alle drey Pürger zu München...

7. *Kaufbrief vom 30. August 1490*. — *Hauptstaatsarchiv München. Pfaffenhofener Gerichts-Urkunden Nr. 718*.

Jch lienhart kranwiter purg' zu pfaffnhofen vnd Jch Anna sein Eeliche Hausfraw Bekennen für vns vnd all vnns' erben offennlich mit dem prief das wir mit

¹ Das Datum 30. April 1489 ist unrichtig und zeigt mehrfache Änderungen. Es steht zunächst in Widerspruch mit dem eingangs des Leibgedingebriefs genannten Abt Gotthard Giel, der erst am 18. März 1491 erwählt wurde. 1489 regierte noch Abt Ulrich Roesch, der am 13. März 1491 starb. Nach der schwärzeren Tinte scheint das ursprüngliche Datum „im ain vnd achtzigisten Jare“ geheissen zu haben und wurde später in „nün vnd nüntzigisten“ überschrieben, so dass auch gelesen werden kann „im nün vnd achtzigisten Jare“. Der Zwiespalt dürfte am einfachsten derart zu lösen sein, dass der Leibgedingebrief unter Abt Ulrich Roesch 1481, also schon vor der eigentlichen Berufung Grassers zum Bau, ausgestellt, dann aber unter Abt Gotthard Giel erneuert wurde. Da Abt Gotthard vom 7. April bis 5. Juni 1491 zu seiner Bestätigung in Rom weilte, geschah die Erneuerung wohl erst anfangs 1492, wofür auch die Einreihung des Leibgedingebriefs im Kopialbuch zwischen zwei Abschriften vom 28. November 1491 und vom 12. Mai 1492 spricht.

v'ainten wolbedachten mit vnd mit guten willen nach vnns' frevnt vnd annd erbarn' leut Rat recht vnd redlich v'kaufft vnd zekauffen gebn habn dem erbarn man Erasem pillschnitzer vnd purg' zu München vnd allen seinen erben vnd nachkomen zehn Schilling pfening gut münch' vnd lanndswerung ewigs ledigs jārlichs geltz aus vnnsern aign wysmat zwmädig des annd' halb tagberch vnd gelegen ist vnnder halb allentstat auf der Jlm zwischen des Sparb' ¹ vnd Hannsn Satl' wysmat vnd Herob stösst es an des Mülln' wysmادت, das freys ledigs aign vnd in Pfaffnhof' lantgericht gelegn ist Vmb fünff vnd zwaintzigsk pfunt pfening gut Münch' vnd Lanndswerung, der wir mit gantz' tzal von Jm beraydt anschadn ausgericht vnd bezallt sein. Vnd also sullen vnd wellen wir obgenante zway wirtlout lienhart kranwiter vnd Anna sein Hausfraw vnd all vnnsere erben od' wer das benant annd' halb tagberch wysmat zwmädig mit seinen zugehörn Jnn hat aus vnd von dem benanten wismat aus grunt vnd poden vnd aus alln seinen nutzen gülltn vāntn² vnd zugehörn, dem egenan' Erasem Grasser vnd seinen erben od' wer den prief mit seinem gutem willn Jnnhat die obgenan Zehn pfennig ewigs Jārlichs geltz nuhinfür ewiglich vnd Jārlich auf ainen yeden heyligen liechtmeß tag vierzehn tag vor od nach unvertzognlich aufrichten vnd Jne die gen München in sein haws vnd Herberg zu seinen Hannden anttwurt' vnd gebn an alln Jrn schaden an abganck vnd geprechen. Wann vnd welliches Jars vnd egenante Zeit wir das v'saumen So habent Sy vnd Jr scheinpoten dann darnach wan Sy verlusst vollen gwallt vnd gut recht auf de' obgenantn Wysmat auf grunt vnd poden vnd allen seinen nutzen, gülltn vnd zugehörn auch vns vnd vnnsere erbn darumb zenöttn vnd zepfentn an gericht vnd an gerichtspotn alls vmb ewign Jārlichn geltt vnd der Stat zu Pfaffenhofn recht ist. Daran Sy auch weder lanndststewr Raysgeltt urleugs³ Kriegsnot lanndtprechens faul tungens geferdnis pisas⁴ noch gar kains ungelücks vnd schadens nufürbas an Jr werung kain entgelttuss noch abganck daran habn noch gewinnen in kain weys. Wir vnnd unser erben sullen vnd welln auch des kauffs nufürbas gen mäniglich so lang Jr trewer gewer versprecher vnd furstant sein an allen Jrn schaden alls vmb ewigen Jārlichen geltt vnd der Stat zu Pfaffenhofen Recht ist. Doch uns vnd vnnsere erben oder wer das benant wysmat Jnn hat vorbehalten vnd unvzigen ewigs jārlichs widerkauffs vnd ablosung auf ainen yedn heillgn liechtmess tag vierzehn tag vor oder nach ungevar-

¹ Gemeint ist wohl der Geistliche Andreas Sperber, für den Erasmus Grasser später den Grabstein fertigte. S. S. 53.

² Nach Andreas Schmeller u. G. Karl Fromann, Bayerisches Wörterbuch I (1872) S. 723, bedeutet Fände, Fändt, Vennt den Ertrag, besonders an Erzeugnissen von Grund und Boden.

³ Nach Schmeller-Fromann a. a. O. I (1872) S. 1459 soviel wie Fehde.

⁴ Nach Schmeller-Fromann a. a. O. II (1877) S. 334 u. 247 soviel wie Misswachs.

lich Umb funnff vnd zwaintzig pfunt pfening gut Münch' werung mitsambt der v'fallen güllt die wir sie damit betzalen sullen vnd wellen an abganck. Doch wann wir Solichen wid' kauf tun wellen so sullen wir Jne das vor ain Monat zu sagn. Solich' ewig' iarlicher ablosung auf die Zeit vnd in maß alls vorgeschribn stat sullen vns der obgenannt Erasem Grasser vnd sein erben oder wer den prief inn hat vnd den geltt einnymbt nicht wid' sten noch vor sein in kain weis.

Zw waren vrkunde Geben wir obgenant lienhart kranwitr vnd Anna sein Hausfraw Jne den prief mit des furnemen weysn Niclas Fuoß vnt'richt' zu München aigen anhangenden Jnsigel besigelt durch vnns' vleysign pete willn doch Jm vnd seinen erben, anschadn darunder wir vns vnv'schaedenlich für vns vnd all vnn's erben verpinden mit vnnsern treven war vnnd stät zu hallten. Jnnhalt des priefs zewegn der pet vmb das Jnsigl sind die erbarn Martein Gebhart Golltschmid vnd Ulrich Kammer ped purger zw München. Der priefist Gebn am Montag nagst nach sand Augustins Tag der Jarzal kristy viertzehn Hundert vnnd Newntzigk Jare.

8. *Geleitsbrief für Erasmus Grasser nach Schwaz von 1492. — Aus dem Kanzleibuch Nr. 33 f. 13 des Landesregierungsarchiv in Innsbruck.*

Bekennen daz wir vnnsere vnd des reichs getrewen Asm pildhawer von München werckmaister vnnsere lieben frawen kirchen zu Swats von der diemutige bete, damit wir von seiner wegen angelangt sein vnd besondere gnaden vnnsere vnd des heiligen reichs frey gestrack vnd vngeuarlich sicherhait vnd gelait zwey jarlang die nechsten nacheinander volgend wissenentlich in krafft diss briefs gegeben haben, also daz er sich in vnnsere fürstenthumb der grafenschaft Tyrol vnd gen Swats fuegen, da sein, den angefangen paw daselbst zu Swats zu uolbringen vnd in annder wege seiner zimlichen notdürfft nach allenenthalben in vnnsere lannden sichern hanndln vnd wanndln sol vnd mag von allermeniglich vnuerhindert vnd gebieten darauf allen fürsten etc. Geben zu Zyrl an Sonntag nach dem Sonntag Reminiscere Anno dm. ec. lxxxx.

Literatur: Jahrbuch der Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses II (1884) 2. Teil. David Schönherr, Urkunden und Regesten Nr. 540. Die hier falsch gelesene Jahrzahl 1496 richtig gestellt auf 1492 bei David von Schönherr, Gesammelte Schriften I (1900) S. 721. Danach hat das Datum zu lauten: 25. März 1492. — Gütige neuerliche Nachprüfung verdanke ich Herrn Konrad Fischnaler in Innsbruck.

9. *Aus den Kirchenrechnungen der Pfarrkirche zu Schwaz in Tirol. — Pfarrarchiv Schwaz.*

1502 „Vermergkht mein Jörg Stöckln Jnnemen vnd „ausgeb. „mit Mayst asum pildhawer von Munich ab-

kumen vmb all sein vordrung Zerung und mue

vnd ausgeben dem vrmayster vnd andern auch seiner mue vnd fleyshalben So er gehabt hat als lang der paw bey der kirchn bish(er) gewert hat vnd ist Jm fur als gesprochn vnd Jm angenommen worden. Vber das so er vorher von jedem pawmayster der kirchn hie Empfangn hat newthalber Zennten kupfer vnd Hundert guldin rh. darmit er diser obgeschribn sachn aller benuegig ist vnd ich hab Jm zalt die 40 M.

Vnd hab im von der kirchn kupfer auch gebn drithalben cenntner kupfer über die obgeschribn newthalbn Zenntner tut per 4 gld. 10 gld. rh.

So hab ich Jm abzogn 10 gld. rh. so Jm der steyrer am Jungsten hat gebn also war er Jn-hald des spruchs der hundert gld rh. bezalt.

Anm. Diese Zahlung ist undatiert, aber eingetragen nach dem Sonntag Invocavit 1503.

Dem Urmayster zalt für die new vr vber das gelt, so er von Mayster asum hat empfangen zw gantz zalung 20 M.

dem Luftenegger (Gastwirt) zalt die Zerung für den vrmayst' vnd Mayster asum als sy die Vr hir haben aufgericht tut 5 M. 3 he.

Anm. Auch diese beiden Notizen sind undatiert, aber wohl für den Januar 1503 anzusetzen.

dem Lemgenfeld zalt die fuer vmb die Vr von Munichen bis her tut 15 M.

dem klaws goltschmid zalt die Halbkugl oder Monschein zw uergulden den zayger an der Vr ain stern vnd ain scheybl für als 24 M. 8 h.

dem windisch (Schmied) knecht geben vmit zway mal dz er die Vr hat pessert 4 h.

(Aus einer späteren Notiz geht hervor, dass eine alte Uhr im Kirchturm, die „neue“ Uhr am Giebel war, wo sie heute noch ist.)

1503 Geben ainem potten gein munichen nach mayster assm am montag nach reminiscere (= 12. März) thut 6 M p.

Ich zalt dem mayster asm zerung zwm Luefftnegkher das er hat verzert die weyl er hie ist gebesen thut 10 M 7 kr.

Item mer dem maister assm vonn munichn zalt zerung geinn ysprungkh die glogkhen zw peshawn aus pefelch der herrnn thut 3 M 6 kr.

Item zalt dem maister asm von munichn für sein mue vnd fur sein lonn aus geschäft der herrn thut 6 Mark am samstag vor Philipp vnd Jacob (= 29. April) 1503.

Anm. Die letzten drei Zahlungen tragen das gleiche Datum.

10. Kaufbrief von Bartlmeen Pranntstetter vmb das hinter heusl an das schramengessel stossend. — Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Gerichtsurkunden Fasz. 28.

Am Erichntag vor sannd Veytstag — 11. Juni — 1493 verkauft Bartholome Pranntsetter Burger zu

Munchen sein haus vnd hofstat zu Munchen in vnnser lieben frawen pfarr in dem Schramen gässl mit grund, podem vnd allen seinen nutzen, reihten vnd zuegehörungen an den herzoglichen Protonotar Hans Rischeimer. Zeugen: „die erbern Erasm Grasser pildschnitzer vnd Cristoff Smid beid Burger zu Munchen“.

11. Aus dem Rechnungsbuch der Gottshäuser Neukirchen, Reichersdorf, Esterndorf, Gotzing, Pienzenau 1501—1529. — Pfarrarchiv Reichersdorf.

Betreff: Sandt Dionisy Gotzhawss ze Newkirch.

Exposita ad annum 1508:

Item dem maler xxiiij gulden vnd xv dn.

Item iiiij gulden dem schnitzer oder maler an der tafel.

ad annum 1509:

Item j lb dn dem schnitzer an der tafel.

Item mer ain gulden dem schnitzer an der tafel.

ad annum decimum:

Item dem maler von ainhauss geben von wegen der stangen vnd sand katharina tafel j vngarischen guld' mer j Rh. guld'.

ad annum 1512:

Item vmb dem Himel dem ainhauser xiiij sh dn.

Item vm das gestüel j guld' Rh.

1515:

Item dem altweg vom gesthäll pey dem fronaltar j lb.

Betreff: Sand Leonhartn gotzhawss zw Reichersdorf.

ad annum 1502

It' xv gld' R. dem piltSchnitzer an der kortafel.

It' vj gld' R. dem maler zw maln das hunge' tuech. Vnd vj kr. zw trinckgelt.

ad annum 1503:

It' xv gld dem maler von der grossen tafel.

It' vj kr dem Maler geselln als sand Achacy Tafel gedingt wardt.

ad annum 1504:

It' xv guld' rh. dem asm Schnitzer.

ad annum 1505:

It' xv fl. rh. dem Maister asm pildhawer von der grossen tafel.

ad annum 1506:

Item Sand achacy tafel gestet xlvij guld' Rh. daran ist bezalt xlj guld' Rh.

Item 3 kr zu zerung als man die tafel hat gebracht.

ad annum 1507:

It' xv guld' an der tafel.

ad annum 1508:

Item xv guld' Rh. maist' asm vnd lxxj dn auff die v'potten haller.

ad annum 1509:

Item iij guld' dem pildschnitzer.

ad annum 1510:

Item 2 guld' dem schnitzer von ainhauss.

Betreff: *Unser Lieben frauen Gotzhaus zw Österndorf.*

ad annum 1505:

Item vj kr. von Sannd Johannes Hawpt.

ad annum 1507:

Item 2 guld' dem maller an der tafel.

ad annum 1509:

Item ix guld' dem maller von schliers in die Katherine.

Item f 3 (=feria tertia) pasce xvj guld' dem gilg maler.

Item vij guld' dem maler da er die tafel aufgesetzt hat.

Item xxvij guld' dem maler da man den kauf gemacht hat.

Item 2 guld' dem schnitzer zu minchen.

Item vi guld' dem schnitzer zu minchen michael.

ad annum 1510:

Item dem maler zu schliers katherine ix guld' R.

Item dem maler zu schliers xx guld'.

ad annum 1511:

Item dem maler 12 guld' katherine.

Item mer 2 guld' philippi — jacobj.

ad annum 1512:

Item dem maler von schliers vij guld' Rh.

ad annum 1517:

Item dem maler xxvij guld' vnd v'zert xlv dn.

Item mer xx guld' von der tafel.

Betreff: *Sand Jörgen gotzhaus zw pientznaw*

ad annum 1503:

Item i gld dem altweg von dem gestül.

ad annum 1507:

It' 2 guld' dem altweg an sein arbeit allenthalben.

Item maist' v'reich altweg vnd peter gugauer haben Rechnung gethan von sand jörgen zu pientzenaw gotzhaus.

ad annum 1518:

Item x guld' dem maller vnd x dn gan Tegernsee.

ad annum 1521:

Item vij kr. v'kert da man die tafel hat gepracht.

Item vmb die tafel xlij guld' rh.

Meister Ulrich Altweg von Pientzenau, der zugleich Kirchenprobst war, war nach den übrigen Einträgen wohl nur gewöhnlicher Schreiner und Zimmermann.

12. *Maister Erasmen Grassers Verschreibung sein lebenslang vnd nach seinem tode seiner Hausfrauen zehen guldein Rh. Leibgedings. 1507. — Bayerisches Hauptstaatsarchiv. Staatsverwaltung 1176. Abschrift.*

Von gottes genaden, Wir Albrecht ec. Bekenn für vnns vnd vnser Erben vnd thun kundt Allermänniglich mit dem offenn brief, Als wir vnsern burger zw Munichen vnd lieben getrewen Maister Erasmen Grasser zu vnserm obristen paw- vnd werchmaister vnser Salczpronns zu Reichenhall verordent vnd ime solichen pronn ze pawen bevolhen

haben, darauf Er sich dann des aus gehorsam vnnter standen vnd aus sainer synnreichen schicklicheit ainen tapfern vnd nuczlichen paw daran mit ainem geringen cossten gethan, wiewohl der Inhalt der alten Ratsleg auf an vil merere vnd höhere Summa pawgelts angeslagen ist worden. Auch nun furan noch merers vnd ansehlichers mit der Hilf gottes daran ze pawen vnd zuuolbringen vorhat vnd volbringen sol, darumb Er von vnns Bisher kain Belonung empfangen Sonnder die zu vnns als seinem herren vnd Lanndsfürsten gestelt hat, Das wir demnach zu belonung vnd widerlegung der swären Sorg mue vnd Arbeit auch treflichen vnd nuczlichen paws So gedachter maister Erasm an obuermeltem Salczpronngethan hat auch furan Zuthun erpatig ist denselben maister Erasmen sein ains leibs lebenslang Achtzig guldein Reinisch vnser Lanndeswerung Järlichn leibgeding gelts aus vnserm Groszol zu Munichen vnd Jme darzu jährlich ain Hofclaid vnd vnsern tisch Jn vnser Türnicz, wie wir den vnsern Erbarndienern auf Zin geben vnd nach seinem Tod Dorotheen seiner Eelichen Hawsfrauen zehen guldein vermelter werung auch leibgeding gelts Jn rechts leibgedingsweise zugesagt versprochen vnd verschrieben haben, zuesagen, versprechen vnd verschreiben Jme vnd seiner Hawsfrauen söhles alles hiemit wissentlich vnd wolbedächtlich Jn craft diss Briefs. Also das wir vnd vnser Erben vnd Nachkomen Jme die obuermelten Achtzig guldein R. nemblich zu den vier quatern ains yeden Jars zu yeder zeit Zwainzig guldein Reinisch vnd auf schirste quater Weihnachten mit Erster bezalung anzefahen dergleich nach seinem tod seiner hausfrauen die Zehen guldein leibgedings ains yeden Jars vnd zu yeder zeit auf gepurlich quidanz aus obuermeltem vnserm Groszol zu Munichen durch gegenwürtig vnd all künftig vnser Groszollner daselbs den wir das hiemit ernnstlich verschaffen aufrichten vnd bezalen lassen sollen vnd wollen on allen Jren schaden vnd abgann. Wo aber dem gedachten Maister Erasmen die vermelten Achtzig guldein vnd nach seinem absterben sein' hausfrauen die Zehen guldein Jr yedes leibgedinggelt wie uorstet nit bezalt vnd wider Jrn willen verzogen würde, sollen vnd mögen sy des mitsambt dem schaden souer sy den deshalb empfangen hetten vnd redlicher schad wäre on alle Rechtuertigung bekomen auf obgemeltem vnserm Groszol den mit seiner nuczung so lang einzunemen vnd Jnnzuhaben bis zu völliger bezahlung sölich ausstenden leibgedinggelts vnd erlitner schaden on vnser Erben vnd nachkomen vnd manigclchs von vnsern wegen Jrrung vnd Hyndernuss. Sobald sy aber bede tods abgannen, als dann sind wir Jrn Erben des weiter zu bezalen nit mer schuldig. Vnd vmb sölich Leibgeding sol vnns der obgenannt maister Erasm sein lebenslang als vnser pawmaister zu Reichenhall seins verstands zum pessten vnd vleissigisten den Salczpronng da-

selbst zepawen zusehen vnd darüber zu vnnterhaltung desselben Ratsleg zemachen auch zu anndern vnnsern grossen pewen alzeit auf vnnsere cosstung vnd zerung wo wir sein begern als vnnsere pawmaister verpflichtet vnd verpunden sein Aller ding getreulich ongeuärde. Des zu waren vrhundert etc.

13. *Stiftung Brieff von Erasmen Grasser Bildhauer umb 10 lb dn die ain Jnner Rath Jerlich ainer armen frumen Junckhfrauen wan dieselb Beheurat geben sol zu ainem Heuratquet. 6. Februar 1508. Abschrift von 1563. — Stadtarchiv München.*

Ich Erasm Grasser, der Bildhauer von Schmidmülln, Burger zu München vnd Jch Dorothea sein Eeliche Hausfrau vnd Hainrichen Kaltenprunners weyllend gessen zu Eberczhausen sälig Eeleibliche Tochter Bekhennen für vnns all vnnsere Erben vnd Nachkomen vnd thun Khunt aller meneglich: Das wir mit veraintem wolbedachten Muelle vnd guetter Vorbetrachtung auch zu voran Got dem Almechtigen zu Lob vnd Eere vnd vmb vnser allervnnsere Vorfordern vnd Nachkomen Seelheil willen geornnt, verschrieben vnd geaignnt haben, Orden, verschreiben vnd aigen hiemit wissentlich in Crafft des briefs Den fürsichtigen Ersamen vnd weisen Burgermaister vnd Innern Rate der Stat Alhie zu Munchen vnd allen Jrn Nachkommen Zehen Pfundt Pfening gueter Munchner werung Ewigs vnd Jerlichs gelts on Ablosung aus vnnsere aigen Eckhaus vnd Hofstatt gelegen hie zu Munchen an der vordern Schwäbinger gassen in vnser Lieben frauen Pfarr zenegst an des von Weihestefen haus vnd gegen der Pütrich Reglhaus vber aus grund vnd Poden, wie das vorn neben vnd dahinden mit allem seinem Zuegehörn vmbfangen vnd begriffen hat, nichts ausgenommen, Das dann gantz freis Aigen vnd vorhin niemands verpfendt noch verschriben ist. Also das die bemelten vnser Herrn ain Jnner Rat gegenwürtig vnd Khunfftig nuhinfür in Ewig Zeit vnd Jerlich auff den negsten Rattag nach vnnsere lieben frauen Liechtmesstag die angezaigten Zehen Pfundt Pfening sollen vnd mögen geben ainer Erbern frumen Armen Jungfrauen, die damit sol verheyrat werden. Vnd darauf sollen vnd wellen wir genannte zway Wirtleut all vnnsere erben vnd Nachkomen oder wer füran das berüert haus vnd hofstat Jnnhat, den benannten vnnsere herrn ainem Innern Rat allen Jren nachkomen oder wer den briefe von Irntwegen fürbringt, die obgedachten Zehen Pfundt Pfening Eewigs Jerlichs gelts aus dem vorbenannten haus vnd hofstat aus grundt vnd Poden vnd allem seinem Zuegehörn nuhinfür Jerlich vnd in Ewig Zeit raichen vnd geben vnuerzogenlich alwegen auf einen yeden sand Martheinstag des heiligen Bischoffs vierzehen tag vor oder nach vngeuerlich ohn allen Jren schaden, abgang vnd gebrechen. Taten wir des nicht vnd mit

Raichung solches Ewigen Gelts vber die gemelt Zeit wider Iren willen verzügen, So haben sy vnd Jre scheinboten also dann, wenn Sy verlusst, vollen gewalt vnd gut recht, das benannt haus vmb den verfallen Ewigen Gelt zuezesperrn, zenöten vnd zepfenndten auf der hofstatt oder in dem haus on gericht vnd on gerichtsbotten, Jnmassen vmb solchen Ewigen Gelt der Stat München herkhomen vnd recht ist, Solang vnd oft biss Sy der verfallen gült Hauptgelts vnd schäden gennzlich entricht vnd bezalt werden. Sy sollen auch an Irer werung solchs Ewigen gelts weder feuers, feül, wints, wassers, alters, paues, öde noch kainerlai Pesserung, die dem obgenannten haus vnd hofstat notbeschicht, fürhin khain entgeltus abgang noch mangel haben, leiden noch gewinnen Jn khain wise. Sonnder wir eegenannte zway eeleüt all vnnsere erben vnd nachkhomen sullen vnd wellen auch diser Verschreibung berüerter vnnsere Herren ains Innern Rats treu Gewern vnd Furstandt sein on allen Jren Schaden. Es soll noch mag auch solcher Ewiger Gelt durch vnns all vnser Erben vnd nachkhomen noch die hinfür das angezaigt Haus vnd Hofstat mit seinem Zuegehörn Innhaben in Ewigkeit nimermer abgelöst werden. Dawider vnns gannez nichts freyen zu hilf khomen noch fürtragen sol noch mag weder gnadenreich Jar oder sonst ainicherlay Päbstlich oder Kaiserlich Absoluierung auf das die obgemelt vnnsere Stiff on vnderlassen ewiglich volzogen vnd also gehalten werde Treulich vnd vngeuerlich. Des zu warem Urkhundt geben wir obgenannte zway wirtleut den gedachten vnnsere Herren ainem Innern Rat vnd allen Jrn Nachkomen den Briue mit gmainer Stat München aigen Ewiggelt Briue-Insygel besiglt. Das dann vmb vnnsere vleissigen bette willen die Ersamen vnd weisen Sigmund Ewsenhover Kaiserlichen Recht Licenciat, Statschreiber, vnd Fridrich Esswurm, die Zeit vnderrichter zu München, von ainem gannzen Rat daselbs darzue verordent, daran gehalten haben. Vnd noch zu merer Gezeugknus, So han Ich obgemelter Erasm Grasser erbeten den fürnemen Ersamen vnd weisen Othmar Ridler, der Zeit Burgermaister vnd des Innern Rats alhie, das Er sein aigen Insigl vmb meiner vleissigen bette willen auch hierangehangen hat, vnd Ich benannte Dorothea, sein Eliche hausfrau, han gebeten den obgemelten Fridrich Esswurm Vnderrichter, der dann sein Insigl auf mein bette an disen briefe auch gehalten hat, Doch genannten Siglern, Jrn Erben vnd Insigln one schaden. Vnder dise dem Insigl wir vermelte Zway eleut vnns all vnnsere Erben vnd nachkomen samentlich vnd sonnderlich verpunden, Inhalt desselben war, stät vnd in eewig Zeit zu halten. Zeugen vnnsere bette vmb die Insygl seind die Erbern vnd beschaiden Walthausen Harder, Hanns Jacob, Kürschner, vnd Hanns Casstenmair, Prew, all drew Burger zu Munchen. Beschehen vnd der briue ist geben an Montag nach vnnsere Lieben Frauen Liechtmesstag,

als man zalt von xpy vnser herrn geburt Fünffzehnhundert vnnd Im achteten Jarn.

14. *Stiftungsbrief vom 14. Feb. 1513. — Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Pfaffenhofen Gerichtsurkunden Fasz 62/II.*

Ich Erasm Grasser Burger zu Munchen vnd Ich Dorothea sein eeliche Hausfraw Bechennen Offenlich mit dem brief fur vns vnd all vnser erben als von wegen der zehen schilling pfenning jārlichs gelts So wir haben aus Leonharden kranwitters burgers zu pfaffenhofen aigen wismat zwimädig des anderthalb tagwerch vnd gelegen ist vnderhalb altenstat auf der Ilm zwischen des Sperbers vnd Hannsen Satlers wismat vnd sich jārlichen verfallen zegeben auf ainen jeden vnser frawen Liechtmestag alles nach laut ains sölhein briefs vnder Niclasen Fuehs der Zeit vnderrichters in München Insigl ausgangen das datum stet an montag nach Sand Augustinstag nach xpy geburde vierzehnhundert vnd newnczig Jare. Also haben wir wolbedächtlich mit guetem willen Got dem almächtigen, der lobsamen Junckfrawen Marie vnd allem hymlischen her zu lob vnd ere auch durch hail hilf vnd trost vnser, vnser baidere vater vnd muter aller vnser voruordern vnd nachkomen vnd aller gelaubigen selen die obgemelten zehen schilling pfenning jārlichs gelts recht vnd redlich geben geordnet vermacht vnd verschriben geben ordnen vermachen vnd verschreiben die auch hiemitt wissentlich vnd in kraft des briefs den armen durfftigen menschen in dem wirdigen spital zu pfaffenhofen also vnd in sölher mass das nu hinfüran die pfleger vnd spitalmaister bemelts spitals jārlichen dem caplan im spitalgeben vnd antwurten sollen vier und zwainczig kreuczer darumb vns ain jeder caplan bemelts spital ainen ewigen vnd jārlichen jartag hallten sol abegen in der quatember reminiscere in der vasten ewigklich an allen abgangk nämlich ain vigily ain selambt vnd darzu ain gesprochne selmess vnd der Briester sol sich vnder dem selambt vmbkern vnser vnd aller der so aus vnserm geschlecht verschaiden sein mit ainem gemainen gebet gedenken. Das ander sol dem obgenannten spital beleiben. Herauf so haben wir den obgemelten haubtbrief vmb dj zehen schilling pfennig jārlichs gelts lautend den spitalmaistern zu pfaffenhofen zu Iren hannden geben vnd geantwort den si mitsambt dem brief mit vnserm gueten willen innhaben verzeichnen vns darauf in kraft des briefs der bemelten zehen schilling pfennig jārlichs gelts mitsambt dem brief darüber lautend aus vnser vnd aller vnser erben gewalt nucz vnd gewer in des obgemelten spitals zu pfaffenhofen gewalt vnd rechte stille nucz vnd gewer, also dass sy nuhinfür dj bemelten zehen schilling pfennig jārlichs gelts auf dj obgenannte zeit nach laut des haubtbriefs eruordern einnemen einbringen darumb nöten pfennten vnd den gemelten jārlichen jartag dauon hallten sollen vnd mügen an

jerung vnd verhindrung allemänigklichs Doch den Innhabern bemelts wismats vorbehaltenen jārlichs widerkaufs nach laut des haubtbriefs trewlich an geuarde vnnd ob nu fürbas dj benenneten zehen schilling pfennig jārlichs gelts abgelöst wurden von stund, sollen dj spitalpfleger dasselb gelt widerumb anlegen zehen schilling gelts kauffen, damit dem jartag kain abbruch beschech sunder zu ewigen zeiten gehalten werd das wir ine bevelhen auf ir trew vnd gut gewissen als si got dem almächtigen vnd allen gelaubigen selen am jüngen tag darumb antwort geben sollen vnd muessen des alles zu warem vrkunde gebn wir genante zway wirtleut ine den brief mit des fürsichtigen vnd weisen Friedrichen Esswurmb vnderrichters zu München aigen anhangendem Insigl besiglt vmb vnser vleissigen bet willen doch im vnd seinen erben on schaden darunder wir vns verpinden war vnd stät zehallten innhalt des briefs, Zeugen der bet vmb das insigl sind dj erbern Cristoff hunger vnd hanns schaur baid burger zu Munchen. Geben an Mantag nach dem weissensuntag als man zelt nach xpi Ihm vnser lieben herrn geburde tausent fünffhundert vnd drey zehenden Jaren.

Item czu gedenken erasm grassers dorotea kaltenprunerin sein hawsfraw vnd aller der die auss ir paider geschlecht verschaiden send vnd aller gelaubigen sellen.

Das letztere von Grassers eigener Hand auf den Stiftungsbrief gesetzt.

15. *Eintrag in einem Nekrologium der Münchener Franziskaner vom 15. und 16. Jahrhundert. — Franziskanerkonvent 51 St. Anna-München. 8. Januar 1514.*

„1514 Notandum, quod honestus vir Erasmus Grasser, pildhauer civis Monacensis pro sua devotione ordinavit perpetuis temporibus annuatim dari in domum Ridlers terciarum Monaci 18 solidos nigrae monetae pro comparando incensu tribus monasteriis scilicet Augustinensium et minorum fratrum in Monachio et conventui Ingolstatiensi fratrum minorum in honorem Summi Dei concremandum ac pro salute ipsius suorumque progenitorum vivorum et mortuorum fideliter deprecandum.“

Gleichlautende Abschrift in einem Anniversarienbuch der Münchener Franziskaner im Bayerischen Hauptstaatsarchiv München. Grasser wird hier statt „pildhauer“ „lapicida“ genannt.

16. *Stiftungsbrief vom 22. Okt. 1517. — Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Pfaffenhofen Gerichtsurkunden Fasz. 57/I Nr. 632.*

Im Namen der heyligen vnd Vngetailten Dreualtigkeit gottes Vaters des Suns vnd des Heyligen geists Amen. Ich Erasm Grasser Burger zu München Bechenn vnd thun kunt aller männiglich mit dem Offenbrief für mich vnd all mein erben das ich angesehen

vnd zu herczen genomen vnd bedacht hab, das der mensch hie in diesem Jamertal nichts gewisers ist dann des tods vnd nichts ungewisers dan der stund desselben das er von diser welt mues schaiden vnd Im nichts nachuolgend ist dan die gueten werck, so der mensch hie auf erden gewercht hat. Demnach aus übung gottes heyligen geists So hab ich mit wolbedachtem muet vnd freyem guten willen zu lob vnd ere got dem almächtigen seiner werden mueter marie vnd allem hymlichen her Auch zu hail Hilff vnd trost mer meiner hawsfrawen vnser baiden vater mueter allen vnsern voruordern vnd nachkomen vnd allen gelaubigen selen Ain Ewige tägliche mess In Sand Johannes goczhaus vnd pfarkirchen zu Pfaffenhouen auf der vierzehen Nothelffer altar gestiftt geordent vnd gemacht habe Stifft orden vnd mach auch hiemit rechter Wissen vnd In kraft des Briefs in mass hernach geschriben stet darzu ich von meinem aigen guet das hernach geschriben jārlichen gelt geben vnd verschriben habe. Nämlich vnd von erst Zehen gulden Reynisch jārlichs gelts so ich hab von dem goczhaus Bewrberg vnd sich jārlichen verfallen ze geben auf ainen jeden Sand Jacob des mereren Zwelfspoten tag. Item mer vier gulden Reynisch von dem Goczhaus Bewrberg verfallen sich jārlich auf Sand Egidentag. Mer fünff gulden Reynisch jārlichs gelts von bemeltem goczhaus Bewrberg die sich jārlich verfallen ze geben auf ainen jeden Sand Andrestag. Item mer zwey pfund pfennig Jārlichs gelts vom goczhaus Schlechdorff verfallen sich auf Sand peter vnd paulstag. Item mer Zehen gulden Reynisch vom Goczhaus Schlechdorff verfallen sich jārlich ze geben auf Sand Sebastianstag aus der bemelten zwayer goczhevser stucken vnd güllten aus grund vnd poden vnd allen iren Zugehörungen alles nach laut der brief vnd sigl darumb verhandden. Darnach so gib vnd vermach ich zehen gulden Reynisch Jārlichs gelts so ich hab aus dem Sicz vnd stucken zu Noczing den jecz Wolfgang Hofer inn hat vnd sich jārlichen verfallen ze geben auf der heyligen drey kunig tag laut ains sölhen briefs zu bemelter mess in der gestalt das nu fürbas ainem jeden Caplan der mess dann zu sten vnd beleiben sollen zwen gulden Reynisch. Das bringt in Summa an jārlichem gelt drey vnd dreyssigk gulden Reynisch Sechzig pfennig, darauf ich di ewigen mess fundirt vnd gestiftt will haben vnd die übrigen acht gulden Reynisch jārlichs gelts von den zehen guldein aus Noczing die sol ain jeder Caplan der obgemelten mess geben meinen vettern Hannsen vnd Thoman grasser ir jedem jārlichen vier gulden Reynisch vnd ob ir ainer mit tod abgieng, so sol dem andern so noch in leben ist sein leben lang di acht gulden Reynisch geben vnd geantwurt werden vnd so als dan der selb auch mit tod ist abgangen, er verlass Leiberben hinder sein oder nit, so sollen dieselben acht gulden jārlichs gelts on mittl bei der obgemelten ewigen gestifften mess beleiben damit ich die gepessert will haben verzach mich darauf in kraft des briefs des

obgeschriben jārlichen gelts mitsambt den briefen darüber lautend aus mein vnd aller meiner erben gewalt nucz vnd gewer in aines jeden bestätten Caplans bemelter mess gewalt vnd rechte stille nucz vnd gewer das sy den benannten Jārlichen gelt auf die zeit nach laut des hauptbriefs jārlichen anordern einnemen einbringen sollen vnd mügen on mein meiner erben vnd mänigklichs von meinen wegen Irrung vnd Hindernuss. Darumb sol ain jeder Caplan, dem dj mess verlichen wirdet, die selben mess ordentlich vntter dem ambt in bemelter pfarrkirchen Sand Johannes zu pfaffenhofen halten für mich vnd die meinen got den almächtigen piten vnd zu albeg sol das ainem jeden pfarrer an seinen pfärrlichen Rechten vnuer-gessen vnd an schaden sein. Es sol auch ain jeder Caplan bemelter mess alle wochen fünff oder sechs mess lesen vnd ainen pfarrer im Cor vnd sunst gehorsam sein vnd nämlich all montag so kain besonders vest gefellt, sol er lesen pro defunctis vnd sich in der mess umbkeren mein als stiffter auch der kaltenprunner aller vnser voruordern vnd nachkomen vnd aller gelaubigen selen mit ainem gemainen gebet gedencken vnd alle freytag des ganczen jars sol ain Caplan lesen den passion auf bemeltem Altar, den er vor oder nach der mess lesen mag wan im das am füglichsten ist vnd so der der Caplan zum Heyligen geist im Spital zu pfaffenhouen ainen vacanten hat, so sol der Caplan der mess desselben tags die mess im Spital haben, sunst so mag ain Caplan der obgemelten mess in der wochen ainen veyrtag oder tags zum heyligen geist mess halten. Herauf so hab ich obgemelter Erasm Grasser als fundator vnd stiffter der obgemelten Ewigen mess in der selben mess anzaigt vnd presentiert den ersamen briester hern Jörgen Hannenman, der die mess sein leben lang selbs besiczen vnd veruesen sol in mass wie obgeschriben stet vnd so ich mit tod vergangen bin so hab ich hiermit disem brief die fürweisung in Latein genannt ius patronatus oder fürweisung vergoundt vnd über geben ainem Ersamen weisen Rat zu pfaffenhouen der do macht vnd gewalt sol haben ainen briester für zeweisen Einem jeden Abbt zu Schejwrn der denselben briester alsdan gen Augspurg sol presentirn wie hernach volgt. Also ob der benennten meiner vettern Hanns vnd Thoman Grasser ir ainer in leben wär so die mess ledig wurd vnd zu briesterlicher wirdigkeit geschickt wär, so sol man im die mess für ander vergönnen vnd so er studiren wolt so sol im zusambt dem gelt so man im jārlich von den zehen gulden geben sol von der mess güllt geben werden zwen gulden Reynisch vnd nit mer, wolt er aber nit studiren oder die mess selbs nit besiczen, so sol im nichts dauon geben werden wo auch die mess fürbas ledig wurde auf absterben ains Caplans vnd ain freundt meins namens der Grasser oder des namens der kaltenprunner do käm vnd geschickt wär zu briester dem sol man die mess aber verlassen für annder wenn auch ain freundt des namens ainer in leben des Caplans für ainen Ersamen Rat gen

pfaffenhofen käme vnd si des Erinndert so sol ain Rat des ingedenck sein so die mess ledig wurd, wo aber das nit wär so sollen ain Ersamer Rat als die nominatores vnd Lehenherren der mess ainen erbern briester der vor hin mitkainer goczgab versehen ist, fürweisen der auch selbs mit seinem leib die mess verwesen vnd besiczen sol, wo er aber darauf nit sein vnd die mit ainem andern briester verwesen wolt, so sol im doch von der mess güllt nichts vnd kain absennndt zu sten sunnder dem der die mess verwest beleiben. Es sol auch ain Caplan die mess niemant übergeben noch verwechslen an der lehenherren gunst willen wissen vnd zu geben in kain weiss vnd ob der obgeschriben jürlich gelt gar oder eins tails abgelöst wurde, so sol ain Ersamer rat mit wissen ains Caplans dasselb gelt von stund so aller paldist, können vnd mügen widerumb anlegen ainen jürlichen gelt auf gewissen stucken kauffen, damit der mess kain abpruch beschech sunnder zu ewigen zeitten gehalten werde, das ich ine beuelh auf ir treuw vnd gut gewissen als si got dem almächtigen dem strengen richter am jüngsten tag darumb antwort geben sollen vnd muessen vnd die weil aber sölh zins nit widerumb angelegt werden, sollen und wellen wir obgedacht Burgermaister vnd Rate zu pfaffenhofen ainen jeden Caplan sein jürlich güllt vnd zins on abgang raichen vnd bezalen treulich on geuarde. Des alles zu warem vrkunde vnd ewiger bestättung so hab ich obgemelter Erasem grasser als Stiffter der mess mit vleis erpeten den Ersamen vnd weisen Fridrichen Esswurmb vnderrichter zu München das er sein aigen insigl im vnd seinen erben on schaden an den brief gehangen hat so haben wir Johans von gottes verhengnuss Abtbe des wirdigen goczhauss Schewrn als Richter Lenherrn der pfarkirchen zu Pfaffenhouen vnd Ich Vricus Landsperger pfarrer zu Pfaffenhouen vnd auch wir Burgermaister vnd Rate daselbs zu Pfaffenhouen vnser aigen innsigl an den brief thun hengen zu gezeucknuss alle inhalt desselben vest vnd stät zehallten vnd gehalten werden vnd sind zeugen mein obgemelten Erasem Grassers bete vmb sölh besiglung die erbern Christoff Hunger vnd Hanns Schaur baid burger zu München. Geschehen vnd geben an pfincztag nach Sand vrsulentag als man zelt nach Christi Jesu vnsern lieben herrn geburde tausent fünffhundert vnd im sibentzehenden Jaren.

17. Akten über den Umbau des Salzbrunnens in Reichenhall.

a) *Der Erst Ratslag: 28. August 1498.— Archiv der Generaldirektion der Berg-, Hütten- und Salzwerke München.*

Vermerkt die beschawung des Salltzbronn zu Reichenhall, Ratslag vnd gutbedunkhen, auf bevelh und durch die verordennten Werkhleut mit namen Maister Hanns Hofzymerman, Maister Hanns Prant-huber, Hofmawrer, Maister Vlrich Hantler zu Burk-hausen, Maister Sigmund Mawrer, Maister Steffen,

Brugkhmaister zu Scherding, Maister Martein Mawrer, Maister Pangratz Statmaister Zymerman, Maister Vincenz Griesmaister Zymerman, Maister Steffen Mawrer zu Sand Zeen zu Reichenhall, Auch Maister Erasem Stainmetz, Maister Ulrich Zymerman, vnd Maister Hanns Zott, Mawrer von München, vnd der Bronnleut, beschehen in beywesen, Ludwig Pötschner, auch von München, vnd mein Marchsen Schmukhen, Salltzmaister zu Reichenhall, am Montag vnd Erichtag nach Sand Barthlmestag, Anno dōmi lxxxxvij.

Von Erst, ist der Salltzbronn erschöpfft vnd gewunnen worden, sovil ditzmalls muglich gewest, darauf Ich Ir yedem in sonnderhait zuegesprochen, vnd sein gut bedunkhen aufschreiben lassen. Nachmaln Sy all, das gehört, conuersiert vnd vergelechet, Ist Ir aller fürnemen, den Bronn, auf das allerfürderlichist, von grundt auszupawen, Vnd sey ain tag vnd ain yede Stund zulang damit zuerziehen, Nachdem die Stainwand, so schödrig, auch die Mawr, also überhanng, mit vil ledigen Stukhen, vnd allten vermoschten Pölltzn, das Ir kainer Raten wil, die Zurigeln, auf majnung, ob man die auf wechseln wollte, ist merkhlich zubesorgen, Ob daselb geschoder oder die Hanngend Mawr, in den Bronnen vielen möcht ettwovil nach Im ziehen, nachdem das Wasser, genannt der Öxler, dasselb Erdtrich vasst durchganngen hat, sollt dann sölhs, die gesalltzen Zuefluss verstellen oder verschuten, ee das wider verraumbt wurde, mochten die Salltzfluss hindersich steen, vnd annders ennden abrechen, das nyemand wesst, wo Sy hinkomen weren. Vnd ob gleich meins genedigen Herren ec. willen, ytz vorhannden vnd Bevelhen were sölhen Paw, vonstundan anzufahen, so wil doch die Zuerichtung des Zeugs vnd aller nodturfft, wo man es auf das allerfürderlichist angreyff, dannoch sein Zeit haben, deshalb nit sey, seiner genaden willen, auf das Belldigst Zuersteen vnd in sölhe gepew schikken.

Auch ist das fürnemen, Wann man sölh gepew, an-fahen welle, zumal wann es drukken Weter hett, ausserhalb des Stadl ain Gruben oder Zwo, was die nodturfft eraischen wurde, zugraben vnd aussetzen, auf Maynung, den Flus, genannt der Öchsler, ob Er da gefunden würde, alls man verhofft ain Zeit daselbs zubehalten, vnd ans gewynnen, allsdann ainen flucht graben, von dem Perg, gegen den Weg, zu-machen, alls tewff es stat haben wollt, Vnd denselben gegen dem Salltzbronn, nodturfftiglich versehen, ob damit verkomen möcht werden, das angezogner Öchsler, dem Salltzbronn nit zuekäm, sonnder aus dem Graben gefurt wurde, doch ist in sölhem Graben voraugen zuhalten, das man nicht zu teuff komb, vnd dem gesalltzen Wasser nicht zu nachtail raiche.

Allsdann ainen Ring, mit Holz aufgeschlossen, vmb den Bronen, sovern man des Fells halber mag, damit man das allt gemewr vnd anders mit sicherhait ab-tragen vnd gearbaitten mög.

Item der gepew solle in ainen Zierkel gemacht wer-

den, bey dem Grundt xxv Werch schuech weit, doch das die Rundung, auf das maist, alls es gesein mag, gegen dem Perg gesezt werde, damit die Salltzfluss dest mynnder verhindert werden.

Item so man den grundt in den Bronn legen will, ee man kumbt an die Örter, da das gesalltzen Wasser herausgeet, so sol ain Pogen, von gehauten Stainen, von ainem Ort auf das annder geschlossen werden, Vnd ob es dem Pogen, zu weit sein wellt, sol man ainen Pfeyler dazwischen legen, an ennden, da es dem gesalltzen Wasser an dem mynndristen verhindrung thue, nach der Werkhlut Rate,

Item Alls ain gesalltznr fluss, durch ain Kendl heraus kumbt, sol oben auf demselben Kendl, hinein gerawmbt werden, Acht oder Zehen Schuch, das Zymer waren, damit es nicht verdrukht werde, aber nach der Werkhlut Rate,

Item Oben auf denselben Pogen, soll ain grosser starkher Plindtpogen von guten gehauten stukhen gemacht werden, ob es not geschehen wollt, das man mangells, bey den gesalltzen flussen besorget, oder man fürbas in Rate fynnden wurde, das man den gesalltzen Flussen in den Perg nachsuchen wollt, so mag man alsdann, was vnnder dem Plindtpogen ist, das Mawer Werch aufnehmen dem obern Gemewr anschaden.

Dann den andern grundt zu dem Bronnen mag man legen zu ringsumb, oder auf ainen Lerchen Ring, all darnach man grundt findet, doch an den runden, da die gesalltzen Fluss sein, oder der ennden, das Sy durch mugen, nach der Werkhlut Rate,

Item, Es sol auch die dikh der Mawr, viij Werchschuch, in den grundt haben, vnd zu zwainmalen, nach gelegenhait vnd gutbedunkhen, abgesetzt werden, oder ain fürgeend fürlegung, darzw legen, dieselben absätz, oder fürlegung, mit Aichen Holltz, Zuring umb ein Zymern, damit man das Bronnhaus halben, darauf Pulltzen oder piegen möcht, vnd in die kern Mawr ain halben Schuch geen lassen vnd die Mawr zu nodturfftiger Höch, aber nach Rate der Werkhlut furen,

Item dieweil solher Gepew, in dem Bronn aufgeet, So sol zwischen derselben Mawr, vnd des gezymerten Ring wie vorsteet, der auch in der Erden beleiben sol, mit der mass wie weit ains von dem andern steet, nach nodturfft vertegell vnd verstossen werden.

Item die Mawr, wo die in dem Zierkel den Fells berurn wurd, sollen dieselben Stukh nodturfftiglich in den Fellsen eingelassen werden.

Auch so man den Paw anfahen wil, ist das gutbedunkhen, ain Schöpffen, mit schleichen zumachen, an des Werchs stat, mit den Kübeln, nachdem man mit denselben Kübeln, Kain stät schöpffen hat, so wer auch darvnnder nyemand sicher.

Item Ob man gleich wollt versuchen, dieselben Kübeln dannen thun, vnd schleich an die stat machen, Es wer gleich vor dem gepew, Vermainen die Maister, sölhs fuglicher vnd besser sein, wede es ytz ist, Nemlich nachdem die Wasserstuben, ytz der Beschawung-

halben, aus dem Bronnen genomen vnd das gut Wasser gegen dem Velldwasser kain Beschirmung hat, sich stäts durcheinander beweget, sölh Bewegung vnd vnstümigkeit, der Kübeln mit den schleichen abzustellen.

Item Obgleich der flucht Graben den Öchsler statlich nit gehaben möcht, Vnd dasselb Wasser dem gemewr, an dem Bronnen, zuedringen würde, wiewor bescheen ist, das man Kendl durch den Test, vnd durch die Mawr in dem Bronnen richtet, damit dasselb Wasser den Kendeln zuelieff vnd nit in dem gemewer in den Bronnen versäss, sonder aus den Kendeln gefangen, vnd ausgefürt möcht werden.

Item Zuvoran, sol yemand auf das allerbelldest, herein verordent werden, zuversehen, damit das Bronnhaws, nicht in den Bronn fal, vnd zuerichtung der nodturfft zu angezaigtem gepew, erhaben mög, aber nicht zuversteen, das der Mawr des Bronns vnd Hauptarbeit damit geholffen sey, sonnder allain zuverhutzen, der Zerrittung des Werchs, in dem Bronnhaws, vnd was darumben ist,

Item Es muss auch zu sölher Arbeit ain Schragen in den Bronnen gesetzt werden, Zuverhuttung, das nichts hinein fal, auch damit vnd darauf zurussten, vnd annder nodturfft nach das vnd ettwovil anders, alls davongeredt ist, in geschrift so klärlich nicht alles hat können begreifen werden, sonnder die maist Substantz, alls Besst Ich vermögt, daraus vermerkht, vnd hiemit begriffen.

Item So hab Ich auch die obenangezaigten Werkhmaister bewegt, ainen anslag, mit was Kosstung bey ainem peylichen, diser Paw, aufgericht mög werden, Ist Ihr Rechnung auf xxv hundert Pfund Pfening, daneben gesagt, In sey nicht muglich das gruntlich zu überslahen, dann es möcht umb Zway oder drey Hundert Pfund Pfening höher lauffen, all darnach es sich schickhet, Wann der Paw nw Innen alls aussen erkennt mag werden.

b) *Der annder Ratschlag: 29. Oktober 1498. — Archiv der Generaldirektion der Berg-, Hütten- und Salzwerke München.*

Vermerkht die Beschawung des gesalltzen Bronnes halben zu Reichenhall am Montag nach Symonis et Jude, Im achtundnewnzigisten Jar in beywesen Jorgen Eysenreich, Licentiaten, vnd Ludwigen Pötschner von vnserm genedigen Herrn, Hertzog Albrechten e^c darzu geschickht, vnd Herren Seyfriden von Törring zum Stain, Hannsen Offenheimer, Renntmaister zu Burkhausen, Peters Fröschln, Pflieger, Marchssen Schmukhen, Salltzmaister vnd Wilhallmen Stainhauff zu Reichenhall, von vnserm genedigen Herrn Hertzog Georigen, darzw verordent, durch die Hernachbenannten Maister vnd Werkhlut, mit namen Maister Erasm Grasser Stainmetz, Maister Ulrich Statmaister zu München, Maister Burkhart Ennglberg Stainmetz, Werkhmaister zu Augsburg, Maister Hanns Lindacher Stainmetz, Thumb-

maister zu Passaw, Maister Hanns Hofzymerman, Maister Hanns Brannthuber, Maister Ulrich Hänntler, Peter Scherdinger von Burkhausen, Lorentz Angrer, Perkhmaister, Wolfgang Schwär zu Berchtersgaden, Maister Martein Preuning, Stainmetz, Maister Pangratz Statmaister, Maister Vincentz, Griesmaister, auch mitsambt den Bronnluten zu Reichenhall ainträchtiglich fürgenommen, beslossen, Inmassen wie hernachvollgt,

Item Zu Erst, ee man ichts andders anfach zu machen, das das Bronnhaus mit dem Pulltzen versehen, Inmassen Sy mit einander davon geredt haben, vnd erkennt, das durch Maister Hansen, Hofzymermann von Burkhausen vnd die Maister, so sonnst zu Reichenhall sein, sölh Pulltzen statlich wol gethan vnd versorgt werden mögen,

Item Zum anddern ist die maynung, das man nach der pösissten Mawr, so gegen dem Zewg Stadel steet, da der Öchsler nachgeet, vnd in die Mawr einrynnet, deshalben der Bronnen beswert, die Mawr verderbt, ainen flucht Graben graben vnd machen denselben Graben auf das bequemlichist, vnd negst nach derselben Mawr, in der weit, das Zwen nebeneinander graben mögen, damit sölher Graben zu der Mawr, auch zu dem Wasser des Öchsler, dienen, Allss das man die böß Mawr allsdann sicher dannen thun, vnd ain neue gute Mawr machen, in die Rundung des Zierkells. Auch sol man mit derselben Mawr an baiden Örtern, in die Fells mit der Rundung mit guten Stuckhen, wol hinein versetzt kumen, Vnd nichts dester mynder an denselben Örtern, der Rundung halben, da Sy in die Fells versetzt, vnd wol verfasst wird, mit guten klampffen an den selben Örtern wohl versorgt werden, Angesehen an den Örtern, die Mauer, dynner sein wird, Vnd sol vor allen Dingen dieselb Mawr wol vertegelt werden, damit dieselb Mawr vor dem Wasser zusitzen vnd einzudringen auf das Besst versorgt werde.

Item Vor allen Dingen, ist nemlich fürgenommen, so man den flucht Graben machen, das man allsdann nach enndung derselben bößen Mawr, an dem bequemlichisten ennde, ain Gruben graben, auch mit Wasser zuhallten, versehen, vnd allsdann von dem flucht Graben, in dieselben Gruben, der Öchsler gekert, vnd Rynne, vnd mit ainem Geschöpfens derselben Gruben in den Graben nahent dabey, da doch sonnst das süß Wasser ausrynnet. Vnd ob not thun oder gefunden wurde, das nach der Mawr gegen der Stat, auch süß Wasser in den Salltzbronnen eindrung oder ginge, möcht man auch ain Graben machen, dasselb Wasser hergegen auch in die vorbestimbt Gruben gekert Vnd mitsambt dem anddern Wasser des Öchslers, mit dem Geschöpf aufbracht werden,

Item Zum Dritten, Nach dem bisher vnd villeicht noch, gross sorgfeltigkait, in vil Menschen gewesen, vnd noch sein möcht, der seitten halben zurügeln gegen dem Perg, da die Kändl des gesalltzen Wassers ist, vnd in den Brunnen rynnnt, Ist es die maynung der

Werkhnut, das man in kainen weg, nichts an derselben seitten Pawen oder Hanndeln, deshalben sorg sein möcht, das gesalltzen Wasser oder die fluss derselben Zuruttung zuthun, Aber nachdem dannoch daselbs der Perg, nach aller Höch, gächling swerlich an vnd auf derselben seitten ligt, vnd an ettlichen ennden, dannoch auch schödrig, auch mit Holltz daran, an vil ennden, versetzung, vor guter Zeit beschehen, dasselb Holltz, da es doch nicht Im Wasser ligt, ettliches pös worden, schadens zubesorgen, so sölle von ainem Fells, auf den anddern, ain Pogen mit guten gehawen Stuckhen, über die Kendl, vnd der Kendl vngerrust, vnd vnversert geführt, Vnd ob es der weithalben sorklich, allsdann entzwischen an dem ennde, da man fells, vnd am bessten grundt haben mag, ain Pfeyler geführt, vnd allsdann Sechs oder Syben Schuch hoch, ob dem genannten Pogen, ainen guten Plindtpogen machen, Ob füran in durn, oder sonnst, vber kurz oder lanng, zu dem fluss, des sweren Wassers, so zu der Kendl heraus Rynnnt, zusehen oder zu Rawmen not thun wurde, das man allsdann die Plindung vnnder denselben Pogen austhun darzw an sorg sehen, Vnd auf demselben rechten Plindtpogen, die Mawr geführt nicht höher, dann wie es yetzund verfasst vnd des Wasserhalben not sein wurde, vnd darnach nichts destermynder, die Holtzwendt, wie die yetzund sein, oberhalb des Wassers, in dem Perg hinein, das an derselben stat, Mewr in Zimlicher digkh gemacht, damit man sorg vnd schadens, des Pergshalben, vertragen beleiben,

Item, Zum Vierden, Nachdem die Fells an den anddern seiddten, an vil ennden schödrig, rörig vnd faul, vnd doch vil ennden gut, Vnd sonnder vnnden ain gute Höch, ganntz frischträchtig vnd gut, vnd doch gar vil grosser Löcher hat, deshalben man auch einrerens vnd schadens warten, Ist es die maynung, das man dieselben Löcher alle ausmawern, nach dem bessten von der frisch des Fells, bis wider vnnder den frischen Fells, doch das selb Zuemawern auch in die Rundung des Zierkells wol hinein gemacht werde, damit ain Rundung der andern in dem Zierkel der gute und trechthalben, wol dienen möge. Vnd ob an ettlichen ennden, vber sölh gemewr, der Fells, mit ettlichen guten Örtern, über den Zierkel der Rundung, in dem Bronnen vberhinge, des sol man nicht achten, sondern beleiben lassen, dann der Maister maynung enndtlich ist, das man gar an dem grundt, in dem Bronnen nichts zurutten, Mawrn, vergrundten oder graben sölle, sonnder allenthalben dem Bronnen an schaden, auf die Fells komen sölle, nachdem dieselbe doch Im Wasser ganntz gut sein,

Item Zum Fünfften, ist das gutbedunkhen, das auf der Mawr vnd seitten, gegen dem Zeugstadel, auch auf der seitten, dagegen vber, zwo flug, gar vnnder das Bronnhaws, in Zimlicher Dikhe geführt, damit das Bronnhaws füran, mit mynnder Pulltzen vnd sorg, beleiben mög, dann so die rechten Rundung des Bronnes, in der Höch, als Er ytz verfangen vnd

gemawert, aufkommen, mag man nach Gelegenhait, ainer yeden seiden, die Mawr, vmb ettlich Zwen, drey oder Vier Schuch erhöhern, wider yetzund vnd der Bronn, mag dannoch sein liecht gegen dem Perg, vnd der Stat, vollkommenlichen wievorher haben,

Item Zum Sechsten, haben die Werkhlt gesagt, in Irem Bedünkhen, möcht söh Gepew, beyleiffig, drew Tausent gulden Reinisch gesteen,

Item Zum Letzten, nachdem den Maistern vnd Werkhluten fürgeslagen vnd gefragt, Ob man icht mit leichterm Gepew vnd Besserung sölher angeregter schäden, an dem Bronnen, auch mit ettwovil mynnder Cosstung, aus möcht komen, vnd das man dannoch ain gute Zeit versehen, haben Sy am lessten, auch aintrechtigelichen zuversteen geben vnd gesagt, Wann man nicht recht die schäden verkumen vnd nur flikhen, möcht man dannoch mit grossen sorgen thun, an Pulltzen, Aber man wäre gar nicht versorgt, dannoch in Irem gemut grösser scheden täglich wartten, vnd damit nichts fruchperlichs noch fürträglichs, fürkomen oder gewennt, man sehe, das es alles vor zu dickh gepulltzt, ettwovil ledig, vnd gantz nichts wert sey, darumben mögen Sy auf Ir gewissen Raten, das vorangezaigter massen zupawen, ain grosse notdurfft vnd ye ee man das thue, ye besser das sey.

c) *Der dritte Ratschlag: 19. Januar 1501. — Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Reichenhall Gerichtsurkunden Fasz. 36.*

Vermergkt die Handlung des Salzbrunnns allhie zu Reychenhall durch den Ratslag vnd fürnemen des gepaw desselben Salzbrunn halbn von Maisster Erasm Grasser Burger zu München ycz abermals beschehen, wie hernach volliget in beiwesen Vlrichen Pesnitzer, Petern Fröschl pfleger, Margsn Schmutzn Salzmaisster, Maisstern Steffan Wessterholczer, Hoffmawrer zu Landshuet, Maisster Wolfgangg, Zymerman daselbn, Maisster Martan Preynnyng, Stainmecz, Maisster Bngraczen, Maisster Vinzenczen baid Griesmaisster vnd der Brunlewtt zu Reichenhall an Erytag nach Sand Anthonientag anno u. im funfzehnhunderttn vnd ain jare.

Aussen: M: Erasm Grassers zu München Rathschlag, wie der Saltzbrunnen zu Reichenhall widerumb zu erbawen. Anno etc. 1501.

Zu Erst. So man den gepaw des Salzbronne anfahren wil, sol man machn ain gruebmn darinen das wild wasser versamllt werde, dieselb grueb im grvndt sechzehen schuech weyt mit holcz vnd prettern heraus versetzt vnd fünfgkat sein sol gemacht werden bei dem wassergang des wildn wasser, so von dem Brunne heraus in den Brunne grabm get, vnd von dem selben brune grabm von oben hinab bis auf den grundt haben segs oder syben vnd vierczig schuech, so ist sy segs oder syben schuech tieffer dann der Salzbrunn.

Zum Annden Es solln in die selb grueb die schöpfer gericht werden so gross bey aynem beilichn souil

wasser gebn als zway Müll Reder treiben mochttn vnd die grueb sol von dem mittl des Salzbrunnen gesetzt werden mit dem obrissten zwenvnddreysig schuech damit der grundt des Hawbtbruns nicht zu rutt werdt als dann die fisierung in sich helt vnd zu der gedachtten grueben muessen alle werch zu dem schöpfen anfenglich vorhanden sein — lewt genueg verordnen — die das Schepfen an nemen.

Zum drittem so die grueben an ir stat gemacht ist, sol man ainen graben von dem perg heraus bis in die grueben füren in der weit von dem mitl des Salzbrunnen fünf oder sechs vnd dreysig schuech.

Zum vierdn so man den Wassergrabm machn will, sol man anheben bei der Wassergrueb vor dauon geschribn. daselbn den grabm so tieffe machen vnder sich als bei aym oder zwayvnd dreysig schuechn vnd daselb versetzen mit Holcz als die fysierung anzaigen tuen vnd hinymb gegen den perg grabm, damit das wasser zu der Schepfgruebmn vliess vnd die lewtt dauor arbaytn mögen vnd derselb grabm gegen dem perg ye seichter werden, das er oben vnd zum enndt vngeuerlich bey zwaynczig oder drey vnd zwaynczig schuechen tieffn sey.

Zum Fünfte ob in dem grabm not tuen würde ain Hulczene halb Rinen darein gelegen, damit das wasser des freyer zu der gruebmn gieng, da man es dann ausschepfen wurde.

Zum sechsten ob auch not geschehen wurde das des schepfen in der gruebmn nit genueg sein wolt, so mag man in dem grabm wo es am mynstn irt, auch das wasser versamlln in ain grueb vnd daselb schepffen.

Zum Siebentn auf der andern seitten gegen dem fels sol auch ain grabm gemacht in mas wie der ob(ere) vngeuerlichn auch bey zwaynczig oder dreyn vnd zwanyczig schuechn vnd bey der gruebmn auch bey zwayndreysig schuechn tieffe vnd der selb grabm, in mass wye in der fisierung stet, mit holcz versetzt werden.

Zum achten. So man anfahren will die gräbm zu pulczen vnd zu verseczen mit holcz wie vor dauon geschriben, so müessen die pretter geschnitten werden bey acht, newn oder zehenschuechn vngeuerlich, wie es dann die pesst lenng in den prettern geben will. So man die versaczung tut vnd die pretter hinder dem Holcz hinab slecht, sol man die puellczen an die eingevuren erde gegen der grueb vnd die saczung sol steen gegen der stat, alsdann die fisiervng innehelt vnd so man mer zehen schuech seczt, sol man aber das Holcz seczen gegen der erde wie oben stet vnd auch pulczen vnd so man der mass kumbt an der grund als gegen dem perg vnd gegen der grueb geschreibn ist.

Zum Newten. So der grabm der massn verseczt ist mit pfäll polczen, so würdt man als dann anheben bei der grub lanng Holcz hinabzuseczen, die aufher raichn bis vber das Erdreich gespiczt in die erdt geslagen als die pfeil vnd nachmals oben daran zäpfft andere Holczer die hinder sich geen dardurch Nadlpfeil geslagn werden vnd der souil ob er not tuen wurde

als die fyszerung anzeygt, vnd dieselben Hölzer mögen hinder sich bei achtzehen oder zwaynzick schuechen haben, damit sy das ertrich, das es nicht die grub falle, heben mögen.

Zum Zehentn. So die gruben gemacht werden vnd sein der mass wie dauon geschreiben, so mues mittn in der versetztn wandt in den gräbm ain Holz hervmb gezogen werden das stargk ist vnden mit stargken Holzwerch die darein gezäpfft vnd auf den podm in den grabn wol gesezt sein. Auf die selben Hölzer sol alsdann das Brunehawss ob dem Salzbrunnen von den selben trämb aussen hinan gepulczet werden, damit heben die polcz das Brunehawss vnd das Ertrich das sych die mittern lanngen Hölzern nit piegen noch der gräbm eingedruckt werde.

Zum Aindsliffen muss man machen prugken inenhalt der fyszerung die angehangen sein auf vnd nidergeen das ertreich daruber heraus zu bringen.

Zum Zwelfften muss man hinfürn das innder Ertrich zwischn dem Brune vnd der gräbm damit die fätpolcz all ledig vnd das Stainwerch an der allten grub heraus mög thuen werden so das Ertreich nider an der allten grub wirdt das es bei zehen schuechen auf das tieffest zu dem grundt des rechtt Salzbrune hab vnd das allt Stainwerch herausgenommen werde.

Zum Dreyzehenten so wirdt man von dem Mittel des Salzbrune zwaynzick schuech ain versetzung machen von Holz an das Ertrich das noch zehen schuech tieffe daliegt vnd dieselb versetzung befestigen auf das pest Hölzer angelegt vnd pfäller dardurch geslagen wie in dem obern graben befestigt ist.

Zum Vierzehenten. So das der massen gemacht vnd darjnen der grabn versetzt ist, sol man ainen grabn machen von der inder versetzung bis in die erst vnd dieffern gruben die dann tieffer vmb siben schuech dann der Salzbrune ist, damit wird der Salzbrune von Wasser inwendig trügk vnd dasselb wasser als der tieffern gruben zufliesen, damit man die grundt vnd geschichtn allenthalbm in dem Sallzbrune notturfittiglich beschawen mag.

Zum Fünffzehenten. Als man das gesalzen Wasser von dem kennl inwendig im Brune von dem Perg herfliessend nichts vergebens hinlass geen, wirdt man auf das bequemlichst Weg darinen suechn, damit es nicht zu verluer hin rinne.

Zum Sechzehenten wirdt man die Mauer anfahren inwendig in dem Brune in der weytt vngeuerlich auf dem grundt bey zwaynvndzwaynzick schuchen vnd an der tigg in dem grundt haben siben schuech vnd gevunde werden vnd gegen dem perg da die gesalzen kennl herget, wirdet das runt der Mauer nach anzeigen der Fyszerung bei zehen schuechen offenn beleiben.

Zum Sibentzehenten. Anzaigung der grundt inwendig im Brune rundung der Mauer darauf zu seczen ist nichts sonnder yzo dauon zu schreiben dann wie aym dieselben grundt, sy sein waich, muesig oder hertt, begeben, darnach muss man sich auf das pest darinnen halten.

Zum Achtzehenten. Gegen dem perg der gesalzen kennl halben ist das guetbedungen man ramb der selbn nach hinein in den perg aufs mynst bei zehen schuechn oder mer wie es sich dann begeben wirdt, ob sy verfallen oder sonst mängl hete, das sy irn fertigen ganng vnd fluss haben möchte.

Zum Neunzehenten. So das geschehen ist, sol man auffurn die Brune Mauer auf baidn orttern vnd mit sambt den zwaynseyttn, die zu der gesalzen kennl hineingefürt werden vnd so sy sechzehen schuech hoch gemacht sein, sol man ain gwelb gleich aines keller halls vber die gesalzen kennl machen, damit man albeg sehen möge, wie es vmb dasselb wasser in der kennl stet.

Zum Zwaynczigsten. Hinden gegen dem perg da die Mauer offen stet, da sol man ain mauer für den selbn perg machen, damit das Ertrich von dem perg nicht in die gruben falle vnd ain pogen vber die gesalzen kennl geflossen, damit sy nit verdruckt werde.

Zum Ainsundzwaynczicksten. Die Mauer in den Salzbrune sol gemacht werden von gehawen stayn durch aus damit versetzt vnd vergat werden aufs geneigist vnd auf der erdt der praittistn stayn, so man haben mög zu dem grundt gelegt vnd so man das staynwerche versetzt, sol albeg vnder ain yecz stugk stain ainer twerchn hanndt oder fünf Finger praytt gegen dem Brun vnd aussen gegen den Ertrich belegt werden mit gelbem Mues den woll haben mag vnd nachmals vnder den Stugk Stain hinder dem muss ain Mörderer gelegt werden, in mass gemacht, wie man heenach anzeigen wirdt.

Der geleychen sollen die Stugk Stain nach der Seitn vnd neben den fuegen in dem Brune vnd aussen auch mit Mues wie vnden belegt werden vnd mit Mördertrich vergossen alls die Stainmecz woll wissen.

So das geschehen zwo oder drey zeyll im Brune versetzt sein, sol man ain Tannholcz nehmen gleich wie man zu den schopfn braucht vnd den muss in den fuegen inen vnd aussen tonnen wieuil man des hinainbringen mög vnd mit guettm vleis beschehen.

So das auch geschehn vnd die Mauer vier oder segs schuech hoch ist, sol man aussen an der Mauer gegen der versetzung trugken tegl nemen des bei aym oder zwayn schuchen vnd den stößen auf das pesst vnd fesstest vnd nachmals die inern versetzung daneben ausheben vnd das ertrich an dem tegl herfallen lassen vnd auch auf das pest gestossen in mas wie den tegl.

So man mit der Mauer segs schuch im grundt auf kumbt, sol man machen ainen abslyff mit tegl ains schuech digk der hinder sich hanngt auf vier schuech, damit das Wasser von dem Brunen hinder sich in das ertrich demselben abslyff nach kert werde, also sol man die Mauer auf und auf albeg vber segs schuech mit tegl vermuessn inen vnd aussen abslyffn vnd andern tuen bis sy ir Hoch dem ertrich gleich kumbt.

Inwendig in dem Brune, so man mit der Mauer

kumbt zu dem fels, der in dem Brune ligt, sol man das Stainwerch darein hawen, vergattn vnd vertegln nach dem pessten, als es dan ainen Maisster woll lernen wirdet.

So die Mawer in dem Brune sechzehen schuch hoch wirdt, sol man ihr absezzen ain halbn schuech so wirdt sy tigg sybenthalben schuech vnd darnoch für vnd für so man acht schuech aufkumbt albeg mit aym halbn schuech absezzen vnd der absatzungsollen vier sein, so bleibt die Mawer oben fünff schuech tigg.

Auf dem gwelb ob der gesalczzen kendl sol die Brunemawer mit der Rundung widerumben gancz in mass wie das annder gemacht werden. Es sol auch das gwelb ob der kendl nach notturfft vnd die Mawer hinder vnd neben der kendl in massen wie die Brunmawer auf das pesst verteglt vnd verstossen werden.

So man aufkumbt mit der Mawer bis an sibn schuch vnder das Brunehawss, so wirt man hinden gegen der kendl segs schuech der mawer ligen lassen des geleich vor gegen der Stat vnd die zwen nebenflügl aufführen bis vnder das Brunehawss darauf das Brunehawss steen wirdet.

So die aussern gräbm gerecht sein vnd das Brunehawss innen vnd aussen gepulczet vnd nach notturfft versehen ist, so muess man machen ain obedach von pretten darunder die vorgemellten gräbm all vertegkt sein mitsambt der Wassergruebe vnd der wergken, die darein gehören, damit man vor Regen vnd vngewitter versehen vnd gearbayten möge.

Auf sölh vorgeschriebrn Maisster Erasm Radtslug ist mit der Maynung dem Rate vnd Gemayn zu Reychenhall auch den Pergmaisstern am Turnperg vnd Peters gabm fürgehalltn vnd anzaigt ires Bedüngken nichts wissen daran zu verpersern.

d) *Beschwerden über neue Schäden am Salzbrunnen zu Reichenhall. 31. März 1502.— Archiv der Generaldirektion der Berg-, Hütten- und Salzwerke München.*

Vermergkht abermalls ain beswörung des Sallzbrunnens zu Reichenhall etlicher mengelhalber so sich seid den nügsten beschawungen in demselben Sallzbrunne begeben vnd vor augen khomen, in beywesen Hannsen Offenheimer, Rentmaister zu Burckhausen, Petern Fröschel, Pfleger zu Reichenhall durch die hernachbenannten Maister Ulrichen Hanndtler zu Burckhausen, Maister Petern Brugkmaister zu Schärding, Maister Panngratzen, Maister Vintzentzen, baid Griefmaister, Maister Hannsen vnd Maister Martein baid Stainmetzen, auch der Brunleuten daselben zu Reichenhall beschehen am Pfintztag nach den heiligen Osterfeiern, Anno ec. Secundo.

Anfangs haben Sy in dem Brun beschawt vnd sich seid den nügsten beschawungen Vast zerrudt, die Stain an dem Gemawr der ainen Seyten gegen dem allten stadel geschödrig vnd ainstails zerfallen vnd sich täglich mer sorglicher stellet, wo demselben ain

wenig bis das man den Brun von newen pawen vnd möcht fürkomen mit Pölltzn oder sonnst auf das Pesst zu einer Wart versehen.

Jst der Maister aller fürnemen vnd gutbeduncken, nachdem es vassit sorgklich in dem Prunne stee, auch die allten Pölltz vnd Glaid der etwovil sein, nicht verrugken noch auswechslen mög. Aber dannoch an der Seyten, da die Stain des Gemawrs zerfallen vnd die Mawr vast schodrig vnd kain Stundt mit recht zu verharren sey. So lig auch ain allts Glaid auf demselben Mawerwerch mit Gewalt, das vast truckh vnd erschütt, das Auswechsseln nicht erleiden mög, demselben Glaid, auch der Mawr zuhilff ain newes Glaid einzichen vnd mit Pölltzn oder wie es sich fugt versehen, damit die Mawr nicht so hart trwg, ain Glaid dem anndern zu hilf käm vnd dasselb new Glaid würd füron, wo man den Brunn pawet auch dabeiben.

Derselben Mawr von unnden auf mit pölltzen oder wie es sich dann am bessten fügen will zu Hilff komen vnd versehen, damit sy nicht heraus falle. Alls Jrs Beduncken doch warlich nicht zusagen, das es möcht der Ennden ungeuerlich bey einem Halben Jar bestennig sein. Doch das das Alles beschech an Veruckhen der allten Pölltz vnd Glayd sovordar innen sein vnd nichts minder mit dem anndern gepew auf das pölldist, so es gesein mag an Zufahen, wo man nit welle grossers schaden gewartten.

Suma: So dieselben Maister vberslagen haben das new Gelayd einzuziehen vnd das Mawerwerch zu pölltzen bey aym beilichen xij lb. dn. gesteen vnd in ainer Wochen verpracht werden mag.

e) *Schreiben Herzog Albrechts von Bayern an den Rentmeister Wolfgang Baumgartner zu Burghausen. 11. April 1507.— Archiv der Generaldirektion der Berg-, Hütten- und Salzwerke München.*

Von gottes gnaden Albrecht Herzog in Oberenn vnd Nidern Bairn ec.

Unnsern grus zuuor lieber getreuer. Wir haben die dreyhundert acht guldin Römisch gerings golldes, dabey funf schilling vier pfennig vnns durch dich bey deinem diener zugesandt empfangen vnd wellen dir die in kunftiger deiner Ambtrechnung für richtig ausgab auf dein anzaigen legen vnd zuelassen. Dann deiner ambtrechnunghalbn wissen wir die nach gelegenheit vnnsrer henndt noch zu der zeit kainen gewissen Rechenntag zu benennen. So wir aber vom Pundstag komen vnnd vnnsrer sachen sich zu Rue schickn, wellen wir dir auf dein ersuchen alsdann verren vnser maynung deshalb zueschreiben vnd die weyl durch Maister Erasmen Grasser alls paumaister vnd annder vnnsrer ambtleut zu Reichenhall bericht werden, das sich der paw des Sallzpruns daselbs beschere glücklich vnnd wol schickt So wil vnns diser zeit nit not beduncken, das du deshalb hinein reitest, wollten wir dir nit verhallten. Dat. Lanndshut an Sonntag Quasimodogeniti Anno ec. Septimo.

Unnserm Ränntmaister zu Burckhausen Rat vnd lieben getreuen Wolfganngen Bawmgartner.

f) *Der vierte Ratslag: 12. Mai 1511. — Archiv der Generaldirektion der Berg-, Hütten- und Salzwerke München.*

Handlung vnd Ratsleg, durch die verordneten Vormunder vnd Räte, gen Reichenthal, von den Werckhleuten vnd andern daselbs beschehen, den Saltzpronnen betreffend in Anno ec. 1511.

Was Görig von Trennbach zu Waldtperg vnd Veit Peringer, Burger zu Jnngolstat, Alls mitvormunder mitsamt Connraden Zeller Rentmaister Jm Oberlande, zu Reichenthal ausgericht haben, volgt hernach.

Erstlich haben wir an Montag nach Jubilate, Anno ec. xj mo, angefangen vnd die Rechnung von den Saltzmairn zu Reichenthal in beywesen der verordneten Beysitzer von dem vergangen zehennnden Jar, aufgenommen laut der kurtzen hiebey vnd finden nit Anders dann das vnserm gd. Herrn zu gutem nutzen dieses Jars verrechnet sey.

Alls wir in vertiger Rechnung ettlich Artickl aufgezeichnet vnd den Saltzmairn Außzerichten bevolhen haben, Welle aber noch nit Enntledigt sein, daß haben Sy vnns vnndericht geben.

Auf den Artickl, der Bslaher halben, haben Sy gehandelt, die vordern aber, auf ain Pfunt Scheyben vj lb. holtz vnd xij sh. Spanngen zenemen. Das sey ain vberfluß. Demnach vermainen di Saltzmair wo Es den Pfieslschreibern (= Salzsreiber) bevolhen vnd Jne ain genannts gelt darfur geben wurde, so möcht des vnser gdg. Herr nähner bekhomen. Es wurde auch Jr notdurft erfordern, das sy vleissiger mit vmbgienggen vnd aufsähen, dann villeicht ytzs beschehen möcht.

Auf den dritten Artickl, des Ploch Eysen halb, ist nichts gehandelt, dann als der pest Slittweg gewest, ist maister Asem alher komen vnd in sein Widerkonfft hat man nachmals zum Hällein nymmer geschmidt, Ist bevolhen noch außzerichten.

Auf den Artickl des Swartzlofers waldt halben, ist nichts gehandelt, dieweil die Pawrn für ain Mannstuedl vj sh. dn. weiß gelt vordern vnd Jne doch die Saltzmair vj sh. dn. geben wolten haben, aber nit annehmen wellen, darum hat Es diser Zeit sein Anstandt.

Auf den Artickl, die Swartzwäld in Kitzpuhler gericht betreffend, Begeren die Saltzmair das noch dar Jnn gehandelt wurde, dann Sy wellen darfur achten, das der Hanndl anfangs durch den Abbe von Rot gevbt sey, Jme ze Vortail. Ob Er Jme bey seinen Gütern ainen weiteren nutzen daraus het slahen mugen, vnd wär not darein zesehen, damit vnserm gdg. Herrn das alt herkhomen nit Enntzogen wurde.

Ferner haben wir den Pronnen zum Grundt Erschöpfen vnd ains tails Raumen lassen. Auch mit-

samt den Werckhleuten souil muglich gewest nach notdurft besicht die gesaltzen Zwen fluss, so aus dem Perg her gehn, noch gut gefunden, wie wol des Suessen Wassers Jm Pronen vil gewest ist. Darauf haben wir der Werckhleut Rate wie der schad vnserm g.H. zu wennden sey, begert vnd solhs samt der andren Rate aufzeichnen lassen, wie hernachuoigt.

Liennhart Halder, Haußpflieger zum Newmargkht. Sagt: Nachdem Er nun den Pronnen allenthalben besicht hat, Sey sein gutbedunckhens, das man Maister Asmen mit seinen fürgenomen Newen Werckhs, dieweil doch das alt geschöpf vast Erfault vnd nit gut sey, Auch ausserhalb der Newen gepew am Pronnen gemacht muest werden vnd kain Zeit mer lange steen möcht, Jn den Pronnen zerichten verfaru lange, vnd das alsdann die verslagen sleich mit den wilden flüssen wider aufgethan werden. Fyndt man dann das dieselben strackhs on Verhinderung noch gienggen, so mög man her ausserhalb der Hausmawr Ainen graben machen, so tief bis dieselben Fluß darein gefangen sind, Nachmals ein Grueb zemachen vnd das Küblgeschöpf darüber zerichten. Mit dem so wurden die gefangen vnd ausgefürt. Das sey dem Pronnen on allen schaden. Vnd so dann die Newen Werckh Jm Pronnen für vnd für gienggen, wurde on verhinderung oder Jrrung diser angezaigter Arbeit nichts destweniger gesotten.

Maister Anthonien Loscher von Augspurg gutbedunckhens ist vnd wil Jm gefallen, man laß Maister Asmen mit seinem fürnemen die Newen Werckh in den Pronnen zerichten, verfaru. Wo das beschech vnd dem Pronnen nit diennstlich sein wolt, So mueß man aus der Not, die wilden Fluß ausserhalb des pronnen, durch ainen graben in ain grueb verfahren vnd mit ainem Geschöpf alsdann ausfurn. So werde damit fürkhomen, das die wilden Fluss nymmer in den Pronnen geen sollen. Es sähe Jne auch für guet an, das man den Sawern zwaien Flüssen im Pronnen vmb ainen Schuech tieffer raumet. Vnd die weil menigklich darfur halten wil, es geen mitten Jm Pronnen von vnden her auch gesaltzen fluß auf, das man dann ain Wasserstuben, die kainen Poden hett vnd oben vmb ganz wol versehen wär, mitten Jn den Pronnen sennkhet vnd die sleich darein, so tief man mög, zu dem Grunt richtet vnd dermassen versorget, damit kain Suesser fluß in die Wasserstueben komen möcht. So wurde das guet Wasser durch die Sleich pesser dann Jtzen beschech, herauf zogen.

Hanns Zwickopf sagt: Er wisse seinen Ratslag dißmals nit zugeben. Er wär dann Maister Asmen fürnemen, vorhin bericht. Doch wolle Er auf sein gutbedunckhens ain Visier machen, dieselb zu ainiches furtragen vnd sehen lassen.

Maister Burckharten Enngelberg von Augspurg Ratslag ist: Auf den Bericht, so er von Anthonien Loscher gelegenhait des Saltzpronnen empfangen, den Er schriftlich alher gen Munichen geschickt hat, Nemblich also: dieweil an vnd bey fürgenomen Pron-

nen das Sueß zu dem gesaltzen Wasser herabzu-
fallen gewenddt, das dardurch zu besorgen ist, das
Neben vnd vnnden im grund der Mawr, das gesaltzen
Wasser auch geen vnd liederlich nit wider dauon zu
wennden sein werde, demnach die Notdurft erfordert,
das die fluss des suessen Wassers wol hindan vom
Pronnen gesuecht vnd widerumb, dieweil sy Jren
Gangg vormalß oberhalb des gesaltzen Wassers ge-
habt haben, an anndere Ort, oben mit Jrem Fluss,
weyt hindan vom Pronnen geruckht werden. Dann
wo das Suess Wasser seinen Fal wie itzt vor Augen
haben solte, besorge Jch, das sy anzaigter Ursach
nach, nit leichtlich mer von einander zubringen vnd
dem Pronnen auch seinem grundt, nit zu wenigen Ab-
bruch Erraichen möchte.

Weiter haben wir Annder verständigen vmb den
Pronnen Ratslag auch begert vnd aufzaichen lassen,
Erstlichen

Her Oswalden, Brobst zu Sannd Cen (= Zeno),
gutbedunckhen ist, das Maister Asem mit den Newen
Werckhen Jn den Pronnen zerichten nit Eylet, bis
man ainen wenigen Vorrat mit Saltz zewegen bringen
möcht, dann der Pronn wer in solher Arbeit gar be-
ligen vnd sich nymmer versamb cossten, wie bisher
beschehen ist. Jn Mittler Zeit sol Maister Asm Stain
brechen lassen; den Aussern Graben, so Er Jm Paw
erstlich angefangen vnd wider eingeworffen hab, da-
mit aufzufürn vnd zemachen, dieweil an denselben
der Pronn nit nutzper oder auf Ewig beständig ge-
macht mug werden, vnd so dann der Pronn in solher
Arbeit steen mueß, möcht man auf konnftigs Jar die
Werckh Jn den Pronnen, auch den Graben, mitein-
ander aufrichten vnd giengng mit ainer Cosstung
hin.

Hannsen Goders vnd Hannsen Humbssens, der
Saltzmairn Ratslag vnd Gutbedunckhen ist: Nach-
dem die gesaltzen Fluss in dem Swebpogen oder
Gwelb vnndterschidlich, das Sawr besonnder vnnd
das Suess Wasser auch besonnder, vnd doch nit
verer von Einannder aus dem Vels oder Perg heraus
fliessen, ob guet wär zwischen desselben suessen vnd
sawern Flüssen der ainen Seytten ain Zwifache
Wenndt, mit laden zusamen gefuegt, von aym Fels
zum andern zwischen der Kübl Khetten vnd der
gesaltzen Rörn vbergingng vnd gemacht wurde, vnd
die auf das pest als sein möcht, vnnden zum Grundt
gesetzt, vnd vngeuerlich in die Höch aufgericht, als
hoch der Swebpogen ist. Vnd die Wenndt mit Laden
ainem am andern nach lenngs ausgesetzt, welich La-
den vnnden mit Eysen beslagen müssen sein, damit sy
wol vnd tief zum Grundt mochten gestossen vnd ge-
triben werden, vnd zwischen der zwiefachen wennt
mit gutem tegllaym wol vnd vesst verstossen. Mit
dem so beliben die suessen Flueß auf der ainen
seytten vnd möchten den gesaltzen Rörn, als vor
an Zweifl beschehen, vnnden im Grundt vnnd sonst
nicht zuekomen, sonndern stiessen sich an der selben
wannndt ab. Mit dem wurden sy durch die Khübl auf-

geschöpft, aber das gesaltzen Wasser fluß vnd
rünne seinen Weg on Jrrung geradt an zu den ge-
saltzen Rörn, vnnd wo gleich vnnden im Grundt auch
gesaltzen Fluß wären oder aufgienggen die sein doch
vnnsers Bedunckhens auf der Seytten darinnen die
gesaltzen Rörn steen, deshalb Jne durch diss
gesetzten wenndt nit nachtail möcht zu steen, sonn-
der berueblich auch durch die Rörn aufgeschöpft
wurden. Wo Es aber Zweifl auf Jm tragen wolt,
das dise Schaidung des Wassers nicht gerecht, des
wir vnns doch nit versehen, so möcht Es doch dem
Pronn nicht nachtail gepern, sonnder von stundan
gewar wurde, ob die Kübl gesaltzen Wasser wieuor
beschehen, austruegen oder nicht. Auch solhe Arbeit
on sonnder Mue vnd Costung, darauf nit sorgfeltig-
kait stuende, verricht werden.

Bärtlme Mawrer, Maister Asems parliir sagt: das
Er ganntz dafür halt, die wilden verslagen Fluß
ziehen sich vnnden im grundt durch die Mawr in
den Pronnen. Demnach so vermaint er, man sol der
Mawr vnd dem Graben, den Maister Asem im An-
fangng des Paw, ausserhalb des Pronnen gemacht,
wider zurawmen, vnd allsdann gar auffürn in den-
selben Graben die wilden Fluß ze fahen vnd ain
Grueben ze machen, dieselben darein laytten vnd
mit dem Küblgeschepf daselbs außzufürn. So wurde
der Schad im Pronnen dardurch gewenddt vnd
fürkhomen.

Hanns Pannholtzer, perer, (d. i. Pfannenmeister),
sagt; Dieweil Er Fürsorg trag, die verslagen Suessen
Flueß geen vnnden in den Pronnen, deshalb der
Schad dar Jnn furgekommen hart zewennden sey.
Demnach vermaint Er, man solden wilden Flueßen au-
ßerhalb des Pronnen nachgraben. Wo die in der Höch
gefunden wurden vnd zuvil Costung vber den Graben
zemachen geen wolt, so möcht man dennoch die
Suessen Fluß durch die Prunmawr fürn in ain Wasser
Stuben vnd mit den Kübln wie Jtzt im Pronnen
aufschöpfen.

Pangratz, Griebmaister, sagt: Er acht ganntz
dafür, die verslagen Flueß geen vnnden in den Pron-
nen. Darauf ist sein Gutbedunckhen, das man den
Graben vmb den Pronnen, auch ain Gruben vnd das
Küblgeschöpff darüber machen vnd dieselben darein
fahen vnd daselbs auffürn sol, wie dann vorher in vil
Ratslagen dermassen beslossen sey.

Vicennitz Zimmermann auf dem Pronnen sagt:
Jme gedewcht gut sein, man ließ Maister Asem die
Newen Werch zum Geschöpff in den Pronnen richten,
Damit mög man des Wassers gewaltig sein vnd er-
schöpfen vnd alsdann sehen was der recht Manngl
sey, auch wie derselb zum pessten gewenddt sol wer-
den. Wo man dan inwendig nit helffen mög, alls-
dann der auswendig Graben, wieuor dauon gemelt
ist, angefangen vnd gemacht werden.

Pinther Zymerman auf dem Pronnen sagt: Er halt
dafür, die verslagen Flueß geen in den Pronnen vnd
so Maister Asem die Newen Werch hinein gericht

hette, damit wurde der Pronn geschöpft vnd ingehalten. Alsdann so gedeucht Jne guet sein, das man den gesaltzen Flüssen ain zwo Clafter hinein in den Perg nachgrueb. Wo die bey einander gefunden wurden, so möcht man denselben fahen vnd in Rynnen heraus in ain wol vermachte Wasserstuben zu den Sleyhen fürn.

Nachdem Allen haben wir Maister Asmen zu vnns erfordert vnd an Jne begert vnns sein Fürnemen damit er dem Pronnen zuhelffen vermayn, zu eröffnen. Des Er sich willig bezaigt vnd nachuolgennder massen gethan hat. Nemblich also: Nachdem Er aus Gnaden vnd mit Hilf des Allmechtigen Gottes den Pronnen dermassen gefangen vnd versetzt hab, das er vngezweifelter Hoffnung sey all gesaltzen vnd gut Flüss geen in den Pronnen vnd kainer ausserhalb. Nwn welle Er ytzs die gesaltzen zwen Fluß in Khenndln richten vnd zu den Sleyhen fuern, auch die ytzigten alten sleich, wiewol die nit vast gut oder gehebig sein, so tieff Er mög in den Grunt auf Preter hinab lassen, dardurch das gesaltzen Wasser pesser, dann ain Zeit her geschehen sey, herauf gezogen werden sol. Mittler Zeit welle Er die Newen Werch, so Er hinein stellen werde, gar zurichten, vnd wann die gerecht sind, allsdann werde Er ain Wanndt mit gefälzten Pretern vnd geschuchelten Spunten hart in einander slahen, mitten durch den Pronnen nach der lenng machen, die gesaltzen Fluß auf der Ain vnd die Suessen auf der Anndren Seytten fahen, das Sy nymmer zesamen mügen komen, wie ytzs. Nachmals ob derselben hultzen Wanndt ain guten Poden von Prettern legen vnnd voller Lecher darein prennen lassen, dardurch das Wasser von beden Seytten herauf gee vnd zesamen khome vnd darnach das Küblgeschöpf auf denselben Poden richten, damit das gut Wasser im Pronnen vnndten mit Rue stee vnd nymmer wie ytz durcheinander gerürt werde. Darczw ist Er willenns, wiewol Er der sach nit gwyss sey, das groß KampfRad abzepawen vnd dermassen zuzerichten, das die Zapfen in die Wellen, daran das Rad vmbget (-greifen) Darzue jetzo albeg ain newn Man braucht werden, hinfüron ain Man stößen möge. Auch allen muglichen Vleiß, wo man Jme annders darumb vertraw, furkhern, den Pronnen vnserm g. H. alls Er sich verhoff zum aller pessten Nutzen aufzerichten.

Anmerkung: Das Folgende des Archivale betrifft nur die Verwaltung und Verrechnung des Salzbrunnens.

g) *Bericht des Erasmus Grassers über seine Tätigkeit am Salzbrunnen. — Archiv der Generaldirektion der Berg-, Hütten- und Salzwerke München.*

Maister Erasmens Grassers von München anzaigen, was guets Er am Salzbrunn zu Reichenhall gemacht hat. ao 1512 vberantburt = 31. Januar 1512. Durchlauchtiger Hochgeborner Fürst, Genediger

Herr ec. Nach dem Ich ain Zeit, nemlich biss in das Vierdt Jar, Ewr f. G. vnd Ewr gd. Herrn vnd Vatter seligen Pawmeister des Löblichen Saltzbrons zu Reichenhall gewest, der dann lanng zeyt In Sorgfelligkeit vnd unwesen gestanden ist, Wiewol die Saltzherrn manigen Werckhman Ersuecht vnd Erkundt haben vor Zwaintzig Jaren, Aber in von kainen maister geholffen hat mugen werden e^c darauss guet zu versteen ist, das das, nit die mynst sach gewesen ist, das sy dj Sieden dem Lanntsfuersten zu kauffen haben geben, e^c Item darnach dj Sieden in meines gd. Herrn Hertzog Görigen seligen gewaldt kommen sein, Hat durch seiner fstl. gn. Rätte manigen Ratslag lassen haben, mit seiner f.G. Lanndt Werckhleuten Alain den Saltzbronnen zupultzen vnd zu unterfarn, damit der Saltzbronn ain drew oder vier Jar gesten möcht, davon hat man hundert gulden Rh. geben wellen, Darnach von ainem Jar Erberge Hofklaidler hat geben wellen, aber nymandt hat sich des Untersten wellen,

Item nachmalls Ewr fl. Gd. Vatter vnd Herr geschriben, vmb Werckhleut aus Ewr. f. G. Lannde. Die dann geschickht sind worden, Nemlich drei, vnder den ich auch ainer bin gewesen, vnd mit vns geschickht Ludwig Pötschner. Dazumal bey sechzehnen Werckhleute gein Hall kumen seind, vnd Ratsleg gemacht, Aber nymandt hat sich der arbeit vntersten wellen,

Item Nachmalls aber Weyter nach Werckhleuten geschickht auss swaben, nemlich ist maister purckhart von Augspurg ainer gewesen, mitsambt anndern. Vnd Ewr f. G. Her vnd Vatter geschickht von Räten Doctor Eysenreich, Ludwig Pötschner, vnd von Werckhleuten mich mitsambt anndern. Und sein aber gen Reichenhall kommen bey zwaintzig Werckhleuten. mit den von Hall vnd Berchtolsgaden Mein Herr Hertzog Görig sein Rät geschickht, Törringer Rentmaister von Burckhausen vnnd annder,

Item aber Ratsleg gemacht vnd da Auspoten von dem paw Redliche soldung zugeben, Aber sich hat kain maister vntersten wellen. Aber sy haben samentlich zugesagt, wo man mich zu sollichem paw vermöcht, so wollten sysich mit mir solliches Paws untersten, welichen ich zu mir auss In erwellt, des Ich mich aber nit vntersten hab wellen, Erlich Vrsach anzaigt vnd Ratsleg aufgeschriben dj gen Hof pracht.

Item Nochmals aber weyter nach Werckhleuten geschickht nemlich Maister Hannsen von Wirtzburg, Ainen Maister zu Bassaw zusambt den anndern, die vor in den Ratslegen gewesen waren zu Reichenhall. Hertzogen Rät, ain Törringer, Doctor Petter Bawgartner, Rentmeister zu Burckhausen mit andern. Von Ew. fstl. Gn. Herrn vnd Vatter reten geschickht Doctor Eysenreich, Hainrichen Part vnd mich. Dazumal bey vierundzwaintzig Werckhleuten zusamen kommen, mit den von Hall vnd Berchtolsgaden vnd perckhleut von schellenperg vnd Hällen, vnd allda Doctor petter manige schöne Red den

Werckhleuten vorgehalten, das kain Werckhman dem andern nicht in Übel aufnem vnd ir Ratsleg auf das trewist tätn vmb Gotzwillen, vnd gemains nutz willen, die man darumb thuen wolddt, Vnd aber Ratsleg aufgeschriben. Aber kain Werckhman des paws sich vnttersten wellen, vnd all Werckhleut beschlossen, wo man mich darzu vermocht, wollten Sy sich des Paws untersteen, welhen ich auss in zu mir erwell, das Ich dann nit thuen hab wellen, vnd etlich Ursach anzaigt meines leibs kranngkhait halbn, Auch meiner Händlhalben, das ich mich in solch schwär sach nit begeben ec. Also hat mir Doktor Petter vil schöner Wort vorgehalten, vntter andern kranngkhait halbn, vermug der paw wol, das man mir ärzt hie hallt, meiner narung halb. geb man mir nit mer, dann ich mein lebenlang gewinnen sol ich solichn paw nit annemen, das Ich alls nit hab wellen annemen.

Darauf mir Doctor Petter vil schöner Wort vorgehalten hat ec. vnnter andern Worten. So ich solichn paw nit thun wolddt vnd all werckhleuten der paw nit mir versehen wär, Auch all Werckhleut gern mit mir den annemen wollten, wellich ich zu mir erwell, So ich aber solliches nit thun wolddt, weder um gotzwillen, noch umb gemains nutz willen, Auch umb der Herrn Gnad willen, möcht den Herrn wol verweisen, ob ich von Von wär und nit ain Landsäss, das man mich nit darzu hielt, das ich solichen paw thun muesst, des ich mir gedennckhen genomen hab,

Item in sollichem stridt ist Erfunden, das man Werckhleut auss Wälischen Lannden sol bringen, dj vil in dj Wasser kunen pawen ec. der man etlich bracht hat, vnd So sy den Salltzbronn gesehen haben, haben sy sich sein nit untersten wellen, aber man sol dj maister, die di Ratsleg gemacht habn, den Bronnen ein lassen mawrn ec. So wellen sy dann die Brunmawr aussn mit ainer Kutt machen, das kain Wasser dardurch gee, davor haben sy gefodert Zwaytausendt Gulden vnd haben sich des paws nit untersten wellen, Also hat man in viertzig gulden geschenkht.

Item darnach hat Hertzog Görig ainem Rat zu Munichn geschribn, das man mich zu seinen fst. Gn. schicke, dass man gethan hat, vnd mit mir geschickht den Burgermeister von der stat. Vnd sein gen Lantz hut kommen, sein genad hat uns gefodert, Inbeywesn Kollwurgers, Doctor Petter vnd Pesnitzer. Vnd mit mir geredt, das ich mich des Paws unterstee, so well er mein genediger Herr sein, vnd well mich reich machn ec. Also hab ich sein fst. Gn. zugesagt den paw anzenemen, dermassen Ich well noch ain Zug gein Reichenhall thun, das dann sein fst. Gn. seiner Genaden Werckhleut auch hineinschickh. So welle ich besehen, ob Ich sy vnnterrichten möcht, damit ich des paws muessig wär, doch so wolddt Ich darzue Reynten, wenn man mein beturfft. Also hat sein f. G. gein Hall geschickht den pesnitzer mitsambt seinen Werckhleutten, vnd ich bin auch dar kumen. Vnd seinen Werckhleuten vorgehalten all sach. Wie man sich darein schickhen soll nach dem pessten, alls ich

gemugt han vnd sein da bei Acht tagen gelegen, Aber sein Werckhleut haben sich des nit untersten wellen,

Item ich hab mit Inen gen Lanshut muessen Reyten vnd da den paw an muessen sagen, mit dem gedding, So ich di arbeit anfah das man dann mit mir vmb die Besoldung ainss werdt vnd mir Brief vnd Sigl geb, ob ainicherlaj pruch beschechen wie der wär, das dann mein leib vnd guetter versichert wären ec. das alls vnd vil mer ist mir zugesagt worden, da hat mir sein f. G. lassen schencken Hundert vnd vier Gulden Rh. zu ainem Heftelgelt vnd Haim geschickht vnd Thoman glaitsknecht ist mit mir vnd meinen Knecht geriten vnd allen Vleis ankert, das ich mich gen Lanntshut het zogen vnd was ich wolddt, das mir mein gd. Her thun, soldt Ich in wissen lassen.

Item das hab Ich an Ewr. fstl. Gn. Herrn vnd Vatter pracht, der hat mich gebeten, ich solle bei seinen fstl. Gn. pleiben ec. Also ist der paw Inn gestanden vnd Hertzog Görig gestorben, dem Got genad ec.

Item nachmalls So Reichenhall in Ewr. f. G. Herrn vnd Vatter Hannden kumen ist, hat mich sein f. G. beschickht vnd mich gefordert vnd mich gepeten, das ich mich des Salzbronn vntterstee zupawen, So welle mir sein f. G. davon geben biss an mein völligs Benügen.

Item nachmalls hat mich Ewr. f. G. Herr vnd Vatter seliger gefodert in seiner f. G. Rät, auch etlicher des Rats von Munichn vnd mit mir vil wordt geredt. Von dem paw ec. mich des zu vntersten, wiewol mir solliches schwär gewesen ist, jedoch in sonderm gueten Hertzen, das ich zu seinen fst. G. gehabt hab, habe Ich seiner f. G. zugesagt, solichen paw anzenemen, yedoch das mich sein f. G. verseech, das ich in söllicher grosser Sorgfeltigkait meins Leibs auch meins guetz versehen sej, das mir dann sein f. G. nach dem aller Höchsten vnd pessten Vleis zugesagt hat, wiewol mir die Zeit begegnet ist ich hab vom Lanndt kein verschreiben ec. sej Got bevolhen ec.

Item weiter hat mich sein f. G. Sonderlich beschickht vnd mir vorgehalten dy grossen Kossten, die auf den paw geen wurden, Nemlich Zwaintzig tausendt Gulden nach Anschlag der Werckhleut. Vnd ain anderhalb Jar oder lennger kain Salltz zumachen, wär vasst schwär seiner f. G. fund auch sölliches in seynem Vermugen nit an schaden zu wegen zu bringen.

Item darnach hab ich sein f. G. vorgehalten Weg Aberich werdt den alten Ratschlegen nit nachkumen vnd vermain ich well den paw gar mit vil myndern Kossten zu wegen bringen, wol es Got vergunen vnd sein f. G. bitten, das sein f. G. ain Ratschlag lasse darvber gen.

Item Also hat sein f. G. Aber ainen Ratslag gehabt zu Reichenhall mit Werckhleuten von Burckhausen, von Scherding vnd von Männsee. Also haben etlich geraten, man solle ainen Newen Brunn graben ec. Was ich in vor gehalten hab, haben Sy gemaindt,

Ich werde vil lewt vmbpringen, damit ist auss dem Ratslag auch nicht worden, bey dem Ratslag seind gewesen dj Saltzmair vnd Gegenschreiber.

Item also hab ich all allt Ratsleg dannen than von der grossen Kosstung, die darüber ganngen wären vnd mich in ain newss paw gericht, wie hernach volgt, das dann mit der Hilff gotz da stet.

Im Namengottes 1.5.0.7. Amen.

Item darnach bin ich, Erasm Grasser, gein Reichenhall kumen vnd zuegericht zu dem paw vnd dj masspreter gewonnen vnd stain lassen hawen. Etlich Erdreich auss lassen fueren.

Item vnd Nun zu vermerckhen, was Ich guetz an dem Saltzbronnen mit der Hilff des allmechtigen gottes gethan hab.

Item Zu dem Ersten, So das Wasser vor der Stat gross gewesen ist, So hat es dj Zeug gestellt, Auf dem Brunn, das habe ich gewennndt mit ainem Gravn, mit gehawtn stainen versetzt, das füran nymermer geschehen mag.

Item zu dem Anndern. Hab ich ain Mawr gegen dem Öchsler gemacht bey zwaintzig schuechn weyt Vom Saltzbronnen. Etbann weyter, an etlichem ortt Ennger. Vnd bey Achtzehn schuechn tief In der Erdt vnd bey vier schuechn dickh. Vnd aussen Zwen schuech dickh vertegellt, damit das Wasser durch die mawr nit gemugt hat, dann an ainem ortt, da Ichs in den Salltzbronnen gelaidt hab, vnd mit den allten Zeugen ausgeschöpft hab, dann soldt Ichs aussershalb Bronnens geschöpft haben, nach ansleg der Werckhleut. Hett mercklich gross gelt gestanden. Nach lawt der Ratsleg.

Item zu dem Dritten, hab ich das Bronnhawss vnd den Bronnen vnterfarn vnd gepulzt, mit dreyen grossen Holltzn, darzue man Holltz bracht hat, das wol Aichn dar Jnn seind, das ain Holltz bey Sechtzehnen pfundt pfening cosst hat. Alls sy mich bericht haben, das man allain alls zu pultzen gemaindt hat, das etlich Hundert Gulden gestanden ist.

Item zu dem Vierden. Hab ich ain fells vnterfarn vnd di allten Pölltz ausgeworffen. Da ain pölltz auf ainer fierung drithalben schuech hat gehabt vnd New polltzn an di stat gesezt vnd sy pas gesezt, dann die allten gestanden seind vnd den perg vnd fells mit ainer starckhen mawr vntterfarn bey zehen schuechn dickh. vnd di newen polltzn Im perg vermawrt vnd hyntter der mawr Im perg bey acht schuechn mit tegl verstossen damit der Bronn kaines Unrats nymermer wardt, davon tägliche sorg gewesen ist.

Item zu dem funfften ains fells, der von dem andern fells prochen war, vnd auf ainer aichen, darauf man pultzt het, lag, hab ich den stain prechen lassen, vnd her tragen vnd di Aichen auch aussher zogen, vnd mit der Bronnmawr vorgefarn, das man da auch kains schaden mer wartten ist, vnd allenthalben ob hundert pölltzn auss dem Bronn zogen,

Item zum Sechsten. Hab ich den Saltzbronnen Eingefasst mit ainer mawr von wildem maerbelstain, bey acht schuechen dickh mit gehawten stuckhn, vnd aussen auch mit tegl verstossen an etlichen Ennden, Vier schuech dickh. an etlichen Ortten mynder vnd mer, wie dann di notturft eraischet, vnd das stainwerch Inen vnd aussen, nach aller notturft vermieest, biss In xlvj schuech hoch, der Erden gleich. Damit ich verhoff dem Bronn in vilhundert Jarn kain schad bestehen mug, oder alslang lewt da leben ec.

Item zum Sybenten. Das gesaltzen Wasser Im Bronn versehen vnd Eingefasst, das auch kain sorg bedarf, das kain Vnfal darzue kommen mag.

Item nachmalls abgepawt. Costen vnd Arbeit, die vormalls auf dem Bronn gewesen ist.

8. Item zu dem Ersten. Das Öchsel Rad, das bey xx schuechen Hoch gewesen vnd sein aigen guspett an dem Bronnen gehabt hat, wo das gerunnen hat, ist allweg in den Saltzbronnen kumen. Es hat auch ain fürgricht gehabt mit ainem kamprad. darauf vil arbeit ganngen ist. So es auch ganngen ist, Hat es mer Leder bedurft, wann sonst halber pronn.

Item das ist abgepawt, das man sein nymermer bedarf vnd dem Bronnen ain pöser nachpawr gewesen ist vnd vil smer vnd unslit fressn hat vnd abpawt daran vier Zäpfen, die dann vil mue dörfen mit ketten.

9. Item mer abpawt. Ain Guspett, das das Kübl geschepf treibt vnd dasselb Guspett aussen an das Haws gesezt vnd in märblstain eingefasst, das es dem Saltzbronnen in Ebigkait kainen Schaden thuen mag, das vor der Grössten schaden ainer gewesen ist, den der Saltzbronnen allweg gehabt hat. So das guspett nit guet gewesen ist vnd gerunnen hat, das man dann nit hat wol gesehn mugen, So ist dasselb wasser allernegst bey den gesaltzen sleuchn Inn Saltzbronnen ganngen, des nymandt vor war hat genommen.

Item Im Newnten Jar vergangen hab ich dasselb guspett lassen schoppen vnd flickhen auf das pesst, alls ich gemugt hab, dann es vasst faul ist gewesen, vnd da man den Saltzbronnen hat angelassen, da hat man vil gesottn bey I vnd bey Ix Zeilln alls man in den puechern wol findet Im Newnten Jar. Noch dannoch hab ich das guspett so gnaw nit schoppen mugn, das es gar nichtz runn,

Item soldt dann der Saltzbronnen yetzund nit pesser sein, denn er Im Newnten Jar gewesen ist, mit den andern zwain Guspetten, So ich das guspett ganntz davon dan hab, vnd das es Im in ewigzait kainen Schaden mer thain mag, das macht den Bronnen gut vnd nit di wandt, die man dareingesetzt hat, mir zu spot ec.

10. Item mer ain Guspett, das di gesaltzen Kettn zeucht, gemacht vnd in di Höch gericht, das es dem Saltzbronnen in kunftig Zeit kainen schaden nymermer bringen mag, dann man mag es nit wol leidn, dann man dardurch hin vnd her gett, das vor nit gewesen ist, vnd die drei nachpawern vnd guspett seind dem

Saltzbronn der grösste schadn vnd der mercklichsten ainer gewesen.

Item di obgemelten drey Nachpawrn, hab ich mit dem Saltzbronn vertragen, das in ebig Zeit kain schaden ainer dem andern mer thuet.

11. Item so hab ich das Kübl geschöpf, so nahent zusammen gericht, das es gar vil mynder Wasser bedarf dann vor, vnd darzu vber das märblstainan Guspett ain kammyn gemacht, darein man gluet schütt auss den pfanheusern oder ain zymlich fewr darynn hat, das man das gross Rad hervor nit mer eysen darf, davon dem Rad vor grosser schad geschehen ist, auch das Rad schwär wiert, das es das Wasser nit wol erziehn mag vnd grosse arbeit darüber ganngen ist vnd Hertt zerschlagen ist warn, das vor auch nit gewesen ist, vnd Etwann den Zeug kawm Erredt hat, das er nit gestanden ist. Item auch ob man woldt das Kübel gar thannen thuen, fyndt man anzaigen, an dem Zeug, den Ich auf das gesalltzen gemacht han, Ist er dann fisierlich, er mags auf den Zeug noch vil pesser machen, damit auch ettliche Kosstung erspart wurd,

12. Item So hab ich mit der Hilff gottz verkert, das ketten geschöpf, davon man geben hat zumachen maister Erharten Han bey Sechstausendt gulden Reinisch, das hat gehabt ain kampf Rad ain vorgeicht mit messän tribeln, darauf mit schmirn mit schmer mit kemen mit Zapfen keiln vnd mit vil andern arbeit die täglich darüber ganngen ist vnd mit vil versaumligkeit der ketten halb auf dem Wellpawrn. So der welpaum oft zu drey mal vnd noch vil umbgeloffen ist vnd die kettn kain gesalltzn Wasser gezogen haben, Auch damit das Leder ab den Ketten gerissen, vnd der Eysnan drat darzue verlorn, ec vnd di zug Ketten verschlissen, damit täglicher Schad darüber ganngen ist, vnd alle Wochen dreymal auf das mynnst hat schuelhelm muessen. Damit ich vberschlagen das man auf das allermynst alle Wochen hat zwelf Stund versaumben muessen, der man auss dem neuen Werkh nit bedarf, trifft ain Jar xxvj tag auf das allermynst.

13. Item So hab ich mit der Hilff Gottes, Ain news Werkh gemacht, das das gesalltzn Wasser zeucht, darauf kain kettn gerollen mag, das das gesalltzen Wasser Im Bronnen pleib wievor, So mags auch der Leder nit abreissen wievor, Auch so bedarf es In zweyen Wochen nuer dreymal zu schuelhelm, damit ist halbs Leder erspart, darzu halber drat vnd halbe arbeit. Item so hat Es vier scheibn, die bey sechs schuech hoch sein, da findt ich nit, das sy vil machens bedürffn, biss sy erfauln, das dann in dem gesalltzen Wasser lang nit beschicht. Auch bedarf der Zeug kaines schmirbens nit mer.

14. Item so hab ich das Wassertailln gemacht, desgleichen vor auch nit gewesen ist vnd di vil Rynnen vor dem Bronn all Tannen than, biss an drey rynnen, di das wasser tragen zu den trögen, da es sich in die pfanheuser taillt.

15. Item so hab ich ainen Newen Zug vber den Bronnen gemacht, desgleichen sy vor nit gesehen haben, das man Nun füran mit zwey Mannen ain schlauch hebt, den man vor mit xv mannen biss in xx man hat heben müssen, Auch hebt ain Man das Küblgeschöpf alls das oft not beschieht vnd alle andere Notturft, die in dem Salzbronn zu heben ist, das mag man mit dem Zug heben, dann er zu allen ortten darnach gericht ist.

16. Item So hab ich ain Haws vber den Saltzbronn gemacht auss bevehl meins gnedigen Herrn seligen, das ist lxxij schuech lang vnd lxiiij schuech prait. Vnd ob erdt dreyer redlicher gaden hoch.

Item im vnttern gaden zwo stubn, zwo gewelbt kuchl, Zwo gewelbt schlafkammern, Zwen gewelbt keller an den slafkamern, Im andern gaden Zwo stubn, Zwo gewelbt kuchl, Zwo gewelbt schlafkammern, Zwen keller wie vntten,

Item Im Oberisten gaden ain schöne Capell mit dreyen alltären, die schon gemacht seind. Alain di Capell nit gewelbt noch ist, Aber ich hab pedrawn vnd pethstel schon gesetzt vnd seind di Creutz pögen auch schier gemacht.

Item vnd allenthalben mit tür vnd schlossen versehen.

Item dem Briester ain schöne stubn, dar Inn ain stain, dar Inn er lebendig Visch mag haben vnd lebendig Wasser mag darein laitten, vnd so di Brunnleut ir stubn haitzn, so ist des briesters warm, wil er dann wermer habn, mag er wol machn. Er hat sein gewelbte kuchl, sein Hennen kobl obn darauf vnd das gein mittag, darnach sein slafkammer gen mitternacht, an der kamer ain keller In den fells prochn vnd Inn perg vnd gewelbt. So hat er ain kachlofen in der mawr. So di Brunnleut haitzen, so hat er ain warme Cammer vnd dar Inn ain zugerichts vennster zu ainem nachtlicht, das alls ganntz zugericht mit schlössern, öfen vnd glesern.

17. Item vrsach. warumb ich di keller Inn perckh prochn hab, seind die, das der perg gross klufft gehabt hat, die gar an den tag aufganngen send vnd zubesorgen, gar ab Inn prunnen geendt, damit Ichs verkomm, das das wildwasser aber vom perg nit Inn Bronn ronn, Hab ich di keller in di klufft prochn vnd obn zue gewelbt vnd di stain angemawrt, di darauss prochen seind.

Item da ich Nun aufkumen bin, biss in das dritt gadn, da seind di klufft vil weyter worden, dann unnten vnd der perg hat ain sennekh gehabt, die ich hab wellen auf schütten mit Erdtrich. Also hab Ich prechen lassen nach den klufften Inn perg zu der Capelln vnd di stain angemawrt vnd bevor gehabt fuer vnd tragn, vnd den perg mit der Capelln besehen hab, das kain Wildwasser nymer in den Bronnen komen mag in ebig Zeyt.

18. Item So hab ich ainen Weg durch di Capelln vber das gwelb auf in den perg gemacht, zu dem Wasser, do man es auf di Zeug taillt. da man vor verr

hat muessen lauffn. vnd oft bey der nacht schwer zue ist ganngen mit versaumen.

19. Item so hab ich Neben der Capelln das Hawss vnd den perg in ain märbelstainen gerynn gefasst, vnd den perg mit ainem guten pflaster In Degel gestossen, In das gerynn gefuert, damit weder dem Bronn noch dem Hawss nichtz mer geschehen mag, von wildem Wasser noch von feul.

20. Item so hab ich ainen gangg vorn an dass Hawss gemacht, der es wol zierdt, vrsach das mir das wasser vom Hawstach nit an der mawr abfal vnd mir den tegl von der mawr waickh, den Ich am Bronn für das wildwasser daran gestossen hab. Also tregt der gangg das wasser hindan, das es dem Bronn auch kains schaden thuet.

21. Item So richt man yetzund zue auf dem Brunnhauss ain Kassten darauf man alles des Traid schütten mag, was man sein zu Reichenhall bedarf, damit man der Zinss auch vertragen ist, die man sonst aus muess geben.

Item auf dem Hawss ain hübsch Zymer, das sich wol sehen lässt, dennoch darf man zwen kupfrän Knöpff darauf, vnd zwen Zinän, vnd oben darauf ain Turndl, dar Inn zwo glockhn hennckhn mugn Zu der Capelln.

22. Item So hab ich das Wasser, das auf dem perg vom schloss auf die Zeug get vnd die Reder umbtreibt, das dann In Hultzen Rynnen ganngen ist, vnd vil wassers verlorn ist worden, vnd das gerynn erfault, auch werden di Rynnen je lennger je tewrer. Also hab ich angefangen vnd das wasser in gehautz stainwerch gefasst vierhundert lxx iij Schuech lanng vnd xij schuech vntter der Erden gefuert je tieffer je seichter, wie es sich am perg begeben hat vnd das wasser zuegewelbt, das ain man dardurch wol gen mag, vnd das Erdtrich oben wieder zuegleicht, das hinfüron kain wasser darvon verlorn mag werden, vnd vorn do das Wasser auss dem Erdtrich geet auf den Bronn ain Wasser-tailen gemacht, das man bej klain vnd gross auf ain jedes Rad lassen mag, vnd nahent bej dem Brunn, das man bej nacht vnd tag wol darzue mag, da vor ferr zue gewesen ist, vnd das gerynn nymer so sorglich ligt wie vor.

23. Item so hab ich ainen gangg am perg, Hyntter dem Bronnhauss in dj Capell gemacht, das nyemandt durch das Bronnhauss darf gen.

24. Item So hab ich ain Werchstadt bey dem Bronnhauss vnttermawrt, dar Inn man alle notturfft von pretern vnd andren Werchzeug Innen haben mag, das man auf dem Bronn nit behallten mag.

25. Item man mag Nun füran Auf dem Bronhaws hallten Zug vnd Sayl vnd alle notturfft vnd da verschlossen werden, das vor wild umb gefarn ist.

26. Item was ich vermain, das ich in vorgemellter arbeit meinem genedigen Herrn Cosstung erspart hab, nach ausleg aller Werckhleut, die in allen Ratslegen je gewesen sein.

Item Zu dem Ersten Im Wasser Schöpfen ausser-

halb des Saltzbronnz zuschöpfen, alls aller Werckhleut maynung gewesen ist. Inhaltz aller Ratsleg, In ainer grueb, di tieffer soldt gewesen sein, dann der Saltzbronn. Darein alls Wasser soldt gefuert worden sein, das Ich nit vinden kann, das Ichs hynntter Zwaytausendt gulden hette zuwegen mugen pracht haben, das Ich Im Bronn mit dem allten Zeug zu wegen bracht gar mit schlechten cossten.

Item So ich das Wasser ausserhalb des Saltzpruns geschöpft sollt haben, So hat man kain Saltz mugen machen, auf das allermynst In ainem halben Jar, So es wol geratten wer, dann alls Wassers kawm genug gewesen auf di Zeug, die ob der grueb geschöpft hettn, vnd hettn hallt zwo Rossmül darzue gemacht.

Item was Ich da Erspart hab, Ist pald Ermessen, dann der Bronn muess ain Jar zu Reichenhall bey xxx tausend gulden gewinnen beyleuffig. So muss er dem Wagnmann, Kaufmann, Zoll vnd Mewtt mer dann Zwier sovil tragen.

Item so ist doch in allen Ratslegen von den Werckhleutn allweg angeslagen auf das allermynst ain Jar zufeyrn vnd etlich maister anderthalb Jar. So hab ich mit der Hilff gotz den paw auss dem grundt vnd auch gar auf gefuert vnd nit mer dann Newn tag gefeirt, ausserhalb der Zeug Eingerichten, geet den paw nit an, das dann auch bej fünff wochen geschehen, das man dann sunst gemaincklich all Jar feyrn muess, so lanng die Zeug zupessern.

Item So haben di Maister den paw angeslagen bey, xx tausend Gulden Reinisch, etlich mer, etlich mynder, das man nit davon redn hat wellen lassen damit der paw nit hinterstellig wurd.

Item So hab ich in mit der Hilff des Allmechtigen gotz zu wegen bracht mit Syben tausendt 85 Gulden Rh. vnd darzue das Hawss. Das hat zehen gewelbt gemacht vnd sechs stuben vnd etlich kammer, darzue ain schöne Capelln mit dreyen alltären, In ganntzen perg vnd vells geprochen vnd darzue das Wasser, das di Zeug auf dem Saltzpronn vmbzeucht, hereingewelbt vntter der Erden, bej zwelf schuech tief, etbann seichter etwann tiefer vnd iij hundert lxxiij schuech lannckh vnd in stainwerch gefuert, das es kain schaden mer nemmen mag, wiewor angezaigt ist.

Item darzue ainen Traidtkasten, den man vor verzinsen hat muessen, darauf man allen traid wol schütten mag, was man gen Holltz vnd allenthalben bedarf. Das alls Im Brunhawss. Vnd oben aber ain guten Traidkasten machen mag, wo man sein notturfftig wurd.

Item So ist dy vorgemellte Arbeit In allen puncten pesser dann Ichs vor geschriben hab.

Bey Verlesung diser geschrift sein gewesen Meins gdg. Herrn Bed Saltzmair, Hanns Goder vnd Hanns Humbss, auch Pangratz Garttner, Thoman Puckhl vnd Andree Schilher, all drej Gegenschreiber, Fridrich Laerer stat Camerer vnd Görig Neithart, baid des Ratts zu Reichenhall, Pangratz Velber vnd Vincentz Stainperger, bed griesmaister. Auch Bartholome

Preyning Stainmetz vnd Görig von Non Zimmermann, Baid mein parlier. Beschehen zu Reichenhall am Sonntag vor vnser lieben frawen liechtmestag, Anno funfftzehnhundert vnd in dem zwelften Jarn.

Item dy obgemelten mann hab ich vmbgoczwillen gepetn ob ich In aim oder mer puncten zu vil geschriben het, daz sy dacz yczunt anzaygen uf do mit dij warhait nit verschwygen plaib.

Dieser letzte Absatz von Grassers eigner Hand beigefügt.

*

Hiermit schliesst das Original. Das nun hier Folgende findet sich nur in der wohl schon aus dem Beginn des 19. Jahrhunderts stammenden Abschrift, die jedoch auch in ihrem ersten Teil nicht ganz genau, wenn auch möglich buchstabengetreu ist:

Ratschlag über den vollendten Pronbau und ereignete wilde Flüsse.

Auf disen Chosten Articul ob Meister Asm die siessen Fluss so jetzt durch die Lerchen Röhren in den Pronen geen, vertemben und verschlagen soll oder nit, ist der halb durch uns Erfahrung beschehen, wie hernach folgt.

Erstlich Herr Oswald Probst zu St. Zeno sagt dass seines Gedunkhens nit fürnemblich sein woll die siessen Fluss dieser Zeit zuverschlagen, nachdem Maister Asm jetzt zu Weinnachten den Prun feyrn und still steen lassen, so muss er nachmals den Pron, wan er nach die neu Kendl und Kopf hineinrichten werde, wiederumb erschöpfen vnd raumben lassen, darzue unser Gd. Herr yemandt herverordnen sollen, da selbs mag man das dann lauter stehen, ob die gesalzen Fluss unten im Grund des Pronens auftringen, wo das beschech gedunkt ihme nit ratsam die siessen Fluss zu verschlagen, dann Sie möchten neben der Mauer absitzen und mit sambt den gesalzen Flüssen entringen durch den Grund; find man aber das die gesalzen Fluss aus dem Berg und ander Endten in den Bronen giengen, so möchte man alsdann die siessen Fluss verschlagen, dassfals sich man wo in den Bronnen wollten, alsdann möchte man bedrachten, wie das zu wendten wer nemblich das man neben dem Pronen und des Pergs ain Mauer machet, und die woll verdeglet, gegen den Berg werts, dadurch wurde des Wasser der siessen Flüssen hinter sich dringen, dass es anderswo sein Ausgang suech.

Item Hans Goder Salzmayr sagt, auf sein Pflicht die wir ihme und andern nachfolgenden fürgehalten haben, nachdem der Neupau des salz-Bronens am meisten sey, die wilden und siessen Fluss von den gesalzen Wasser zescheiden und das dem Pronen zuthun dass man aber bisher khain oder wenig waigerung befindten, und dann auch Meister Asm wilens die Reder und das Schöpfwerch umb 4 oder 5 Schuch ungefährlich höher, dann es jetzig Zeit, aufzurichten, aus der Ursach, dass zu Zeiten in den Güssen durch hinter sich steen des Wassers die Räder stillgestanden, und das Geschöpf nit gehen hab mögen. Demnach

er Goder selbs acht, das solch höher richten, das Geschöpf heher gericht, so müssen die Ketten desselbig Geschöpfs damit es die recht mass auf das Wasser reich, desstlönng gemacht werden, dass aber zu fürdersamer aufführung des siessen Wassers nit dienstlich, vnd derhalb dies siessen Wasser dest eher im Bronen über Hand gewüngen würdet, und daraus dann erfolg, dass gesalzen Wasser werde länger, dann vor, auf solch zwo Ursach Wasser für zu kummen, und ist darauf seines Verstandts, Raths und Gutbedunken die weil Meister Asen dem Pronen, so er die neuen Khendl und das Schöpfwerch darinn richten werd, erschöpfen muss und erschöpft hab, dass als dann allererst die Schleich der siessen Fluss verschlagen wurde, alsdann sech man wo dieselben auswollten, ob die durch die Mauer oder im Grund unten durch zu dem gesalzen Wasser drung, wo das beschech, so müsst man ander Weeg wie dass konnftiglich gewandt soll werden, betrachten. Nemlichen so macht man von dem Perg zwischen des Salzbronns und des Zwickhapfts Sieden, da dann die meisten siessen Fluss in den Pronen dringen, einen Graben und zu endte des selbig Grabens ain grosse Grueb machen, darein die siessen Fluss rinnen und weiter niht in den Bronen mochten, und dann auf dieselb Grueben ain Schöpf richten, wo aber nichts gefunden oder gespirt wurde, das zuschaden kommen möge, so seins ain Anzeig das die anderstwo ain Ausgang gesucht haben, und wer unserm gd. Herrn umb soviel destobesser.

Item des Humbssen Salzmayr Gut bedunken, nachdem der Prun mit der rund umb, und der auswendig Hausmaur zu nächst dabey von Grund ausgemauert in die Höch wie es dann jetzt steht, auch zwischen derselben Gemaür und den der seyten gegen den Sieden Gugl auch umb und umb Tegel und Beschütt nottürftiglich verstossen, die siessen Fluss in Schleich oder Röhren des gesalznen Wasser auch sind der eingefangen, ihr jedes in seinem Innfang in den Brun geet, und ob man wollt wissen ob dasselb vertegln auch das Gmäur gehebe, oder vest wer, dass man den Pronn het hinab geschöpft bis auf die mas und eingang des siessen Wassers und alsdann dieselben Fluss vertambt und vermacht, zu besehen wohin dieselben siessen Fluss ihren Gang hätten. belieb dann der Prun zu seiner rechten mass und nicht in die höch stieg oder gross wird wievor, wo auch das gesalzen Wasser nicht lötzer sondern in seiner güett blieb oder besser wurd, alsdann zuverhofen ist worin ain Zaig das dieselben Fluss hinter sich tringen, und dem gesalzen Wasser nicht zukommen auch ander endten das Gemayer und Tegel in den Prun nicht gieng, wo aber der Salzbrunnen über solich verdamben und vermachen die siessen Fluss dennoch gross auch das gesalzen Wasser letzter word, dann für war zu besorgen die siessen Fluss trüng sich im Grundt oder andern endten in den Pronen, oder aber sye kömnen dem Sauern Fluss zue, in ainen Gang mit dem das Sauer durch das Siese Wasser übergangen und vermischt,

7

dass das gesalzen Wasser destleichter an der güet sein wurd das Got nit verhäng wölle.

Wo es aber yhe bescheh der Nachthail für Augen khäm, mächt man wiederumb die Gäng und Schleich aufthun, das siess Wasser in dem Gang, oder schleichen wie es vor eingangen in den Brun gehen lassen, und als dann Rathschlagen wie das selbig siesse Wasser ausser den Gemayer umb die neu Rossmüll gesucht, der endten ain Graben aufwerfen wo das Gefunden und wie das der endten gehalten und ausgefehrt soll werden, söz ich den Werchmeister, zu thuen ist mir nit wissend.

Item Jeronimus Mayerhauer Verwesser der Pfleg zu Reichenhall sagt, nach dem Meister Asm seinen fürgenommenen Pau noch nit fiehrt, wiewol er den Prun aus den Grundt bracht hat, nun sey das Erdreich um den Prun und altenhalben in der statt syder der nächsten grossen Güss und des gedachten Bronnbaues rogl und voll Wasser, dass mög er aus dem abnehmen, dass in den Gruben Kelbrinn in der Statt darein vormals Wasser gangen sey jetzt weilten das Wasser fill höher, auchsonderlich in den Khalbren darein vormals nie kein Wasser gangen als ihm beschehen sey, jetzt ausser, und er acht dafür das es umb den Prunen gerings umb voll Wassers sey, und mehr dann jetzt durch die klain Röhrn darein gehen mög, demnach wär sein gut bedünken man liess die Sach also ruhen und verschlug die Schleich nit bis der merer Pau verricht wurd oder ob in mitler Zeit ain trucken Jahr auskämm so hielt er dafür die wilden Flüss möchten sich mit der Zeit wieder ab und dannen ziehen.

Item Hans Zwickhopf sagt nachdem der siessen Flüss fünf sind die noch durch die Schleich in den Pronnen gehen, darunter seyen vor zween verschlagen worden, trager für Sorg und die drey nit sollten dann die drey auch verschlagen (werden trag er für Sorg) sie möchten zurück zu den gesalzen Flüss tringen oder aber nöben dem Pronen ab, und unter dem Grundt ein brechen, welches der ains geschähe kämm abermals in grosse Nachtheil und wo er etlich wissen hat, dass Meister Asm willens wär die Flüss zu verschlagen und die beysorg so darauf stehend anderst nit wis zuvorkommen so wiss er einen leichten Weeg, damit das siesse Wasser von dem gesalzen ohn alle Sorg geschieden wurde, aber solchen Weeg hat er uns auf unser anhalten in kainem Weeg anzeig wöllen, er sey dann vor lauter Bericht, dass Meister davon steen well.

Item Pündter Zimmermann, auf dem Pronen sagt auf die Pflicht, damit er unsern gdg. Herrn verwonnt ist, dass ihm guet gedunkht, es wurden die siess Flüss verschlagen, dann derselben Flüss seyen ohnedas zween verschlagen.

Item Georg Rainer Brunmann, sagt der Handl sey Im zu schwer, wiss nit ob dass Verschlag schaden oder nutzen bringen mag.

Item Lipp Prunmann sagt ferners Bedunkens, wär

das Verschlag der siessen Flüss zu versuchen, doch das solches geschehe alweil der Prunen gienge und geschöpft wurde damit ob man des Verschlagens halben ainich nachthail befunde zu den Röhrn komen und die wiederumb öfnen möcht.

Item Bartlme Auer, So den Grundt im Pronen hat helfen Mauern und der Sachen am berichtisten gesehen wird, sagt, dass er dafür halten und achten welle, dass die siessen Flüss im Bronnen fliessend nemlich der gross Oxler und sonst zween siess Flüss mit nichtig sollen verschlagen werden, dann unten im Grundt des Salzbronnen da lig ein grosser Schrof-fen, der sey ganz gerings umb frey und lig auf keinem Felss sondern ainem Moss und sandt, hinder denselben Schrof-fen hab Maister Asm ein Pirsten geschlagen und darauf auch ein Theil des Schrof-fen gemauert, so man die Stecken geschlagen, so hab sich der Schrof-fen gleich erschütt und wiewohl die Pirsten des gleichen die Mauer nach Nothdurft vermieest und mit Tegl verdambt.

Also das er gedenk es khin khain Wasser dardurch eintringen, dieweil es ander Ausgenng haben muess, aber wo die siessen Flüss vorgemeld verschlagen, so wurden sye vielleicht seines Besorgens neben der obgedachten Schlacht und Schrof-fen einbrechen, darmit sye unten im Bronnen aufstieyndten und das gesalzen Wasser zu Nachtheil brachten, wo das aber gleich nit gescheh, so sey die andere Beysorg, nachdem die siessen Flüss stark sind, so möchten Sy ausserhalb des Bronnens hinumb zu dem gesalzen Fluss tringen dann im Pau hab Meister Asmeinsmals die siessen Fluss vermauert und in die höch dringen wöllen, da sie der Fluss so gewaltig worden, das er die Mauer ausgewaschen und auch hinter ainen Felss in ainem andern Fluss brochen, damit er Bartlme Auer solches selbst wieder abthun und dem selben Fluss seinen Gang hab lassen müssen, demselben nach wär sein gut bedünken, man sollt neben dem Bronen gegen zwey Kopfsbau, da dann die meisten Flüss des siessen Wassers zu Pronen giengen einen tiefen Graben ungefährlich als tief als der Prun ist, oder nach gelegenheit derselben Flüss gieng, und an denselben Graben ein grosse Grueb darüber man ein schöpf richten mecht.

Item Vizenz Zimmermann, sagt seines Versteens, sey in khainen Weeg fürzunemen die siessen Flüss zu verschlagen aus viel ursach dann es sey dies Siese Wasser syder des Pronpau nur mehr und nichts minders worden, dardurch zu besorgen, wo die Flüss verschlagen, es möcht dem Grundt zusetzen, aber seines Bedenkens wär das Best das man einen Graben neben den Bronen grueb, darinn die Flüss vom Prunen zogen würden, solich Graben sollt man auch machen, ehe dann man die Flüss verschlag, so hatt man das Wasser in der Höch als es in den Pronnen rünt, dann sollt man die Flüss darvor Verschlag so wurd das Wasser niter sitzen und man müsst hernach dester tiefer graben.

Item Hans Ponholzer Pärer sagt, das ime nit

Ratsam gedunkt das die siessen Flüss so durch die Röhrn in den Pronen geet verumbt oder verschlagen werden soll, denn er acht nachdem durch die Mauer des Pronens nit enttrungen mög, das die nach der Mauer ab zu dem Grund und daselbe durch entrüng werden, das dan vast schädlich wär, und, demnach sie sein Rath, dass zwischen des Pronens und Zwikopffsieden ain Graben, und in Ende desselbig ain grosse Grueben gemacht darinn das siess Wasser gelait und alsdann auf dieselb Grueb ein Geschöpf gericht wurde.

Item Paumgratz Griessmeister sagt, nachdem bey Weyland Herzog Georg löblich Gedechniss ob dem Handl zu mehrmallen und Jüngst beschlossen und tappferr geratschlagt sey worden das man einen tiefen Graben gerings umb den Pronen wie um ain Schloss machen, darinn man die siessen Flüss vachen und alsdann ausführen soll, damit die nimer in den Pronen kommen möchten, dieweil aber soliches nit beschehen, und wie die Sachen jetzt gestalt sey gedeiht ihnen nit ratsam die gleich der wilden Flüss zu verschlagen, dann wo dass beschehen so trag er Fürsorg, das dieselben (Flüss) siessen Flüss wiederumb hinter sich in den Perg tringen und zu den gesalzen Flüss brechen werden, dem nach so wär noch seyn Rath und guet bedunkens, dass man ainen Graben neben des Pronen samt ainer Grueben machet, die siessen Flüss darein fieng, alsdann zur Ausführung derselben ain Geschöpl über die Grueben richtet, so wurd des Wassers im Pronen wenig und umb ain Geschöpl ringer.

18. Die Münchener Zunftordnung der Maler, Schnitzer und Glaser. — Stadtarchiv München

In nomine domini nostri Jesu Christi Amen. 1448. Maler Schnitz vnd Glaser Sätz.

Item man sol kainen maister der hanntwerch aufnehmen, er hab dann burgerrecht vnd sicze eelichen mit eigenem rauch oder er sey ain witiber vnd habe darauf seine leren jare gedient des hanntwerchs, darauf er maister sein wil vnd ist er dann ain frömder vnd vnerkannt, so sol er ainen brief bringen das er seine leren jar aussgedint hab vnd das er wolgelewt vnd eelichn geporen sey vnd habe in des hanntwerchs püchsen geben iiii lb. pfennig.

Item es sol auch ain yedr' maistr' der obgenanten hanntwerch all qtember in des hanntwerchs püchsen vier pfennig geben.

Item es sol auch ain yeder nit mer haben dann zwen knaben vnd ain yeder knab sol von erst vnd in anefannck vnd er anstet ainsten in des hanntwerchs püchsen lx dn. geben.

Item auch yeden maisters sun der vorgemellte hanntwerch sol in derselben hanntwerch püchsen, wenn er sich verheyrat ain lb. pfennig geben.

Item vnd ain yed' frömder gesell, der aines maister tochter nympt, der sol dieselben recht haben die

ains maistr' Sun hat vnd auch ain lb. dn. in die püchsen geben.

Item es sol auch kainr' dr' obgenanten hanntwerch an maistr' stat angeen, er hab dann seine aufgesaczte maisterstuck mit seinr' hannt nach eines hanntwerchs bayssen gemacht mit namen malen Schniczen, Schiltwerch odr' glasswerch, auf welchem er dann maistr' sein wil vnd auf welchen er also seinen maisterstuck machet. Das mag er dann füro treiben vnd gesellen darauf haben nach der säcz aussweysung.

Zusatz von 1461.

Anno domini 1461 an montag nach vdalrici.

Es hat auch innder vnd ausser rat geordennt vnd gesäczt, das füro ain yeder, der maister well werden auf den obgenanten hanntwerchen seine aufgesaczte maisterstuck sol machen vor ee das er sich verheyrat vnd habe dem hanntwerch auch ain benügen getan.

Item es sol ain yeder malr' ain materj von ölfarb malen in ainer weingulden geprännerten felden vnd darein punczenyeren.

Item es sol ain schniczr' ain Maria pild schneiden vnd ain glaser auch ain maria pild von gefärbten glas machen vnd ain schlechter glaser ain stuck von scheiben vnd ains von rauten vnd welcher seine stuck gemacht hat, den sulln die vierer mit ine fur ainen rat bringen vnd da erkennen lassen ob er maister gesein möge oder nit.

Item vnd welchr' die benannte stuck auf nympt vnd der ains oder mer machet der sol dann kain aigen werch haben, er hab sich dann vor verheyrat vnd dem hanntwerch genug getan.

Item es sol auch ain yedlichr' gefarbcz gold, zwissgold oder staniol in seiner arbat yedlichs geben vnd nemen in seinr' arbeit für das es zurecht ist vnd sol auch nit raiten geben oder nennen zwissgold für veingold noch perckplaw für veinlasur oder menisch für perck plaw noch kain rösel oder parisrot für lack noch auch kain waldglass oder scheibenglas für venedisch glas geben.

Item wenn man auch ainen hanntwerch zusammen sagt, welcher dann zu auf gesacztr' zeit vnd ee der kerczlen ains, dr' man zway vmb ain haller geit, verprint nit kumet, der sol an des hanntwerchs kerczen ain halben vierdung wachs geben oder dafür souil gelds in des hanntwerchs püchsen legen.

Item vnd welcher die säcz vbrifert auch vngehorsam vnd der straffmässig wirdet den oder dieselben sellen die geschwornen vierer für ainen rat pringen der sol dann die straffen vnd syselber nit vmb kainrlay schuld alles trevlich vnd angeuärd. etc.

Zusatz von 1473.

Item als vormalis ain maister der maler kain schniczr' gesellen hat mügen haben, dessgeleichen ain maister der schniczr' kainen maler gesellen hat mügen haben, also hat ain rat gesaczt vnd geordnet, das füro ain yeder maistr' der maler nach seiner notturft wol schniczr' gesellen, dessgeleichen ain yeder maistr' der schniczr' maler gesellen mag gehalten doch auf

aines rats wideruffen. Actum an freitag vor Jacobj appostolj ano etc. lxxij.

Zusatz von 1474.

Ain Newer Satz.

Item ain rat hat geordent vnd gesaczt dass füro wenn ain gasst mit glesären herkommt das derselb nit lennger fayl sol haben dan zwen tag. Es sollen auch füro weder gesst noch burger an vnser frawen tagen noch an kainem suntag füro vayl haben. Actum an freytag in der oster wochen anno domini 1474.

Zusatz von 1480.

Maler, Seydenater. Glaser, Pildsniczer, karten vnd briefmaler

An Eritag nach Sand Erasmtag Anno m^occcc lxxx.

Item als vormals ainer der vorgeschriben hanntwerch der darauf maister hat wellen werden, in derselben hanntwerch püchsen ij lb. dn. hat sollen geben, also hat ain rat geordent vnd gesaczt, das ain yeder der auf den benannten hanntwerchen maister will werden füro fünff pfund pfenning in derselbn hanntwerch puchsen geben sol.

Zusatz von 1550.

Item dieweil die Glaser alhie durch die fremden Glastrager bis anheer mit täglichem irem Gewerb wenig beschwärdt worden sein, hat demnach ain Erbar Rath geordnet vnnd wil, das den vermellten frembden Glastragern nun fürtter neben dem gefreiten Jarmarkht Jacobj zugelassen sein soll, wochentlich am montag nach mittem tag bis auf den Erichtag zu mitten tagszeit ire Glöser auf ainem schragen offenlich alhie, doch an anddern tägen vnnd lennger nit dann wie yecz gemeldet fayl zu haben vnnd zu verkhauffen. Was auch Sy die frembden Glastrager yedemalls innerhalb diser zugelassnen zeit nit verkhauffen, das sollen Sy widerumb mit inen abwegs tragen vnnd alhie bis auf die nachgeenden wochen märckht in verwarung nit mer vmseczen noch zubehalten geben. Die Glaser alhie sollen auch durch die herrn Burgermaister bey diser Ordnung wackhs hanndt gehabt vnnd dieselbe durch Sy wurcklich volzogen werden. Geschehen am viertten dag Decembris im funffzehnhundert vnnd fünffzigsten Jare.

Zusatz von 1560.

Nachdem hieuor vnd bisheer nur bey drey Pfening vmbgsagt worden, daraus aber vill vnghorsamb eruolgt, hat demnach ain fürsichtiger Ersamer vnd weiser Rath alhie gesezt vnd geordnet, das hinfüro bey ain vierling wax vmbgsagt sol werden, den ain yedweder zunfft genoss, der ausbleibt vnd auf die bestimbt zeit, ehe der kherzliedlen ains, so man zway vmb ain haller geit, verbrint, nit khumbt, in des handtwerchspxen vnableslich erlegen soll. So dann

yemant hieryber noch vngehorsam vnd verächtlicher weiss ausbleiben würde, den wil ain Ersamer Rath vngestrafft nit lassen. Act' den zehenten July Anno ec. im sechzigisten.

Zusatz von 1561.

Item alls Peter Khöttling soffoer durch ainen Ersamen Rath zu aim Burger angnomen, yst yme mit Ernst eingebunden worden Erstlichen das Er allain venedigische vnd höllische gleser, doch nur drinckhgleser vnd was dergleichen ist, Alls zu Confecten vnnd Pocal, soll fail mügen haben vnd sich aller annderer gattungen vnd waren ganzlichen Enthalten.

Dessgleichen soll er auch khain Burgundisch glass oder dergleichen nit fueren noch fail haben, auch annder soffoer oder derselben knecht bey ime nit behausen oder beherbergen noch vill khnecht oder annder gsellen nit an Sy hengen oder auffnemen.

Er soll auch die prochen weissen gleser alhie nit auffkhauffen vnnd nach Wirttemberg oder andderr Orth, das dem Handtwerch der glaser alhie zewieder verferien, sonnder sich dessen genzlichen enthalten.

Vnnd dann soll weder Er noch andderr soffoer so gleser füern vnnd alhie seien, dem hanndtwerch der Glaser alhie noch anddern hanndtwerchen vnd zünfften in nichts ein greiffen vnnd sich der gebür vnd Bscheidenlich halten. Actum vnnd also Einzeschreiben beuelchen worden den x. January A^o ec. 61.

Nachdem ain zeit heer alhie zu hoff vnd sonnsten in der gmain vil zin verlorn worden vnnd bey den handtwerchern die zinverch oder verzinte arbeit machen, verkhauffen vnnd die zaichen dauon abgeschabt worden, damit mans nit khennen soll, hat der halben ain Ersamer Rath solchen handtwerchern Ernstlich verpotten, das Kainer hinfüro khain gemacht zin, Es sein Schissel, Khandl oder dergleichen nit Khauffe, sonderlich dauon das zaichen abgeschaben vnd ausgekhratz ist, Es wisse ainer dann gwislich, das solches zin dem verkhauffer selbs zugehör vnd sein aigen sey. Welcher das vberfiert, den will ain Ersamer Rath mit Ernst vnd nach vngnaden straffen.

Worterkklärungen zur Münchener Zunftordnung s. bei Otto Hartig im Bayerischen Handwerk. Herausgegeben von W. Zilz (1927) Seite 83. Der im Zusatz von 1561 vorkommende Ausdruck soffoer, den Hartig mit Savoyer auflöst, dürfte nach Fischer, Schwäbisches Wörterbuch 5. Spalte 1433 auch als sofner-Kaufmann gedeutet werden. Die Bezeichnung „Soffoer-Kramer“ kommt in Münchner Archivalien häufig vor, anscheinend für Wiederverkäufer südländischer (savoyischer?) Waren.

Anhang II

DER MORISKENTANZ

Als das Tanzhaus in München, heute gemeinhin das alte Rathaus genannt, durch Meister Jörg seiner Vollendung entgegenging, stellte 1480 in dem prächtigen Saal mit seiner weit geschwungenen Holzsprengdecke Erasmus Grasser seine sechzehn „pilden maruska tanntz“ auf, die unvergleichlichen Verkörperungen ausgelassenster Lebensfreude und unübertroffenen Höhepunkte der Profanbildnerei des ausgehenden Mittelalters in Deutschland. In Unkenntnis des sachlichen Zusammenhangs pflegte man diese köstlichen Gestalten mit ihren phantastischen, reich mit Schellen ausgestatteten Kostümen, ihren grotesken Sprüngen und grimassierenden Gesichtern kurzweg Narren zu benennen und glaubte den Tanz bald als einen Vorläufer des altbayerischen Schuhplattlers, bald als einen ungarischen Tanz und endlich, verführt durch einen gewissen Gleichklang, als einen polnischen Mazurka ansehen zu sollen, zu dessen Darstellung der bayerische Hofmaler Jan Pollak, also ein Pole, den Bildhauer Erasmus Grasser angeregt hätte.

Es handelt sich nun aber bei diesem Maruskatanz überhaupt nicht um einen slavischen Tanz, sondern um die Moriska, einen Tanz, der sich etymologisch von den Mauern oder Morisken ableitet und im Mittelalter, wie es scheint, über den ganzen europäischen Kontinent verbreitet war, ja sich sogar bis auf unsere Tage in fast nicht mehr als Moriska erkenntlichen Ausläufern erhalten hat.

Eine Geschichte des Moriskentanzes ist noch nicht geschrieben, obwohl sie sich als ein wertvolles, für Literatur- und Kunstgeschichte wie für die Kulturgeschichte und Volkskunde gleich aufschlussreiches Kapitel hätte erweisen müssen. Zu dieser Annahme berechtigt wenigstens das reiche, freilich nur sehr bruchstückweise und zumeist im Auslande weit zerstreute Material. Gerade dem Umstande, dass die Fäden des Moriskentanzes sich in die verschiedensten Gebiete verzweigen, ist es wohl auch in erster Linie zuzuschreiben, dass bisher kaum versucht wurde, seine Entstehung aufzuhellen und sein Wesen und seine Bedeutung — wenigstens in seinen Anfängen — zu ergründen.¹

¹ Die deutsche Literatur beschäftigte sich nur sehr wenig mit dem Moriskentanz; die Angaben sind meist sehr dürftig. Erwähnt seien Albert Czerwinski, *Geschichte der Tanzkunst*, Leipzig 1862, S. 216. Czerwinski fusst auf den später zu erwähnenden Abhandlungen von George Tollet und Francis Douce. Ferner Franz M. Böhme, *Geschichte des Tanzes in Deutschland I* (Leipzig 1886) S. 132, und Oskar Bie, *Der Tanz*, Berlin 1906, S. 139. — Von weit grösserer Bedeutung ist die ausserordentlich reiche englische Literatur über den Moriskentanz, die sich vorzugsweise in den Kommentaren zu Shakespeare findet. Als wichtigste Quellen wurden berücksichtigt, ohne jedesmal im einzelnen zitiert zu werden: *The plays of William Shaskepeare*, in *Steevens edition V* (1778). Hier S. 425—434 George Tollets Ausführungen über das später erwähnte berühmte Glasgemälde zu Betley in Staffordshire, nebst einem Stich nach demselben. Offenbar identisch damit, d. h. eine spätere Ausgabe, die gewöhnlich zitiert wird, aber mir nicht zu beschaffen gelang: *The plays of William Shakespeare with notes by Samuel Johnson and George Steevens*, London, VIII (1793) S. 596—606. — Francis Douce, *Illustrations of Shakespeare and of ancient manners*, London 1807.

Was bisher zu seiner Erkenntnis erschlossen wurde, verdanken wir in erster Linie der englischen Shakespeare-Forschung, der die häufige Erwähnung des Tanzes in den Dramen des grossen Briten und damit zusammenhängend bei den übrigen englischen Dramatikern des 17. Jahrhunderts Anstoss zu tieferer Schürfung gab, und im Anschluss daran der Volkskunde. Wie reichlich nun auch hier die Quellen fliessen, so tragen die Ergebnisse doch durchaus nur den Charakter kommentatorischer Noten und können bei aller Gründlichkeit oder — richtiger wohl — Weitschweifigkeit kaum anders denn als eine Materialsammlung zu dem Thema des Tanzes bezeichnet werden. Wurde doch nicht einmal der leiseste Versuch unternommen, festzustellen, wie weit sich der Ausdruck Moriskentanz — englisch *morris-dance* — zurückverfolgen lässt, eine Untersuchung, die von grundlegender Bedeutung wäre.

Die nachfolgenden Ausführungen können aus den oben erwähnten Gründen kaum mehr als ein Versuch zu einer Geschichte und Deutung des Moriskentanzes angesprochen werden. Sie wollen im wesentlichen nur einigen allgemeinen Beobachtungen und Eindrücken Raum geben, die sich bei der Lektüre vor allem des folkloristischen Materials aufdrängten, und die als Vermutungen und Kombinationen vielleicht erlauben und ermöglichen, Brücken zu schlagen, wo sichere Quellennachrichten und einwandfreie Forschungsergebnisse fehlen. Im übrigen aber lag es nahe, einmal die einschlägigen künstlerischen Darstellungen des Tanzes unter sich und mit jenen des Schrifttums in Beziehung zu setzen, um dadurch dem Wesen und der Idee des Tanzes, wie er sich namentlich im 15. Jahrhundert bot, näherzukommen und damit zum Verständnis der Kunstdenkmäler und ihrer Zeit ein bescheidenes Teil beizutragen.

Wenn diese Untersuchungen dabei in erster Linie von dem englischen Moriskentanz ausgehen, so hat dies seinen Grund darin, dass, wie schon erwähnt, nirgends sonst das Material in solcher Fülle zusammengetragen wurde wie in England. Das mag für die ausserordentliche Verbreitung und die lange Lebensdauer des Tanzes dortselbst sprechen. Dann aber erscheint es von besonderer Bedeutung, dass die Forschungen zur Moriske, während sie die übrigen Länder bis heute kaum angeschnitten haben, in England bis in das 18. Jahrhundert zurückreichen und nie ganz in Vergessenheit gerieten.

Die meisten englischen Autoren nehmen an, dass der Moriskentanz unter Übernahme des pyrrhischen Tanzes der Alten in Spanien erfunden und ausgebildet worden sei, und dass er, ursprünglich ein Schwertertanz, die jahrhundertelangen Kämpfe der spanischen Christen mit den Mauren dargestellt habe. Den Abkömmlingen der Mauren,

— John Hawkins, *A general history of the science and practice of music*, London, II (1776) S. 134 ff. — John Brand-Henry Ellis, *Observations on popular antiquities*, London, I (1813) S. 179, 187 und 204. — Joseph Strutt, *The sports and pastimes of the people of England*, London 1830, S. 223 — Robert Nares, *A glossary or collection of words, phrases, names etc. in the works of english authors*, London, II (1859) S. 583. — Francis James Child, *The english and scottish ballads*, Boston, V (1888) S. 42 ff. — E. K. Chambers, *The mediaeval stage*, Oxford, I (1903) S. 160 und 182. — W. Carew Hazlitt, *Faith and Folklore*, Neuausgabe von John Brands, *Popular antiquities*, London, II (1905) S. 422. — John Forster, *A Shakespeare wordbook*, London 1908, S. 405. — *Groves Dictionary of music and musicians*, London, III (1910) S. 266.

den Morisken, verdanke denn auch der Tanz seinen Namen. Die Autoren, die die Ableitung *morris* von Morisko oder Mohr für fraglich erachten, gestehen ohne weiteres zu, dass sie keine bessere etymologische Erklärung zu geben wüssten. Aller Wahrscheinlichkeit nach habe dann den Tanz John of Gaunt, der dritte Sohn König Edwards III. (1327—1377), bei seiner Rückkehr von Spanien — er hatte sich 1372 mit Konstanza, der Tochter Pedros von Kastilien, vermählt — mit sich nach England gebracht.¹

Jedenfalls deutet der Name Moriskentanz auf die Herkunft von Spanien hin. Unter Morisken versteht und verstand man die mehr oder minder freiwillig zum Christentum übergetretenen Mauren oder auch die Mischlinge von Mauren und Christen. Wenn nun Pfandl klagt, dass schon die Quellen über den spanischen Tanz des 16. und 17. Jahrhunderts spärlich fliessen², so gilt das naturgemäss noch mehr für das 14. und 15. Jahrhundert. Immerhin finden sich zwei im Zusammenhang mit der Moriska bisher unberücksichtigt gebliebene Stellen aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, die als die m. E. ältesten spanischen Quellen für den Tanz der Morisken, ich sage absichtlich nicht Moriskentanz, Beachtung verdienen. So berichtet der pfälzische Hofarzt Dr. Johannes Lange über eine Reise, die er 1526 mit seinem Herrn, dem Pfalzgrafen Friedrich II., Herzog in Bayern, nach Granada machte, dass die Einwohner von Granada jedes Jahr zu Erinnerung an die Eroberung der Stadt am St. Johannes-Tag — 3. Jan. 1492 — „auf Morischken und Turcksche art mit schilden und Lantzen gerust vor der Stadt ein scharmitzel halden“ — also offenbar einen symbolischen Kampf agieren — „und einen triumph nach essen“. Ausserdem erzählt er von einem „Morischken tantz“, bei dem „alle mit sunderlichen gutten Perlein und edelm gestaine umb die Ören, Stirne und Arme getziret und geclaidet, auff ires Landes art getantz haben nach der Lautten geygen und paucken, auff welchen 3 weyber bey funffzig, auch eine umb die viertzig jare alt gespilet haben und mit hesslicher pauerischen stymme darunder gesungen und etliche die hende ineinander zu frolocken geschlagen“.³ Eine Illustration zu diesem Tanz gibt Christoph Weiditz im Trachtenbuch seiner Reise nach Spanien von 1529 (Taf. XC) und vermerkt dazu: „Also dantzen die morystgen mit ain ander, schnölen (d. h. schnellen) mit den Fingern darzue“ und „das Ist das moristgis(che) dantz spil schre(ien) dazu (e) wie di(e) Kelber“.⁴ Man wird diesen Tanz der Morisken zunächst mehr ethnologisch als einen Volkstanz und weniger als Mummenschanz im Sinne des späteren Moriskentanzes anzusprechen haben.

Man darf aber ohne Bedenken annehmen, dass der Tanz, wie ihn Lange und Weiditz schildern, schon auf eine ältere Tradition zurückging, und dass man dann für die spä-

¹ S. Tollet (1778) S. 426. Diese Vermutung sprach zuerst Peck in seinen *Memoirs of Milton* aus.

² Ludwig Pfandl, *Spanische Kultur und Sitte*, Kempten 1924, S. 175.

³ Die tagebuchartigen Aufzeichnungen des pfälzischen Hofarztes Dr. Johannes Lange über seine Reise nach Granada im Jahre 1526, mitgeteilt und erläutert von Adolf Hasenclever im *Archiv für Kulturgeschichte* V (1907) S. 421 ff.

⁴ Das Trachtenbuch des Christoph Weiditz von seiner Reise nach Spanien 1529 und den Niederlanden 1531/32. Herausgegeben von Theodor Hampe, Berlin-Leipzig 1927, S. 40 u. 41 und Tafel 90 u. 91.

tere Ausbildung der eigentlichen Moriska seit dem 15. Jahrhundert Anleihen bei dem Volkstanz der Morisken machte, indem man in sie mehr oder weniger Moriskentypen herübernahm.

Freilich fehlt, soweit wir nach den Schilderungen von Lange und Weiditz urteilen können, bei dem Volkstanz das eigentliche Requisit des späteren Moriskentanzes, die Schellen. Diese aber bildeten das wichtigste Zubehör der schon im 14. Jahrhundert üblichen *danza de cascabeles*,¹ bei der die Tänzer teils an den Kleidern, teils an den Beingelenken kleine Schellen trugen. Zwanglos drängt sich einem so die Annahme auf, dass die Moriska in ihrer späteren charakteristischen Ausgestaltung der schellenklingenden Tänzer und Morisken eine Verschmelzung der *danza de cascabeles* und des Volkstanzes der Morisken darstellt.

Nun darf nicht übersehen werden, dass kriegerisch-symbolische Schwertertänze sich keineswegs auf Spanien oder England beschränkten, sondern auch im Norden, so besonders in Schweden (Olaus Magnus), ferner in Italien, Frankreich, namentlich aber in Deutschland, und zwar im süddeutschen und alpenländischen Gebiete, verbreitet waren und noch sind. Die ältesten Nachrichten stammen von Nürnberg (1351) und Braunschweig (1443). Wie noch heute waren auch schon bei den älteren Schwertertanzspielen entweder die Tänzer mit Schellen geschmückt, oder es beteiligten sich an denselben schellenschüttelnde Narren. Stellt man sich aber den alten Moriskentanz, zurückblickend von den uns überkommenen bildlichen Denkmälern des 15. Jahrhunderts, als einen Tanz vor, bei dem mehr oder weniger Teilnehmer so wie seit dem frühen 15. Jahrhundert mit Schellen, den klingenden Zeichen ausgelassener bis zur Narrentollheit gesteigerter Lebensfreude, geschmückt waren, so darf man wiederum nicht vergessen, dass solche Narrentänze sich bereits im hohen Mittelalter wie andernorts so auch in England nachweisen lassen.

Ursprünglich war der Moriskentanz in England nicht an eine bestimmte Jahreszeit gebunden, bald jedoch bildete er eine besondere und unerlässliche Lustbarkeit zur Zeit der Wintersonnenwende und bei volkstümlichen Maispielen, die den Kampf des Frühlings mit dem Winter zum symbolischen Inhalt hatten, und in denen bald eine *queen of May* einer *queen of Winter* gegenübergestellt wurde, bald eine Maienkönigin — *maid Marian* genannt — oder ein Sommerkönig — *king* oder *lord of the may* — oder beide als Paar auftraten und einen ganzen Hofstaat mit einem Hofnarren mit sich führten. Den Höhepunkt des Festes bildete der Tanz um den Maibaum. Schon sehr frühzeitig,

¹ Pfandl a.a.O. S. 178.— Frl. Dr. Ulla Deibel verdanke ich zwei hier vielleicht einschlägige Nachrichten: 1. In Registereinträgen im *Archivo de la Corona de Aragon* in Barcelona Nr. 1583 fol. 155 f finden sich zwei lateinische Briefe der dritten Gemahlin König Peters von Aragon, Leonoras von Sizilien, Schwägerin Rupprechts II. von der Pfalz, gest. 1375, vom 30. Aug. 1374, aus denen hervorgeht, dass die Bayern um „*mauros sive sarracenos nigros*“ gebeten hatten, und dass man sie so bald wie möglich schicken würde. Sollten dies nur Mohren oder Moriskentänzer gewesen sein?! 2. Im Rechnungsbuch des Berengar de Relat, Schatzmeisters der gleichen Königin, im *Archivo del real Patrimonio Barcelona*, vom Mai 1374, fol. 84, findet sich die Zahlung an den Schneider für ein Gewand des Neffen der Königin Johan de Peralta mit „*16 caschavelles d'argent*“, also Silberglöckchen, wohl für die *danza de cascabeles*.

spätestens im Anfang des 15. Jahrhunderts, wahrscheinlicher aber schon am Ende des 14. Jahrhunderts, scheinen in die Maispiele und den Moriskentanz eine Reihe von Personen aus dramatischen Schaustücken, die den volkstümlichen Robin Hood zum Mittelpunkt hatten, Aufnahme gefunden, vielleicht auch zum Teil sich mit den älteren Figuren verschmolzen zu haben.¹ Damit fand der Moriskentanz eine Ausgestaltung, an der nicht nur in England bis tief ins 17. Jahrhundert festgehalten wurde, sondern die sich auch, wie wir sehen werden, noch in Deutschland um die Wende zum 16. Jahrhundert nachweisen lässt. Und als Robin Hood — in diesem Zusammenhange — wohl spätestens im 16. Jahrhundert allmählich wieder in Vergessenheit geriet, blieb der *morris-dance* mit seinen affilierten, oft kaum mehr erkennbaren Gestalten in Mode nicht nur bei den Maispielen, sondern bei jeder Art ländlicher Vergnügungen bis auf den heutigen Tag.

Als ältesten bildlichen Beleg für den Moriskentanz in England pflegt man ein gemaltes Fenster anzusehen, das sich in einem Hause in Betley, Staffordshire, befand (Taf. XCIII). Das Fenster stellte in zwölf sechseckigen Einzelfeldern, je drei in vier Reihen, den Maibaum umgeben von elf der wichtigsten Figuren des Tanzes dar. Der Besitzer des Fensters, George Tollet, widmete ihm 1778 in Erkenntnis seines wirklichen oder wenigstens vermeintlichen kulturgeschichtlichen Wertes eine eingehende Würdigung.² Mit einem erstaunlichen Aufwand an Gelehrsamkeit und literarischen Belegen, die freilich selten über das 17. Jahrhundert zurückgreifen, suchte er sich mit den einzelnen Figuren auseinanderzusetzen, um ein klares Bild über das Wesen und die Funktion der verschiedenen Personen und in ihrem Verhältnis zum Tanze zu gewinnen. Tollets Ausführungen werden von einem grossen, aber etwas primitiven Stich J. Keyse Sherwins begleitet, auf dem die einzelnen Felder, mit der unteren Reihe beginnend, durchnummeriert sind. Mit anderen Gelehrten seiner Zeit, die das Fenster sahen, kommt Tollet zu dem Schluss, dass in den Feldern als die wichtigsten Personen des Tanzspiels dargestellt sind:

- 1) *The Bavian fool*, ein Narr oder Gaukler, der wie ein Hund bellte,
- 2) *the maid Marian* oder die Maienkönigin mit einer roten Nelke, dem Symbol des Sommers, in der linken Hand,
- 3) *the friar Tuck*, ein jovialer Klosterbruder des Franziskanerordens, zugleich der Beichtvater Robin Hoods,
- 4) *Marians gentleman-usher* oder *Marians paramour*, d. i. der Kammerherr oder Liebhaber der Maienkönigin,

¹ Wilhelm Creizenach, Geschichte des neueren Dramas I (1911) S. 457. In den späteren englischen Maskenspielen spielt gleichfalls Robin Hood mit seiner Gefolgschaft eine Rolle, dagegen ist kaum irgendwo etwas von der Moriska zu spüren. Siehe Rudolf Brotanek, Die englischen Maskenspiele, Wien und Leipzig 1902, S. 1 ff.

² Siehe Tollet a. a. O. Irgendwelche sichere örtliche Anhaltspunkte für das Alter des Fensters sind nicht gegeben, jedenfalls kann die Jahreszahl 1621 an einer Türe des Hauses nicht als solcher angesprochen werden. Gütige Recherchen über den Verbleib des verschollenen Fensters, leider mit negativem Erfolg, verdanke ich Direktor Dr. Campbell Dodgson vom Britischen Museum in London und M. G. B. Mildred, Vikar von Betley.

- 5) *the hobby-horse*, ein Mann, der scheinbar ritt, in Wirklichkeit aber nur in einer Pferdeatruppe von Latten und Stoffen stak (Tollet will in dem Reiter des *hobby-horse* den Mohren- oder Maienkönig und den Verlobten — *the intended consort* — der Maienkönigin erblicken),
- 6) *the peasant, villane or yeoman*, ein Bauer, Freisasse oder Leibeigener, ein unverkennbarer Flegel oder Grobian,
- 7) *a franklin, a gentleman of fortune or a private gentleman*, also ein Privatmann oder reicher Gutsbesitzer,
- 8) *the May-pole*, der Maibaum, um den sich der Tanz abspielte,
- 9) *Tom, the piper*, der Musikant mit Trommel und Flöte,
- 10) *a Spaniard*,
- 11) *a Morisco*, der eigentliche Morisko und endlich
- 12) der Haus- und Hofnarr, der *Joculator regis*.

Tollets Geschichtskundiger will in den Nummern 3—7 zugleich die fünf Rang- oder Standesklassen repräsentiert sehen.

Es erscheint in Hinblick auf das weit verzweigte und kaum erreichbare, hier einschlägige Material der Geschichte, Literaturgeschichte und Folklore unmöglich, die Bestimmungen Tollets nachzuprüfen. Jedenfalls kommt ihnen grosse Wahrscheinlichkeit zu, so dass auch fast alle Autoren, die sich in der Folge mit dem *morris-dance* befassten, sie ohne besondere Einwände hinnahmen. Nach dem Stich und der eingehenden Beschreibung des Fensters bei Tollet waren die Kostüme phantastisch im Schnitt und von ausserordentlich bunten Farben. Die meisten Mitwirkenden — die Maienkönigin, der Bruder Tuck, das *hobby-horse* und der Pfeifer ausgenommen — trugen an den Armen und Beinen Reihen kleiner Schellen, die, wie wir später noch sehen werden, schon seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein unumgängliches Erfordernis des Tanzes bildeten.¹

Über die Herkunft und das Alter seines Fensters weiss Tollet keine bestimmten Angaben zu machen. Des Kostümes halber möchte er es spätestens in die Jugendzeit Heinrichs VIII., also etwa um 1510, setzen. Gerade die Kostüme weisen aber deutlich

¹ Nach Olaus Magnus — siehe Tollet (1778) a. a. O. S. 426 — waren schon die Maitänzer der nordischen Nationen mit Messingglocken an den Knien ausgestattet. Über den Gebrauch der Schellen vgl. Shakespeare, Heinrich VI. 2. T., 3. Akt, 1. Szene, und Walter Scott, *Waverley novels* Vol. XXII: *The fair maid of Perth*, Edinburg 1853, S. 280. Scott beschreibt ausführlich das Kostüm eines Moriska-Tänzers, das sich in der Zunft der Handschuhmacher von Perth erhalten hatte: „Die seltsame Kleidung bestand aus rehfarbener Seide in Form einer Tunika mit grünem und rotem Besatz. Die Begleitung geschah durch 252 kleine Glocken, in 21 Reihen zu je 12 Glocken angeordnet. Die Schellen waren auf Lederstreifen angebracht und an verschiedenen Teilen des Körpers befestigt. Das Merkwürdigste war, dass die Glocken jedes einzelnen Besatzes in harmonischem Zusammenklang standen und die verschiedenen Reihen in musikalischen Intervallen verschiedenen waren. Die 12 Glocken an jedem Lederstreifen waren von verschiedener Höhe, doch so, dass sie alle einen reinen Akkord nach der Hauptnote des Streifens gaben. Diese Konsonanzen waren nicht nur bei jedem Streifen beibehalten, sondern auch bei den Intervallen zwischen den einzelnen Stücken. Der Tänzer konnte auf diese Weise, wenn auch keine Melodie, so doch einen hübschen musikalischen Zusammenklang hervorbringen, je nachdem er die Bewegungen des Körpers mit Geschicklichkeit lenkte.“ Aus welcher Zeit das Kostüm stammte, ist leider nicht ersichtlich.

auf eine frühere Zeit. Die fliegenden Zaddeln des Spaniers und des Morisken würden für sich auf die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts deuten, doch wird man sie als besondere Eigentümlichkeit der Moriska-Tänzer, die von einem älteren Gebrauch übernommen sein könnten, nicht als einwandfreie zeitliche Belege ansehen dürfen. Dagegen lassen die eng anliegenden Hosen und die Lendner mit ihren Verschnürungen und die Schnabelschuhe sehr wohl auf die Zeit um 1480 schliessen, und deshalb möchte ich eher der Datierung von Douce, dem wir die nächstälteste Abhandlung über das Fenster verdanken, beipflichten, der es unter Hinweis auf einen noch später zu erwähnenden Stich von Israel von Meckenem in die Zeit Eduards IV. setzt; das Feld mit dem Maibaum dagegen hält er der Schriftcharaktere wegen vor dem Zeitalter der Königin Elisabeth für undenkbar. Im übrigen stellt Douce, indem er auf zeitliche und örtliche Schwankungen in der Zusammensetzung der Spiel- und Tanzteilnehmer hinweist, unabhängig von dem Fenster eine zweite Reihe der Hauptpersonen des Maispiels und Moriskentanzes folgendermassen auf:

1. Robin Hood, der Volksheld, 2. Little John, dessen ständiger Begleiter, 3. der Bruder Tuck, 4. die *maid Marian*, 5. der Narr, 6. Tom der Pfeifer, 7. das *hobby-horse*, 8. der Drachen und 9. die eigentlichen Morristänzer.¹

Es darf schliesslich nicht übersehen werden, dass — wenigstens in späterer Zeit — auch im Schwerttanz als Hauptfiguren neben anderen ein Narr mit seinen fünf Söhnen figurierte. Man wird deshalb annehmen dürfen, dass häufig Schwert- und Moriskentanz ineinander verschmolzen. So wurde er noch anfangs des 19. Jahrhunderts in der Grafschaft Richmond getanzt und etwa folgendermassen beschrieben: ² „Der Schwert- oder Moriskotanz ist ein alter Brauch, der hier während der Weihnachtsfeiertage von jungen Männern aufgeführt wird, die mit Bandrosetten gekleidet sind und wirkliche oder hölzerne Schwerter führen. Sie machen verschiedene gymnastische Kunststücke und sind begleitet von einem alten Geiger, von Bessey in der grotesken Kleidung eines alten Weibes und von einem Narren, der in Felle gekleidet ist, eine Pelzmütze auf dem Kopfe trägt und einen Fuchsschwanz vom Rücken herabhängen hat. Diese leiten die festliche Schar und unterhalten die Menge mit ihren Spässen.“

Es hält schwer und ist wohl überhaupt unmöglich, heute noch die Grundidee des alten englischen Moriskentanzes aus den Zutaten der Jahrhunderte und den verschiedenen örtlichen Varianten herauszuschälen. Die meiste Wahrscheinlichkeit scheint die Annahme für sich zu haben, dass ihm ein symbolischer Kern, eben der Kampf des Frühlings mit dem Winter, zugrunde lag.

Aus den Ausgabebüchern Heinrichs VII. von 1494 und 1502 ist ersichtlich, dass als die wichtigsten Personen Robin Hood, die Maienkönigin, Little John und die Moriska-Tänzer figurierten; denn es werden genau die Aufwendungen für ihre Kostüme, die Stoffe derselben und anderes Zubehör gebucht.³

¹ Hazlitt a. a. O. S. 422. — Brand-Ellis a. a. O. 204.

² *The history of Richmond in the county of York-Gutch*, Richmond 1814, S. 296. — *County Folk Lore* II, S. 280.

³ Hazlitt a. a. O. S. 422. — Brand-Ellis a. a. O. S. 204.

Im 16. und 17. Jahrhundert erhoben sich die heftigsten Widersacher des Tanzes in den Puritanern, die u. a. die *maid Marian* mit der Hure von Babylon verglichen und in dem *friar Tuck* noch einen Rest von Papisterei erkennen wollten. Aber allen Anfeindungen zum Trotz erhielt sich der *morris-dance* doch ständig und lebhaft in Schwung, wie wir den zeitgenössischen Schriftstellern wie Beaumont und Fletcher, Ben Johnson, Shirley, Nash, Rablet, Cotgrave und nicht zuletzt mancher Stelle bei Shakespeare entnehmen können, der bezeichnenderweise seinen Narren in „Ende gut, alles gut“ von einer geeigneten Redewendung sagen lässt: *As fit. . . . as a pancake for Shrove Tuesday* (Fastnacht-Dienstag) *or a morris for May-day*.¹

Und für die volkstümliche Verbreitung des *morris-dance* im 18. Jahrhundert ist eine Äusserung Händels sehr bezeichnend, der aufgefordert, den verschiedenen Geschmack in Tanz und Musik bei den europäischen Nationen darzutun, als besonders charakteristisch für die Franzosen die Menuette, für die Spanier die Sarabande, für die Italiener die Arietta und für die Engländer den Matrosen- und Bauerntanz oder den *morris-dance* ² bezeichnete.

Wie tief der Moriskentanz namentlich in der Landbevölkerung bestimmter Gegenden Englands wurzelte, erhellt daraus, dass er sich — wie schon oben erwähnt — bis auf den heutigen Tag, freilich unter starken Wandlungen, erhalten hat. Man würde ihn mit den gänzlich veränderten Kostümen häufig gar nicht mehr in seiner alten Herkunft erkennen, hätte sich nicht wenigstens eine der Hauptgestalten unverändert auf unsere Tage herübergerettet, das *hobby-horse*.³

Und bis in die neueste Zeit sind Bewegungen im Gange, um den alten Brauch zu erhalten und ihn da oder dort zu neuem Leben zu erwecken.

Auch für Frankreich und Italien ist der Moriskentanz schon für das 15. Jahrhundert verbürgt ⁴; ja aller Wahrscheinlichkeit nach haben sich aus ihrem gemeinsamen Grenzgebiet Piemont die ältesten bildlichen Belege für die Moriske überhaupt erhalten.

Es zählt zunächst hierher eine Anzahl von Beinkästchen, die sich im South-kensington-Museum in London, im Louvre in Paris und im Germanischen Museum in Nürnberg befinden. Sie zeigen in Einzelfeldern Tänzer in grotesken Stellungen, einen Narren mit Eselsohren, einen Musikanten mit Pfeife und Trommel und eine weibliche Person, in der man vielleicht die englische Maienkönigin erblicken kann. Das Zaddel-

¹ W. Shakespeare, Ende gut, alles gut II, 2. — Vgl. auch Shakespeare, Heinrich V. 1. Teil, II, 4 und Heinrich VI. 2. Teil, III, 1.

² Walter Scott a. a. O. S. 280.

³ Cecil J. Sharp and Herbert C. Macilwaine, *The morrisbook*, London 1907. Hier auch eine Abbildung des Fensters von Betley nach einem älteren Stich, der jedoch nicht identisch mit der Beilage zu Tollets Ausführungen von 1778 ist.

⁴ Oskar Bie, *Der Tanz*, Berlin 1906, S. 139. — *Il primo libro d' Architettura di Sebastiano Serlio*, Paris 1545, fol. 64. — Albert Czerwinski, *Die Tänze des 16. Jahrhunderts und die alte französische Tanzschule vor Einführung des Menuetts*. Nach Jean Tabourots *Orchésographie* von 1588. Danzig 1878. S. 122. — Heinrich Göbel, *Wandteppiche I.: Die Niederlande Bd. I* (1923) S. 133. — Manfred Semper, *Theater-Handbuch der Architektur*, IV. Teil, 6. Halbband, 5. Heft, Stuttgart 1904, S. 21. — Max von Boehn, *Das Bühnenkostüm*, Berlin 1921, S. 192.

kostüm dieser Figuren deutet auf die erste Hälfte oder spätestens auf die Mitte des 15. Jahrhunderts, das Kästchen des Germanischen Museums ist sogar genau — 1425 — datiert. Man glaubte früher diese Kästchen der Werkstatt der Embriachi in Venedig zuweisen zu sollen und vermutet heute ihre Herkunft aus Tirol oder wohl wahrscheinlicher aus Piemont.¹

Dieser gleichen Gruppe möchte ich auch ein Spielbrett in der Sammlung Carrand des Museo Nazionale in Florenz einreihen, das auf breiten Rahmen seiner Innen- und Aussenseite neben allen möglichen höfischen Szenen, Jagddarstellungen, Turnierspielen u. a. auch einen Moriskentanz bringt (Taf. XCI). Es erscheinen dabei die üblichen Figuren, die Jungfrau, der Narr, der Musikant mit Trommel und Pfeife und fünf Tänzer, die an den Fussgelenken Schellen tragen. Besondere Beachtung verdient, dass drei der Tänzer breite orientalische Krummschwerter führen; es liegt also hier eine Verbindung des Moriskentanzes mit dem alten Schwerttanz vor. Nach den Kostümen wird man das Spielbrett um die Mitte des 15. Jahrhunderts ansetzen dürfen.²

Nicht viel später, wenn nicht gleichzeitig mit dem Kästchen sind vier Reliefplatten aus gebranntem Ton zu setzen, die sich in der Sammlung Figdor in Wien befinden³ (Taf. XCIV). Die eine Platte stellt einen Musikanten mit Pfeife und Trommel dar; er trägt ausserdem die Narrenkappe mit Eselsohren über den Rücken zurückgeschlagen. Die drei anderen Platten schildern je einen Tänzer in phantastischen Kostümen und Schärpen, die reich mit Schellen besetzt sind. Ausserdem schütteln die Gestalten in ihrem wildbewegten Tanz auch Schellen mit den Händen. Einzelheiten des Kostüms, wie der knappe Lendner oder das Zingulum, vor allem aber die an den Röhrenstil erinnernden Falten lassen eine Datierung nach 1450 ausgeschlossen erscheinen. Im Zusammenhang mit den Beinkästchen ist es nicht ohne Belang, dass die vier Tonreliefs nach Angabe des Münchener Händlers⁴, aus dessen Händen sie in den Besitz Dr. Figdors kamen, in Turin erworben wurden. Sie sollen von einem Erker stammen.

Ein in Leder geschnittener Kasten im Museum von Clermont-Ferrand, der um 1450—1460 entstanden ist, zeigt ausser einer Anbetung der Könige, Drolierie-Kämpfen und Szenen einer höfischen Gesellschaft auf einer Seite einen Tanz, den zwei Männer und eine Frau, die ein Kleinod oder eine Frucht in der Rechten zu halten scheint, aufführen. Links von der Gruppe spielt ein Musikant mit Pfeife und Trommel auf, von

¹ Über diese Kästchen siehe Julius von Schlosser, *Die Werkstatt der Embriachi in Venedig*, im *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XX* (1899) S. 220, Abb. 17. — J. O. Westwood, *A descriptive catalogue of the fictile ivories in the South Kensington museum*, London 1876, S. 254 und 465. — Emile Molinier, *Catalogue des ivoires du Louvre*, Paris 1896, S. 264 ff. — C. Becker und J. H. von Hefner-Alteneck, *Kunstwerke und Gerätschaften des Mittelalters und der Renaissance II* (1857) S. 15 und Taf. 22.

² Ich verdanke den gütigen Hinweis Seiner Königlichen Hoheit Kronprinz Rupprecht von Bayern. Die Innenseite des Spielbretts abgebildet bei Raymond Koechlin, *Les ivoires gothiques français*, Paris 1924, Abb. 1253 u. Bd. II S. 467.

³ Gütigen Hinweis und Photos verdanke ich Herrn Dr. Albert Figdor-Wien.

⁴ Leopold Stern-München.

rechts kommt der Narr mit Eselsohrenkappe und dem Narrenzepter heran, hinter ihm naht ein Kavalier mit vier Damen. Fehlen auch die Glöckchen, so deutet doch die Konstellation der Figuren darauf, dass es sich um einen Moriskentanz handelt.¹

Dass der Moriskentanz, wie zu erwarten, auch an dem festfreudigen Hofe der Herzöge von Burgund heimisch war, belegt ein Inventar derselben aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, in dem sieben Anzüge aus verschiedenfarbiger Seide, von sonderbarem Schnitt, mit Pelz verbrämt und mit goldenen und silbernen Chiffren besetzt, geeignet für den Moriskentanz, aufgeführt werden.² Im Jahre 1468 wurde ferner in Valence beim Einzug der Herzogin von Mailand ein Moriskentanz mit Moralitäten aufgeführt, ebenso 1516 beim Einzug Franz I.³ Auch an den italienischen Höfen, so bei den Este, Gonzaga u. a., geschieht häufig der Moriska Erwähnung. Mit Pantomimen, lebenden Bildern und anderen Intermezzi wurde sie ohne jeden inneren Zusammenhang in Aufführungen nach Plautus oder Terenz eingeschoben.⁴ Sie scheint damit schon damals ihre Selbständigkeit verloren und den allgemeinen Charakter eines Balletts angenommen zu haben.

Eine Moriske als richtiges Ballett wurde 1512 im Hofe der Engelsburg vor Papst Leo X. getanzt. Man sah zuerst eine Frau, die in einem Liede Venus bittet, ihr einen Liebhaber zu verschaffen. Plötzlich verwandelt sich ein Haufen alter Kleider, der am Boden liegt, in einen Trupp von acht Eremiten, die sich anschicken, einen kleinen Liebesgott zu züchtigen. Da erscheint Venus zu seiner Hilfe, die Eremiten werfen ihre Kutten ab und verwandeln sich in reichgekleidete Jünglinge, die in einem Moriskentanz um den Besitz der Liebesgöttin kämpfen.⁵

Die Anfänge des eigentlichen Moriskentanzes liegen auch für Deutschland im Dunkel.⁶ Die älteste Nachricht, die den Namen erwähnt, findet sich in Nürnberg vom Jahre 1479⁷: „Item dem Gutpier Rotsmid Ist vergonnt Ein Morischkotanz vnd etlich In pau-

¹ Abbildung in *L'art pour tous* XXI (1882) Nr. 535. Über Herkunft der Geschichte des Kastens vgl. Louis Gonse, *Les chefs-d'oeuvre des musées de France*, Paris 1904, S. 136.

² Max von Boehn a. a. O. Es bleibt die Frage offen, ob es sich hier noch um einen wirklichen Moriskentanz handelt oder nur um einen Maskenzug, bei dem die Teilnehmer einheitlich kostümiert als Mohren gingen, wie uns das später auch von Strassburg gemeldet wird.

³ Ebenda.

⁴ Manfred Semper a. a. O.

⁵ M. von Boehn a. a. O. S. 97.

⁶ Über die einschlägige deutsche Literatur s. Anm. 1, S. 131, u. Anm. 4, S. 138. Das bildliche Material hat Max Lossnitzer nahezu vollständig zusammengetragen in Hans Leinberger, XVIII. Veröffentlichung der Graphischen Gesellschaft, Berlin 1913, S. 6, Taf. XVI. Ausgehend von Leinbergers grossem Holzschnitt (Lossnitzer 30) erkannte er als erster dessen gegenständliche Zugehörigkeit zu dem Skulpturenschmuck des Goldenen Dachls in Innsbruck, zu den Grasserschen Moriska-Tänzern, zu einer „Modelform(?)“ der Sammlung Figdor-Wien, zu zwei Stichen Israel von Meckenems und einigen anderen Darstellungen und wies zugleich auf den noch später zu erwähnenden „Morischgentanz“ der Nürnberger Fastnachtspiele hin. Die Ausführungen bei Josef Garber, *Das Goldene Dachl in Innsbruck*, Wien 1922, S. 49 ff fassen durchwegs auf Lossnitzers Hinweisen. — Lossnitzers Identifizierung des Graphikers Leinberger mit dem Moosburger Bildhauer lehne ich mit Demmler ab.

⁷ Ratsprotokoll, Nürnberger Stadtarchiv 1479, I, 8b. Den gütigen Hinweis verdanke ich Herrn Direktor Dr. Theodor Hampe des Germanischen Museums. — Die Teilnehmer des Tanzes mussten sich also bei dem Pfänder, d. i. einem Justiz- und Ordnungsorgan der Handwerker, anmelden.

ren weiss darbey zu haben doch mit beschreibung vnd benamung bey dem pfennter.“ Von 1480 stammt dann der Eintrag in der Münchener Stadtkammerrechnung über die sechzehn „Maruschkatänzer“ von Erasmus Grassler, die das wichtigste, künstlerisch bedeutendste und zugleich das gegenständlich aufschlussreichste Dokument über das Thema aus dem späteren Mittelalter darstellen. 1487 erlaubt dann der Rat in Nürnberg „den erbarn jungen Gesellen in vasnacht in gestalt des Moren zu gehen“¹, und 1496 „hat der Rath von Nürnberg Georg Ketzlen ersuchen lassen, etliche junge Gesellen zu einem sogenannten Moriskentanz, den hohen Gästen“ — Markgraf Friedrich u. a. — „zu Ehren und Gefallen aufzubringen“.¹ Über Wesen und Art dieser Nürnberger Moriskentänze fehlen nun alle Anhaltspunkte. Wir wissen vor allem nicht, ob sie in irgendeiner Beziehung zu den Schwerttänzen stehen, deren einer dort ja schon für das Jahr 1351 erwähnt wird, und bei denen, wie oben schon berührt, entweder die Tänzer selbst Schellen trugen oder Schellen schüttelnde Narren sich beteiligten. Die Münchener Moriska-Tänzer trugen jedenfalls keine Schwerter, wie die exzentrischen Arm- und Handbewegungen deutlich erkennen lassen, die man als ein Hauptcharakteristikum des Tanzes werten muss. Sie bestätigen durchaus die Meinung Douces, dass der *morris-dance* in mancher Hinsicht eine Art Chironomie sei, also einen Teil der Orchestik bilde, d. h. dass die Bewegungen der Arme und Hände nicht dem reinen Zufall entspringen, sondern aus bestimmten rhythmischen Gesetzen sich herleiten.

Wir wissen ferner nicht, ob er, wofür die allgemeinen kulturellen Beziehungen sprechen möchten, von Burgund her seinen Eingang fand oder von England, auch nicht, ob er sich im Laufe des Mittelalters selbständig entwickelte oder bereits in ausgereifter Form übernommen wurde. Für diese letztere Möglichkeit scheinen die ältesten bildlichen Darstellungen desselben, die die deutsche Kunst kennt, zu sprechen. Es sind dies zwei Stiche von Israel von Meckenem (Taf. XCI). Das eine Mal behandelt er das Thema in dem „Tanz um den Preis“ (G. 383). In Zukunft wird man das Blatt richtiger und einfacher „Moriskentanz“ bezeichnen müssen. Drei Tänzer, jedoch ohne Schellen, und ein Narr mit Pritsche führen nach dem Spiel eines Musikanten ihre Sprünge um eine Frau auf, die einen Ring als Preis darbietet; durch ein Fenster im Hintergrund schauen neugierige Zaungäste. Das zweite Mal, in der „Ornamentfüllung mit dem Tanz der Verliebten“ (G. 465), fügt er die einzelnen Figuren, neun an der Zahl, von denen zwei an den Fussgelenken Schellen tragen, in ein üppiges gotisches Gerank. Dass der erste Stich wahrscheinlich auf ein Blatt des E. S., der letztere auf ein solches des Meisters F. W. zurückgeht, ist von keinem besonderen Einfluss auf ihre Datierung, die für etwa 1480 anzusetzen ist.

Von graphischen Darstellungen schliesst sich chronologisch eine Handzeichnung des Kupferstichkabinetts in Dresden an, die wohl von Hans von Culmbach stammt² und nach den Kostümen etwa um 1510 entstand (Taf. XCII). Sie zeigt eine ähnlich knappe Form wie

¹ Georg Andreas Will, Nürnbergische Münz-Belustigungen aufs Jahr 1767, Nürnberg 1767, S. 186.

² Die Zuweisung der Zeichnung an Hans von Culmbach verdanke ich Prof. Dr. Elfried Bock-Berlin.

von Meckenems „Tanz um den Preis“. Um eine Frau, die in der Rechten einen Apfel, in der Linken einen Hohlspiegel — wohl mehr als Symbol der Schönheit denn der Wahrheit — trägt, drehen sich nach dem Spiel eines Trommler-Pfeifers vier Tänzer mit Glieder verrenkenden Gebärden. Tragen die Tänzer hier, gleichwie bei von Meckenems erwähnten Blatt, auch nicht die für den Tanz charakteristischen Schellen, so handelt es sich doch hierbei zweifellos um eine Moriska. Das gleiche gilt auch für den grossen Holzschnitt, in dem Hans Leinberger den gleichen Stoff etwa um 1520 behandelte (Lossnitzer 30, Taf. XCIII). Ähnlich wie im ersten Blatt von Meckenems bereichert auch er den eigentlichen Tanz durch die Zuschauer, diesmal eine höfische Gesellschaft mit einem weiteren Narren ausserhalb des eigentlichen Moriskentanzes, also wohl einem Hofnarren, die von einer Loggia aus den Tanz betrachten.

Ein einzelner Moriskentänzer findet sich eingraviert auf einem Trinkhorn der Herren von Giech auf Thurnau, um 1510, im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg.

In den beiden Darstellungen von Meckenems und jener des Hans Leinberger kehren mit Ausnahme des *hobby-horse* die charakteristischen Gestalten des englischen *morris-dance* wieder, die Jungfrau, die nur statt der Nelke einen Ring oder einen Apfel darbietet, Tom der Pfeifer, der Narr und die Grotteskentänzer. Der Narr auf Israel von Meckenems Ornamentfüllung trägt überdies auf seiner rechten Schulter ein paar Löffel, die ein typisches Requisite des Tanzes gewesen zu sein scheinen; denn auch das *hobby-horse* im englischen Moriskentanz war mit einem solchen ausgestattet. Auch auf einem Bild von Vinckenboom bei Lord Fitzwilliam in Richmond sah Douce den Narren mit einem grossen Löffel ausgestattet.¹ Bezeichnend sind auch die Fuss- und Armbänder mit Schellen, die wenigstens zum Teil die Tänzer auf der Ornamentfüllung von Meckenems tragen.

Zwischen der Ornamentfüllung von Meckenems, die in England längst den richtigen Titel „*The morris-dance*“ trägt, und dem Fenster von Betley bestehen nun ganz unverkennbare Beziehungen, die Douce, obwohl er den Stich erwähnt und abbildet und einige kostümliche Verwandtschaften hervorhebt, übersehen hat, auf die aber hier eingegangen werden muss. Mögen die Figuren des Fensters in der schwachen und unkünstlerischen Zeichnung des 18. Jahrhunderts noch so sehr an ihrem ursprünglichen Charakter eingebüsst haben, so blieb dennoch so viel erhalten, um noch klar und zuverlässig erkennen zu lassen, dass sich die einzelnen Figuren auf von Meckenems Stich — der Narr und die Maienkönigin ausgenommen — mit jenen des Fensters in ihren Bewegungen durchaus decken, nur sind die des Fensters reicher mit Schellen ausgestattet. Freilich besteht dabei das Verhältnis von Bild zum Spiegelbild. Der Narr im ersten Feld der oberen Reihe des Fensters ist verändert, ebenso die Maienkönigin, die, statt des Hennin bei von Meckenem, auf dem Fenster eine Krone trägt und statt des Apfels die für England typische Nelke in der Hand hält. Das *hobby-horse*, der Bruder Tuck und der Maibaum des Fensters fehlen auf von Meckenems Stich vollständig.

¹ Douce a. a. O. Taf. IX.

Ohne Abhängigkeit voneinander sind Fenster und Ornamentfüllung nicht zu denken. Es erscheint nun als das Naheliegendste, dass der Glasmaler seinen Figuren den Stich von Meckenems zugrunde legte und die fehlenden Fenster aus sich heraus ergänzte. Auffallend und nicht ohne weiteres zu erklären bleibt dabei der Umstand, weshalb der Glasmaler alles im Gegensinn kopierte. Dieses Spiegelbildverhältnis lässt sich aber sehr wohl begründen, wenn man das Fenster als das Original und den Stich von Meckenems als davon abhängig betrachtet. Der Stecher zeichnete die Figuren, so wie er sie dort oder auf einer vermittelnden Zeichnung sah, in seine Ranken und auf die Platte, und erst durch den Druck ergab sich das Gegenbild. So würde sich auch das Ungewöhnliche erklären, dass bei von Meckenem der Musikant, ganz abgesehen davon, dass er merkwürdigerweise seinen Degen an der Rechten trägt, seine Pfeife mit der Rechten hält und mit der Linken die kleine Trommel schlägt. Auf von Meckenems Stich des „Tanzes um den Preis“ sehen wir dies umgekehrt gegeben, und das war offenbar das Gebräuchliche. So finden wir es auf rein zeichnerischen oder gemalten Darstellungen, z. B. auf einem Blatt des „Mittelalterlichen Hausbuchs“¹, dann auf der Zeichnung des Moriskentanzes des Dresdener Kupferstichkabinetts (Taf. XCII), auf einer solchen in der fürstlich Fürstenbergischen Sammlung in Donaueschingen (Taf. XC), bei der Verspottung Christi von Grünwald in der Münchener Pinakothek, ebenso auf den erwähnten Beinkästchen und der einen Platte der Sammlung Figdor-Wien und endlich auf einem Relief und einer Freifigur am Goldenen Dachl in Innsbruck.² Auch die grössere Vollständigkeit der Figuren auf dem Fenster könnte zugunsten des höheren Alters desselben gedeutet werden. Zieht man weiterhin in Betracht, dass Israel von Meckenem sich häufig an fremde Vorbilder, wie Stiche und Zeichnungen, angelehnt hat, so könnte wohl auch hier ein verwandter Fall gegeben sein. Abschliessend freilich wird das gegenseitige Verhältnis von Glasgemälde und Graphik, sofern wir nur auf den primitiven Stich des ersteren angewiesen bleiben, nicht festgelegt werden können.

Die umfangreichste Darstellung des Moriskentanzes aber bietet der Bilderschmuck des Goldenen Dachls in Innsbruck³ (Taf. LXXXVIII u. LXXXIX). In den skulptierten Feldern der oberen Brüstung desselben hatte man längst Parallelen zu Erasmus Grassers Figuren erkannt, und es unterliegt keinem Zweifel, dass wir in den grotesken, schellengeschmückten Tänzern und dem Trommler-Pfeifer die eigentlichen Vertreter der Moriske zu erblicken haben. In der Verbindung der eigentlichen Tanzgruppen mit den fürstlichen Zuschauern in den mittleren Feldern haben wir ein Gegenstück zu Hans Leinbergers Holzschnitt. Von besonderer Wichtigkeit aber ist es, dass, was bisher übersehen wurde, auch die Figuren des Freskos an der Rückwand der Laube des Goldenen Dachls unzweifelhaft als Personen des alten englischen Maispiels zu deuten sind (Taf. LXXXIX). Der Mann mit dem Hut neben einem Pferd, „das recht hölzern und

¹ Das mittelalterliche Hausbuch, herausgegeben von Hellmuth Th. Bossert und Willy F. Stork, Leipzig 1912, Taf. 14.

² Garber a. a. O. Abb. 15 und 18.

³ Garber a. a. O. S. 15.

viel zu klein geraten“ ist ¹, ist unverkennbar als *hobby-horse* anzusprechen, bei der Dame mit der Blume „Männertreu“ in der Hand denken wir an die Maienkönigin mit ihrer Nelke und bei dem vornehmen Jüngling mit dem Barett an ihren Liebhaber. Dieser Bilderschmuck des Goldenen Dachls spricht also gleichfalls für die Einführung des *morris-dance* in ausgereifter Fassung aus England und stellt, soweit ich sehen kann, den spätesten Ausläufer desselben in der ursprünglichen und unveränderten Form dar.

Für das alte englische Maispiel und den damit verbundenen Moriskentanz fehlen, wie gesagt, die literarisch-dramatischen Aufschlüsse. An ihrer Stelle dürften nun ein paar Nürnberger Fastnachtspiele des 15. Jahrhunderts Ersatz und Aufklärung bieten. Ein solches, „Morischgentanz“ ² betiteltes Spiel beginnt mit der Rede eines Ansagers (*praecursors*):

Herr wirt, ir tugenthafter man,
Ir sult uns nicht verubel han,
Das wir herkumen ungeladen!
Es soll euch bringen keinen schaden.
Wir wollen ein kleine weil harren,
So wert ir horen von den narren,
Das euch mocht machen gut mut,
Als man dann in der vastnacht tut.
Nu schweigt ein weil, so wert ir horen,
Wie ieder narre liess sich toren,
Was sie durch frauen han erliden
Und was sie durch sie han vermiden.

Ihm folgt die Frau mit dem Apfel, die also spricht:

Nu sagt, ir lieben nerrlein,
Als lieb euch mug der apfel sein,
Und sagt uns do mit klugen siten,
Womit ir habt eur torheit erstritten,
Das man derkennen mug dobei,
Welcher der grosste narre sei;
Und welcher hab nerrischer getan,
Dem gib ich den apfel zu lan.

Danach treten der Reihe nach zehn nicht weiter charakterisierte Personen auf, die in dem höchst derben Ton der Zeit schildern, wie sie von ihren Fräulein in der Liebe genasführt wurden und sich als Narren erwiesen haben. Der letzte erhält schliesslich den Apfel zum Preis.

Durch die verwandte Idee geben sich noch zwei andere Fastnachtspiele als Moriskentänze zu erkennen. In der „Vasnacht vom Werben umb die Junkfrau“ ³ streiten ein Ritter, ein Bauer, ein Geistlicher, ein Mönch und eine Anzahl Handwerker um die Schöne, bis ein Schreiber Gnade bei ihr findet, und in dem „Spiel, wie Frauen ein Kleinod aufwarfen“ ⁴, schildern die zehn Werber in mehr oder weniger drastischen

¹ Garber a. a. O. S. 15.

² Fastnachtspiele aus dem 15. Jahrhundert. In der Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart. Bd. XXVIII—XXX (1853). Hier Bd. XXVIII, S. 121.

³ Ebenda Bd. XXIX, S. 613.

⁴ Ebenda Bd. XXVIII, S. 132.

Bildern die Liebe zu ihren Frauen, bis der letzte das Kleinod erringt. Man wird bei dieser Fassung unwillkürlich an von Meckenems „Tanz um den Preis“ erinnert. Die Beziehungen der Stiche von Meckenems in ihrer Hauptidee, dem Werbetanz, zu dem Inhalt der Fastnachtspiele sind ohne weiteres ersichtlich und geben der Vermutung Raum, dass auch dem englischen *morris-dance*, über dessen dramatischen Inhalt wir keine Kenntnis haben, ähnliche Gedanken zugrunde lagen. Und als Reste eines solchen Werbetanzes haben wir auch Erasmus Grassers Figuren zu betrachten. Da diese Morisken-Fastnachtspiele den Auftakt zum allgemeinen Tanz bildeten, war es durchaus berechtigt, die Moriskenfiguren „auf dem Tanzhaus“ in München aufzustellen.

Für die allgemeine Verbreitung des Moriskentanzes in Deutschland noch während des 16. Jahrhunderts haben wir mehrfach Belege in den gegen das Papsttum gerichteten Schmähchriften, in denen die gottesdienstlichen Handlungen bei der Messe nicht selten mit dem Tanz verglichen werden. Für die groteske Tanzweise selbst ist die Stelle sehr bezeichnend: „Sie (d. h. die Geistlichen) machen grosze kreuz, zerdenen ire arm und reizen die selzsamsten bossen über altar, als wölten sie den morischgen danz springen“¹; ähnlich äussert sich schon Geiler von Kaisersberg, wenn er vom Beten auf zwei Knien spricht und dann fortfährt: „Aber nit die nerrischen Christen, die sich beschamen vff beide knie zeknüwen und knüwen nicht mer dann vff eim knye vnd gar der deggen neben vsshin vnd sperret sich, das niemand vor ym gon kan, biegen sich gleich als wolten sie den morischgen tantz tantzen.“² Und endlich noch Utz Eckstein: „Dir wird jetz zmal von vns kein krantz, spring mit dem bapst den Morisckentantz.“³ Hier klingt noch der Wettbewerb — diesmal um einen Kranz — nach. Aus all den angeführten Stellen erkennt man aber als das eigentliche Wesen der Moriske den grotesken, Glieder verrenkenden Tanz, wie ihn uns das Fenster von Betley, die Beinkästchen, Israel von Meckenems und Hans Leinbergers Blätter, die Wiener Tonreliefs, das Goldene Dachl und in künstlerisch vollendetster Weise Erasmus Grassers Narrenfiguren schildern.

Mit dem fortschreitenden 16. Jahrhundert scheint der Moriskentanz in Deutschland seine Eigenart an charakteristischen Einzelgestalten allmählich verloren zu haben. Die späteste Darstellung noch mit dem wichtigsten Motiv, dem Wettanz um die Frau, gibt eine dem Erhard Schön zugeschriebene Zeichnung von 1542 der fürstlich Fürstenbergischen Sammlung zu Donaueschingen. Die Schöne bietet darauf einen Apfel als Preis. Die vier männlichen Figuren, selbst der Trommler-Pfeifer, sind alle mit Schellenkappen ausgestattet, die drei Tänzer tragen an den Kniegelenken Schellenbänder, und einer begleitet den Tanz überdies mit den sonst für die deutschen und nördlichen Gebiete fremdartigen Kastagnetten.

¹ Abgedruckt bei Oskar Schade, Satiren und Pasquillen aus der Reformationszeit, Hannover, III (1858) S. 59, 65 und 249.

² Die brösamlin doct. keiserspergs vffgelesen von Frater Johann Paulin, Strassburg 1517, in der Predigt: Von den XV staffeln S. XXX.

³ Utz Eckstein, Concilium S. D. 2.

Im Jahre 1538 führten die Schneider zu Strassburg einen Morisken- und Reifentanz auf, von dem es heisst: ¹ „Dabei sind sie alle schwarz angestrichen gewesen wie die Mohren und schwarzgestrickte Hauben uffgehabt und weisse Schleier umbunden und all weisse Hemden angehabt und mit zwelen umbunden und schellenband um die knie gehabt und grosse hübsche reif und alle mit grünen epheu umbunden und also den morischen tanz durch die ganze Statt getanzt.“ Durch die gleichmässige Kostümierung aller Beteiligten erscheint der Tanz seiner traditionellen Eigentümlichkeiten entkleidet und etwa dem Nürnberger Schempartlaufen angepasst. Geblieben sind nur die Zwelen, d. h. die Bänder und Schärpen des alten Tanzes und die unentbehrlichen Schellen.

Ähnlich wie in England scheinen sich auch noch allerletzte Spuren des alten Moriskentanzes in Deutschland, besonders Süddeutschland, nachweisen zu lassen. So möchte man bei den im Schwäbischen, z. B. in Überlingen, Donaueschingen, Villingen, Rottweil, bis auf den heutigen Tag zur Fastnachtszeit üblichen Hansele-Figuren, die ein buntes Narrengewand und darüber grosse Gehänge mit Glocken und Schellen tragen, an einen letzten Rest der Moriske denken. Solche Hansele-Kostüme, wohl noch aus dem 18. Jahrhundert, verwahren die Museen in Überlingen und Donaueschingen, und Donaueschingen hat seinem Hansele in Würdigung seiner volkskundlichen Bedeutung sogar einen hübschen Brunnen errichtet. Dass es bei den schwäbischen Hansele nicht nur um traditionslose Narrenfiguren, sondern um die Ausläufer eines alten Fastnachtsbrauches handelt, dürfte der in Rottweil a. N. übliche „Narrensprung“ beweisen, bei dem ausser den schellenschüttelnden Narren und den stehenden Typen des „Schantle“, „Franskleidle“, „Federhannes“ und „Biss“ eine wichtige Rolle der von zwei Narren geführte Attrappenreiter — also das *hobby-horse* des englischen *moorish-dance* — spielt. Die Hansele tragen übrigens wie in Richmond — s. o. — Fuchsschwänze.

In München, wo sich die künstlerisch wertvollsten Reminiszenzen an den alten Mummenschanz der Moriska, Erasmus Grassers köstliche „Maruschkatänzer“ von 1480, erhalten haben, führten die Schächler nach den schlimmen Pestjahren, wie man annimmt, 1515 und 1517 zum ersten Male, ihren Zunfttanz auf, um die gesunkene Lebensfreudigkeit wieder zu heben.² Es ist vielleicht nicht ganz ausgeschlossen, dass der „Schächlertanz“ in frischer Erinnerung an den alten Moriskentanz entstanden ist. In der Verwendung der mit frischem Grün umwundenen Reifen erinnert er noch an den Tanz der Strassburger Bäcker von 1538, und die Begleitfiguren des Pritschen schwingenden Narren und früher noch — bis 1802 — der Gretl in der Butten, eines Lustigmachers, der von einem ausgeschoppten alten Weibe gleichsam in der Butte auf dem Rücken getragen wurde — man denkt an das *hobby-horse* —, legen Beziehungen zum alten Moriskentanz nahe. In der Grafschaft Richmond wird heute noch ein Moriskentanz

¹ Sebald Büheler, Strassburger Chronik, abgedruckt bei L. Dacheux, *Fragments des anciennes chroniques d'Alsace*, Strassburg, I (1887) S. 82.

² Anton Baumgartner, Der Schächlertanz in München (1830) S. 12. — Georg Jakob Wolf, Ein Jahrhundert München 1800—1900 (1921) S. 117. — County-Folklore II. *Examples of printed folklore concerning the north riding of Yorkshire, York and the ainsty collected by Mr. Gutsch*, London 1901, S. 280.

aufgeführt, bei dem ein altes Weib, Bessey, eine Hauptrolle spielt. Vielleicht hat sich also der alte Moriskentanz in dem Münchener Schäfflertanz erneuert und sich so, freilich in wesentlich veränderter Gestalt, bis auf unsere Tage herübergerettet.

*
*
*

Über die der Moriske zugrunde liegende Tanzart erzählt der 1519 geborene Jean Tabourot, der im Jahre 1588 seine *Orchésographie* herausgab, in der er über jeder Note der Melodie die Bewegungen und Pas des Tanzes abbildete, er habe die Moriske noch in seiner Jugend zu sehen Gelegenheit gehabt. Damals tanzte sie ein einzelner junger Mann. Die Melodie bei Tabourot zeigt das Bild rascher Bewegung in gerader Taktart, wobei die beiden achttaktigen Perioden jeweils wiederholt werden. Dazu tanzte man, indem man abwechselnd mit dem rechten, dem linken und beiden Absätzen auf den Boden aufstiess, damit die abgestimmten Schellen taktmässig erklangen. Nach den älteren Darstellungen, so auch bei Grasser, müssen jedoch neben diesem Stampftampf auch alle möglichen Luftsprünge und freibewegten Pas üblich gewesen sein.¹

¹ Czerwinski-Tabourot a. a. O. S. 122. — Weitere Notenbeispiele für die Moriske von 1562, 1607, 1612 und 1636 bei Böhme a. a. O. II (1836) S. 38, 49, 166. — Vgl. über die Moriske in der Musik noch Adolf Sandberger, *Madrigale von Orlando di Lasso*, Leipzig, V (1898) pag. XI!

Anhang III

DAS GRABMAL KAISER LUDWIGS DES BAYERN

Über diesem bedeutendsten Werke der spätmittelalterlichen Steinbildnerei Münchens waltete ein Unstern. Etwa 130 Jahre stand es unversehrt an seinem Platze am Westende des Presbyteriums der Frauenkirche, eine stattliche Tumba von rotem Marmor in der Art jener von Kloster Seeon, Ebersberg oder Attel, an den Sargwänden und der Deckplatte reich mit Skulpturen verziert.¹ Dem Ahnenstolz, der Frömmigkeit und dem Kunstbedürfnis Herzog Maximilians I. jedoch mochte die „Grebnu“ seiner Vorfahren zu bescheiden und „altfränkisch“ erscheinen, und so trug er sich, vielleicht angeregt durch Kaiser Maximilians Kenotaph in der Hofkirche zu Innsbruck, jahrzehntelang mit dem Gedanken der Schöpfung eines neuen Monumentes, das endlich als *Castrum doloris et majestatis* seine Gestalt und Ausführung durch Peter Candid, Dionys Frey und Hans Krumper erhielt und 1622 an der Stelle des alten Hochgrabs hinter dem Kreuzaltar des Domes Aufstellung fand.² Leider aber wurden damals die Sargwände zerstört, einzig die Deckplatte fand innerhalb des Bronzearaufbaues, nur spärlich belichtet von den Durchsichten, sozusagen als Gruftdeckel Verwendung. Im Jahre 1859, gelegentlich der Restauration der Frauenkirche, wurden alsdann Denkmal, Bronzearaufbau und Marmorplatte in das Langhaus herabversetzt und endlich im Jahre 1891 an das Westende des Langhauses transferiert. Bei dieser Gelegenheit wurde von der Deckplatte ein Gipsabguss hergestellt, leider aber versäumte man eine gute photographische Aufnahme zu fertigen. So ist man für die Beurteilung der Platte in der Hauptsache auf die ziemlich stumpfe Abformung angewiesen.

Das ursprüngliche spätgotische Grabmal gehörte zu dem Typ der Hochgräber. Als solches ist es noch ersichtlich auf einer Tafel von Nikolaus Solis in der Beschreibung der Hochzeit Wilhelms V. mit Renata von Lothringen im Jahre 1568, freilich nur in flüch-

¹ Am eingehendsten in neuerer Zeit behandelt bei Georg Hager, Das mittelalterliche Grabdenkmal des Kaisers Ludwig des Bayern in der Liebfrauenkirche in München, in der Monatsschrift des Historischen Vereins von Oberbayern III (1894), S. 70 und 90. Hier der erste Versuch einer kritisch genauen Wiedergabe der Inschriften und die wichtigere ältere Literatur, aus der wir hervorheben:

Karl Maria von Aretin, Altertümer des bayerischen Herrscherhauses, München 1871, Lieferung IX. — Hoheneicher, Über den Grabstein Kaiser Ludwigs des Bayern in Oberbayern, Archiv für die vaterländische Geschichte I (1839) S. 387. — G. K. Nagler, Beiträge zur älteren Topographie der Stadt München, im Oberbayerischen Archiv XII (1851) S. 251. — J. Sighart, Die Frauenkirche zu München (1853) S. 32. — J. Sighart, Die mittelalterliche Kunst in der Erzdiözese München-Freising (1855) S. 184. — J. Sighart, Geschichte der bildenden Künste in Bayern, München 1863, S. 498. — A. Mayer, Die Domkirche zu U.L. Frau in München (1868) S. 3, 29, 79, 135, 275, 353 und Anmerkung S. 103. Siehe ferner: Berthold Riehl, Die Münchener Plastik in der Wende vom Mittelalter zur Renaissance, in den Abhandlungen der K. Bayer. Akademie der Wissenschaften III. Kl., XXIII Bd., II. Abt., München 1904, S. 404. — Arthur Weese, München, Leipzig 1906, S. 47. — Flüchtig erwähnt bei W. Bode, Geschichte der deutschen Plastik, Berlin 1885, S. 191, u. W. Lübke, Geschichte der Plastik II (1886) S. 719, die, auf Nagler und Sighart sich stützend, fälschlich Hans Steinmetz als Meister annehmen.

² Karl Theodor von Heigel, Geschichtliche Bilder und Skizzen, München 1897, S. 343.

tiger Skizze, die wohl das Relief der Deckplatte andeutet, die plastische Ausgestaltung der Tumbawände aber unberücksichtigt lässt.¹ Dass diese gleichfalls mit Reliefs versehen waren, belegt der bekannte Hofmusiker Wilhelms V., Massimo Trojano, der über das Grabmal gelegentlich der Schilderung der Hochzeitsfeierlichkeiten seines Fürsten voll Begeisterung schreibt: „Unweit des Hochaltars erhebt sich das Hochgrab Ludwigs von Bayern, des römischen Kaisers, von schimmerndem Porphyrt, an demselben sind alle Waffentaten, die er gegen Friedrich von Oesterreich führte, so prächtig ausgehauen, dass ich nicht weiss, ob Polyklet, der den Preis in der Bildhauerei davonträgt, es schöner hätte machen können.“² Ausser den szenischen Reliefs, die wir uns an den Längswänden zu denken haben, waren jedenfalls an den Schmalseiten auch noch Wappen angebracht.

Wie erwähnt, hat sich von dem Grabmal nur die grosse Deckplatte von rotem Untersberger Marmor erhalten. Sie misst in ihrer eigentlichen Bildfläche 2,86 Meter in der Länge und 1,27 Meter in der Breite. Aus einem einzigen Block gemeisselt, stellt sie nicht nur eine der grössten Bildhauerarbeiten ihres Gebietes, sondern der deutschen Marmorplastik überhaupt dar (Taf. XLIII).

Dem Aresinger-Stein verwandt, zeigt sie die Bildfläche in zwei Teile zerlegt; die Teilung bewirkt eine sechsseitig zu denkende profilierte Konsole, die an den drei stark über die Bildebene vorkragenden Teilen mit drei Wappen — dem Reichsadler, dem Pfälzer Löwen und den bayerischen Rauten — belegt ist; in der oberen Hälfte thront auf breiter Bank, hinter der zwei Engel einen Teppich ausbreiten, Kaiser Ludwig, bekleidet mit Alba und Stola und einem reichen, einem Pluviale ähnlichen Mantel, dessen Ränder eine breite Borte mit Heiligenfiguren säumt. Auf dem gelockten Haupte trägt er eine gotische Laubkrone, deren Behangstreifen sich über die Schultern legen, in der Linken den Reichsapfel; das Szepter der Rechten fehlt. Die untere Hälfte stellt vor einem brokatierten Wandteppich die Versöhnung Herzog Albrechts III. mit seinem Vater Herzog Ernst nach der Ermordung der Agnes Bernauer im Jahre 1435 dar.³ Von links tritt Herzog Ernst heran; er trägt einen langen pelzverbrämten Rock, unter dem das auf der Brust verschnürte Wams mit weiten Ärmeln hervortritt, und auf dem Kopfe eine mit Federn besetzte Wulsthaube, deren Agraffe ein in einem Wolkenkranz schwebendes Engelchen zeigt, das mit Hinweis auf den Träger ein gotisches Minuskel-E

¹ Hanns Wagner, Kurze, doch gegründete Beschreibung des ... Wilhalmen, Pfaltzgrauen bey Rhein... und derselben Gemahel Renata Hertzogen zu Lottringen Hochzeitlichen Ehren Festes. Im 1568 Jahr München. Mit Stichen von Nikolaus Solis.

² Massimo Troiano, Discorsi delli triomfi, giostre apparati e delle cose piu notabile fatte nelle sontuoso nozze dell'illustrissimo ed eccellentissimo signor duca Guglielmo, Monaco 1568, S. 51, „e non molto lunghi vi è rileuata da terra l'antica Arca, di fiammeggiante, porfido: di Luodonico di Bauiera, gia Imperator Romano, oue tutti li fatti d'arme, che egli fece con Federico, d'Austria, tanto beni in tagliati, vi sono: che non so, se Policleto, che della scoltura porta il vanto: piu bella fatta l'hauesse“.

³ Die älteren Beschreibungen der Platte wollten in den beiden unteren Figuren — in Verkennung der Schauben Herzog Ernsts als eines weiblichen Kleidungsstücks — die Gattin Kaiser Ludwigs und beider Sohn Stephan mit der Haube erkennen, bis Ernst Förster, Denkmale deutscher Baukunst, Bildhauerei und Malerei, Leipzig, Band IV (1858) S. 24 erstmals die richtige Deutung gab.

in beiden Händen hält. Die Hände des Herzogs sind abgebrochen, können aber wohl kaum anders zu denken sein als auf den älteren Stichen und den Gipsabgüssen, d. h. sie waren in einer die Versöhnung andeutenden Geste dem Sohne entgegengestreckt. Herzog Albrecht auf der rechten Seite scheint mit seiner Rechten der Gebärde des Vaters entgegenzukommen.¹ Breitspurig steht er in aufrechter Haltung da, angetan mit reich durchgebildeter spätgotischer Plattenrüstung. Die Linke ruht am Schwertgriff, sein Haupt mit langen Locken ist unbedeckt. Dem versöhnenden Schritte des Vaters will auch der Löwe Ausdruck geben, der in der Mitte zwischen den beiden den Sohn mit den Vorderpranken anschmeichelt. In dem gemusterten Plattenboden weisen drei Schildchen mit den Unzialen E, L und A auf die dargestellten Personen hin.

Nach Riezler liegt der Darstellung, die Herzog Albrecht also seinem Vater und Grossvater widmete, der Gedanke zugrunde: Zu Füßen des kaiserlichen Ahnherrn, der Wittelsbach gross gemacht, versöhnt sich Albrecht mit seinem Vater, um den kaiserlichen Intentionen wittelsbachischer Einheit und Macht nicht untreu zu werden.²

Die Bildfläche umziehen zwei Inschriften: die innere auf einer vielfach beschädigten Bandrolle, auf die weiterhin näher eingegangen werden muss, besagt, dass Herzog Albrecht „der Junge“, also Albrecht IV. (1465—1508), das Denkmal errichtete, die äussere, auf einer Schräge lautet:

Anno. dñi. mcccxlviij. an. drittñ. tag. nach. dionisy. starb. der allerdurchleuchtigist. Romisch. Kayser. Ludwig. zu. alln. zeitñ. mer. Reichs. pfaltzgf. bei. Rein. hertzog. in. Baiñ. ec. Hie. begrabn. mt. den. inachgñtñ. füstē. hzog. Johas. Ernst. wilhelm. Adolf. Albrecht. d' jung. all. fustn. vo. Bairen.

Das Grabmal war also nicht nur, wenn auch in erster Linie, Kaiser Ludwig dem Bayern, sondern auch anderen fürstlichen Vorfahren gewidmet, und zwar den Herzögen Johann II. (1341—1397), Ernst (1373—1438), Wilhelm (1375—1435), Adolf (1434 bis 1441), Albrecht IV. (1447—1508), welcher letzterer, wie aus der zweiten noch zu erörternden Inschrift hervorgeht, zugleich der Stifter und Erbauer des Grabmals war.

Für die Stellung des Kaisergrabs im Rahmen der Münchener Kunst ist eine möglichst genaue Festlegung seiner Entstehungszeit unerlässlich. Die älteren Autoren gaben sich kritiklos mit einer Notiz zufrieden, die Nagler im K. Reichsarchivskonservatorium gefunden haben wollte, und die den Wortlaut gehabt hätte: „Maister Hans der Steinmeiszel hat daz kayser pilt gemacht 1438.“⁴ Nagler bezog ohne weiteres diese Nachricht auf die Platte des Kaisergrabs, und die anderen Schriftsteller, darunter Lübke und Bode, folgten der gleichen Annahme. Über den Verbleib dieser Notiz, wenn sie wirklich vorhanden war, liess sich nichts feststellen. Fraglich muss also zunächst bleiben, aus

¹ Die beiden Hände des Herzogs Ernst und die Rechte seines Sohnes fehlen in Wirklichkeit. Die Beschreibung folgt der besseren Verständlichkeit der Szene und der Gebärden halber nach dem ergänzten Gipsabguss.

² Siegmund Riezler, Agnes Bernauer und die bayerischen Herzoge. In den Sitzungsberichten der K. Bayer. Akademie der Wissenschaften, histor. Klasse, Jahrgang 1885, München 1886, S. 324.

³ Nagler a. a. O. S. 251. — Sighart, Frauenkirche S. 37. — Riezler a. a. O. S. 324. — Wilh. Lübke, Geschichte der Plastik II (1880) S. 720. — Wilh. Bode, Geschichte der deutschen Plastik (1885) S. 191.

welcher Zeit sie stammte, und ob ihr irgend der Wert eines Authentikons zukäme. Und wollte man selbst die Echtheit der Notiz annehmen, so wäre damit keineswegs ein Bezug auf die Grabplatte gegeben; denn es müsste doch auffallen, dass nicht des grossen Grabdenkmals, sondern nur eines Teiles desselben, und zwar nur eines Teiles der Deckplatte, des thronenden Kaisers, nicht aber der Versöhnungsszene Erwähnung geschähe, statt dass man dann doch von dem ganzen Grabmal, also von einem „Begrebe“, einem „Begrebnus“, einem „Grebdestein“ oder einem „erhebten Stein“, wie die Ausdrücke bis ins 18. Jahrhundert hinein lauten, gesprochen hätte. Es könnte sich der Zettel viel eher auf ein nicht mehr vorhandenes „Kayserpilt“, d. h. auf ein selbständiges Standbild Kaiser Ludwigs bezogen haben.

Nun aber ist die Platte selbst in allem und jedem unvereinbar mit der Jahrzahl 1438. Ganz abgesehen von ihrem Stil, weisen Äusserlichkeiten, wie die Tracht des Herzogs Ernst und die Rüstung seines Sohnes Albrecht, bestenfalls auf die letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts, so dass rund das Jahr 1490 als *Terminus post quem* zu betrachten ist. Und das gleiche gilt für die Gestalt und den Ornat des Kaisers. Naglers Notiz hat jedenfalls vollkommen auszuschneiden.

Nicht ohne Belang erscheint dagegen in diesem Zusammenhang die Erwägung, dass Kaiser Ludwig vor Errichtung des Hochgrabes durch Herzog Albrecht IV. schon eine ältere Grabstätte gehabt haben muss. Ob sie in der alten Marienkirche oder in der benachbarten Kapelle St. Michael war, erscheint nebensächlich. Jedenfalls gab der Abbruch der beiden Gotteshäuser zum Zwecke der Errichtung der neuen Frauenkirche in den Jahren 1468—1494 an der gleichen Stelle den Anlass, die Gebeine des Kaisers zu erheben und in dem neuen Dome beizusetzen. Die Weihe des Neubaus fand am 14. April 1494 statt.

Nun berichtet Hartmann Schedel in seiner Weltchronik von 1495: „Bey diser statt in vnsser libn̄ frauen pfarrkirchen vor dem hohen altar ligt derselb kaiser Ludwig begraben alda man dann sein kaiserliche kron mit seinem tittel syht.“

Danach kann es sich aber kaum um jenes Hochgrab handeln, dessen Deckplatte uns erhalten blieb, sondern wohl eher um einen älteren Grabstein. Denn wenn auch Schedel im Rahmen seiner Schilderung sich kurz zu fassen gezwungen war, müsste es doch befremden, dass er angesichts der für ihre Zeit ungewöhnlichen Pracht der Tumba nichts anderes zu sagen gewusst hätte, als dass „man alda sein kaiserliche kron mit seinem tittel syht“. Ebenso kurz, aber bezeichnender hätte er sagen können: „alda man dann des Kaisers Bild sieht.“ Es liegt deshalb die Annahme sehr nahe, dass man mit der Erhebung der Gebeine des Kaisers und ihrer Wiederbeisetzung in der neuen Frauenkirche entweder auch die alte Grabplatte, die nichts weiter als das Signum der kaiserlichen Macht, die Krone, und eine Inschrift — seinen Titel — trug, mit in das neue Gotteshaus übertrug oder eine derartige Grabplatte neu fertigte. In Herzog Albrecht aber mochte damals der Gedanke wach geworden sein, seinem kaiserlichen Ahnherrn ein würdiges Mal zu errichten.

Herzog Albrecht IV., der Stifter des späteren Kaisergrabs, der, wie die oben erwähnte

Inscription besagt, selbst in diesem beigesetzt wurde oder doch werden sollte, hatte sich nun schon zu Lebzeiten ein Grabmal errichten lassen. Dies entnehmen wir des „Herzogs Albrecht in Bairn hochloblicher gedechtnuss Begengknuss zu München“ von 1509.¹ Dort heisst es, dass unter den — man wird wohl sagen müssen — „Schau-gerichten“ auch „vnnsers genädigen Herrn Herzog Albrechts begrebe“ aufgetragen wurde, das also beschrieben wird: „Das xxii essen was vnnsers genädigen herrn herczog Albrechts hochloblicher gedechtnuss begrebe Nemlich der Form des grab, mit allen vendlen, oder panirn des lands \overline{vn} herrschafft, wye dann das wercklich gemacht vnd geziert jnn vnnsers lieben frauwen kirchen steet auf dem grab nach seyner pildung ain geharnaschter man, am rugken ligennd, in der gerechten hanndt ain panir vnd in der lincken ain plos schwert bey den füssen czwen schildt, Ainer mit Bairn, der ander Osterland gemalt dabey gefüllte oblat.“

Nach der immerhin ausführlichen Beschreibung und den Ausdrücken „wercklich gemacht und geziert“ und „in vnnsers lieben frauwen kirchen steet“ handelte es sich bei dem Vorbild für das „Essen“ offenbar um ein ansehnliches Hochgrab, das wir uns aus rotem Marmor gefertigt zu denken haben, und das in der üblichen Weise auf seiner Deckplatte das Bild des Herzogs mit Rennfahne und Schwert trug. Weitere Nachrichten darüber fehlen. Das Grabmal ist, wie so viele andere, untergegangen. Wann und warum es preisgegeben wurde, wissen wir nicht. Aus dem Umstande, dass Herzog Albrecht IV. selbst gemäss der oben angeführten Inschrift des Kaisergrabs in diesem beigesetzt wurde oder doch die Absicht hatte, sich dort beisetzen zu lassen, möchte man schliessen, dass es als überflüssig und entbehrlich noch zu Lebzeiten des Herzogs entfernt wurde. Vielleicht darf man weiterhin den Schluss ziehen, dass, nachdem die besagte Inschrift von fünf in dem Kaisergrab beigesetzten Fürsten berichtet, entweder nur die sterblichen Überreste dieser längst verstorbenen Ahnen in der Tumba selbst bestattet werden sollten oder überhaupt das Kaisergrab von Anfang an nur als Kenotaph für eine darunter liegende grössere Erbbegräbnisstätte oder Gruft des Fürstenhauses gedacht war.

Die genaue Entstehungszeit der Kaiserplatte würde uns die Inschrift auf der das Bildfeld umlaufenden Bandrolle geben, hätte nicht gerade sie an der hierfür wichtigsten Stelle, dem Anfang, durch Beschädigungen gelitten, und zwar jedenfalls schon, als das Grabmal noch die ursprüngliche Tumbenform aufwies. In diesem Zustande hat man sie auch offenbar in den maximilianeischen Hochbau eingefügt, in dessen sicherer Umrahmung sie gegen weitere Schäden vollkommen geschützt war. Ein Stich der Deckplatte im Band I der „Neuen historischen Abhandlungen der bayerischen Akademie der Wissenschaften“ von 1779 zeigt uns diesen Zustand und gleicherweise eine handschriftliche Skizze der beiden Legenden der Platte im cod. germ. 2717 der Bayerischen Staatsbibliothek München, der sich auf die Restaurierung des Mausoleums — Hochbau wie Marmorplatte — bezieht.

¹ Bayerische Staatsbibliothek.

Nach dieser Handschrift sowie nach dem korrespondierenden Literale des Kollegiatstifts U. L. Frau in München N. 249 des Bayerischen Hauptstaatsarchivs hatte der Stiftsdechant von Effner im Jahre 1782 beantragt, das „Mausoleum“ zu reparieren. Unterm 23. August des gleichen Jahres erging an Effner die kurfürstliche Genehmigung mit der Auflage, „dass er hienach die alsbaldige Reparation zwar veranstalten, jedoch wegen der Ergänzung der mangelnder metallener Buchstaben, wie auch wegen Erneuerung der um das Fussgestelle ziehenden sogenannten gottischen Schrift“ — damit kann nur die der Bandrolle gemeint sein — „sich vordersamst mit dem kurfürstlichen Hofbibliothekär Titl. Steigenberger, allenfalls auch mit dem Prälaten von Polling annoch benehmen und nach ihrem wohlbemessenen Beyrathe aus alten Urkunden sothane Inschrift berichtigen sollen“. Steigenberger erstattete sein Gutachten unterm 3. August 1783: „Um die durch Unfälle beschädigte Inschrift des Mausolei weiland Kaiser Ludwig des IV. ergänzen und berichtigen zu können, hat man in verschiedenen Bibliotheken genaueste Nachforschung und Anfrage gemacht. Es hat sich aber diese Inschrift nirgends vorgefunden. Man könnte zwar einige Buchstaben und Wörter mit Gewissheit, die andern aber nur aus Muthmassung ergänzen. Damit aber durch eine nur auf Muthmassung gegründete Ergänzung der Authenticität der übrigen Inschrift und des ganzen kein Nachtheil erwachse, ist die unmasgebliche Meynung, das keiner aus den abgehenden Buchstaben solle ergänzt werden.“¹ Er vermutet, dass die Inschrift erst nach dem Tode Albrechts IV., also nach 1508, gemacht und das Grabmal unter Wilhelm IV. vollendet worden sei. Aus einem *Pro memoria* des Dekans von Effner vom 26. Mai 1784 erhellt weiter, dass die „Meinung des kurfürstlichen Rats Steigenberger“ auch noch dem bekannten Rechtsgelehrten und Mitbegründer der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Johann Georg von Lori, der damals verbittert in der Verbannung in Neuburg a. D. sass, zugeschickt wurde; „allein Herr von Lori war zu viel Eturdi“ — *etourdi* = verblüfft oder leichtfertig — „als hieraus was gründliches anzugeben, das man das einfassungsband mit der Innschrift hätte ergänzen können. erstesmahlen verfehlte Herr von Lori die ganze schaibe“ — d. h. er erkannte nicht, worauf es ankam — „und zwaitesmahlen liesse er die Sache dreiviertel jar liegen ohne mir antwort zu geben. Man konnte also nicht auf ein ungewisses die innschrift ausbesseren lassen um dem grabstein seine autentizität nicht zu benehmen. Auch fande sich die innschrift weder in geheimen noch äusseren kurfürstlichen Archiven noch bauyberschlag und Conti bei der kurf. hochlöbl. Hofkammer oder Hofzalamt.“ Man konnte sich den wissenschaftlichen Argumenten Steigenbergers nicht verschliessen und beschränkte sich demgemäss darauf, die ausgebrochenen Rollen, soweit solche vorhanden, einzufügen und die fehlenden durch neue, jedoch ohne Inschrift zu ersetzen.

¹ Im gleichen Sinne, wonach „nicht nur in allen gedruckten Werken, sondern auch in den Handschriften sowohl der kurfürstlichen als auch der Pollingischen Bibliothek vergebens nach der Inschrift geforscht wurde“, äussert sich ein Schriftstück des cod. germ. 2717, der Münchener Staatsbibliothek, das unter Hinblick auf die drohenden Schäden einer Ergänzung der Inschrift aus Bianconi, *Lettere al marchese Filippo Hercolani, Lucca 1736*, bezeichnender Weise zitiert: „E sempre pericoloso l'abbellire le cose, che gia son belle“, ein für diese Frühzeit beachtenswertes kritisches Beispiel denkmalpflegerischer Anschauung.

Dabei wurde freilich ein Fragment mit Teilen einer Jahrzahl — cccc — zugehauen und sinnlos einer beliebigen Stelle eingefügt, so dass heute nicht mehr mit Sicherheit sein früherer Platz festzustellen ist.

Im Verlaufe der Jahre, wohl bei der späteren zweimaligen Veränderung des Standorts des maximilianischen Denkmals mitsamt der Platte im Jahre 1859 und 1891, wurden nochmals einige Rollen ausgebrochen, jedoch nicht mehr ergänzt. Nach ihrem heutigen Bestande lautet die Inschrift nach Hagers und meiner Revision:¹

Anno. /dni. m. /leere Rolle /ausgebrochen /leere Rolle /leere Rolle /ebde+stan. /
vnd. an. /ausgebrochen /leere Rolle /durch. /den. dur. /chleuch /tigenn /hochge /
pornen. /fursten /oooo /herren. /Albrech /ten-den. /jungen. /pfaczg. /pey. re /leere
Rolle /ausgebrochen /ern-vnd. /nydern. /payrn. /muted. /leere Rolle /porn. vo /
fraw. an /na. von. /prawn /schwig. /der. auch /leere Rolle /leere Rolle /gt. vnd /
Starb /leere Rolle /leere Rolle /leere Rolle /.

Die 18. Rolle mit den vier Buchstaben — Zahlen cccc — ist auf dem Kopf stehend und gänzlich sinnlos eingesetzt. Ihre Zugehörigkeit zu einer Jahreszahl, sei es zu dem Datum der Errichtung des Grabmals oder zu dem Todesdatum des Stifters Herzog Albrecht, ist klar ersichtlich. Aretin nimmt den ersten Fall an, Hager meint dagegen: „Es ist aber fraglich, ob die Rolle nicht vielmehr vom Schlusse des Schriftbandes herührt. . . .“; . . . „die vier c und der auf dieselben folgende Punkt füllen nämlich die Rolle nur etwas über die Hälfte und lassen vielen freien Raum übrig, welchen der Steinmetz wohl zur Anbringung der Zehner benützt hätte. Wir dürften also auf der Rolle möglicherweise ein Bruchstück der zweiten in der Inschrift enthaltenen Jahreszahl zu erkennen haben, von der zur Zeit der Anfertigung des Steines die Zehner und Einer noch nicht eingesetzt werden konnten, da der Stifter noch lebte.“ Unentschlossen bemerkt er alsdann: „Steht der ersteren, von Aretin vertretenen Annahme der beträchtliche nicht ausgenützte Raum der Rolle entgegen, so spricht übrigens auch gegen die zweite Vermutung ein Umstand, der nämlich, dass die Oberfläche der Rolle auch am nicht ausgenützten Teile bis zum Grunde, aus dem sich die Buchstaben erhöht erheben, abgemeißelt ist, anstatt dass sie hier, wie es sonst bei später zu ergänzenden Jahreszahlen auf Grabsteinen der Fall ist, in der vollen Dicke des Steines ausgespart blieb.“

Indem er also die Frage unentschieden lässt, kommt er zu dem Schluss: „Mag das jetzt als 18. Rolle eingereihte Bruchstück der Jahreszahl zu dem Datum der Anfertigung des Steines oder zu dem Datum des Todes des Stifters gehören, es beweist in jedem Fall, dass der Steinmetz noch im Laufe des 15. Jahrhunderts das Werk vollendete.“ Demnach lautete nach seiner Vermutung die Inschrift: „Anno dni m cccc . . . ist aufgerichtet worden dieser grebde stan vnd anher gesetzt durch den durchleuchtigen hochgepornen fursten vnd herren Abrechten den jungen pfalzczgr pey rein hertzen in obern vnd nydern payrn muted seits geporn vo fraw anna vo prawnschwig der auch hie begrabn liegt vnd Starb anno dni m cccc . . .“¹

¹ Hager a. a. O. S. 94. Siehe auch Aug. Hartmann, Zum Grabdenkmal Kaiser Ludwigs, in der Monatschrift des Historischen Vereins von Oberbayern V (1896) S. 89.

Hager ist nun zunächst dahin zu berichtigen: Die vier c auf der fraglichen Rolle füllen keineswegs die Rolle nur etwas über die Hälfte derselben, sondern stehen ziemlich genau in der Mitte des zur Verfügung stehenden Raumes; mehr als ein Zahlenbuchstabe hätte dort kaum noch Platz finden können. Ferner hat Hager falsch gesehen, wenn er behauptet, „dass die Oberfläche der Rolle auch am nicht ausgenützten Teile bis zum Grunde, aus dem sich die Buchstaben erhöht erheben, abgemeisselt ist, anstatt dass sie hier, wie es sonst bei später zu ergänzenden Jahreszahlen auf Grabsteinen der Fall ist, in der vollen Dicke des Steines ausgespart blieb“. Vielmehr ist das Gegenteil der Fall; der Rest der Rolle zeigt eine mit der Oberfläche der Schriftebene gleich hohe unbearbeitete Fläche, in die durchaus konform mit der übrigen Schrift noch ein Zahlenzeichen hätte eingemeisselt werden können. Die grössere Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass die unfertige Jahreszahl zu dem Todesdatum des Herzogs gehörte. Das Grabmal wurde laut der Inschrift ja doch bei Lebzeiten von ihm in Auftrag gegeben und sicher auch vollendet. Als Nächstliegendes ist also anzunehmen, dass von der unfertigen Jahrzahl zunächst nur zu lesen war: m cccc; es erscheint aber keineswegs ausgeschlossen, dass auf der den vier c vorausgehenden Rolle nach dem Tausenderzeichen noch ein c eingemeisselt gewesen wäre, also zu lesen war: m ccccc... So ungewohnt die Schreibweise fünfhundert mit ccccc statt mit d uns heute auch erscheint, so lässt sich gerade in der altbayerischen Palaeographie eine ziemliche Anzahl derartiger Beispiele aufführen.² Es erscheint damit also nur erwiesen, dass das Grabmal zwar zu Lebzeiten des Herzogs begonnen und zu seinen Lebzeiten auch vollendet wurde. Keineswegs aber muss es der Steinmetz, wie Hager annimmt, im Laufe des 15. Jahrhunderts vollendet haben.

Nachdem aber erwiesen ist, dass auf der Rolle mit den vier c entgegen der Behauptung Hagers für die Vervollständigung der Jahreszahl noch ein ziemlicher Raum in der vollen Stärke des Steines aufgespart war, kann dieses Stück aber auch nicht für den Anfang der Inschrift, die sich nur auf die Entstehungszeit des Denkmals bezogen haben kann, in Frage kommen; denn es ist mit absoluter Sicherheit anzunehmen, dass, als das Denkmal aufgerichtet wurde, d. h. steinmetzenmässig „versetzt“ wurde, dies in all seinen Einzelteilen, vornehmlich aber in seinen Sargwänden und der Deckplatte einschliesslich der gesamten Inschrift — einzig mit Ausnahme des Todesjahres Herzog Albrechts — vollkommen vollendet war. Irgendein Grund, weshalb das Stiftungsjahr nicht im vollen Umfange bei der Errichtung des Denkmals hätte eingemeisselt werden können, ist nicht erfindlich.

Nun gibt der kurfürstliche Rat und Archivar Josef Anton Aettenkhöver in seinen „*Rhapsodiae collectae*“ um das Jahr 1736 aus „einem ganz unbekanntem *Manuscripto*

¹ Aretin a. a. O. — Hager a. a. O. S. 95 ff.

² Ganz summarisch sei nur verwiesen auf die Beispiele in den Kunstdenkmälern des Königreichs Bayern Bd. I — Oberbayern — S. 1567, 2080, 2251, 2253, 2349, 2351, 2356, 2357, 2359, 2362, 2528, 2604, 2605, 2748, 2784, 2904, 2959. Handelt es sich hier durchwegs um Grabinschriften, so lesen wir ebendort S. 1792 von Deinting: „Diser turn ist angefangen warden zu bauen nach christi gepurd m^o ccccc vj“ (= 1506).

Unerteliano“ ausser der Inschrift der Schräge auch die des gerollten Bandes mit folgenden Worten wieder: Vmb den gantzen Stain seynd oben auf holle rolln ausgehauen, wovon aber etliche ausgebrochen und abgengig: auf disen rollen ist zu lesen nachfolgende Vmbschrüfft: „Anno Domini M. D. ist der Stain gemacht, vnd angeordnet durch den durchleuchtigen hochgebohrnen fürsten vnd Herrn Albrecht den jungen Pfalzgrafen bei Rhein, hertzogen in obern vnd nieder Bayrn, wittelspachischer linj, gebohren von frau Anna von Braunschweig, der auch hir ligt, vnd Starb.“¹

Wenn auch von Unertl bei dieser Abschrift im Vergleich mit den heute noch erhaltenen Originalrollen nach der Gewohnheit der Grabsteinbücher des 18. Jahrhunderts ziemlich willkürlich und nach unseren Begriffen sehr unpaläographisch verfuhr, so ist doch wohl nicht anzunehmen, dass er das Teilstück des Errichtungsdatums „M. D.“ aus eigenem Ermessen, d. h. ohne jede tatsächliche Unterlage, beigefügt hätte, und dies um so weniger, als er durch die beigesetzten Punkte die ausgebrochene Rolle mit den übrigen Zahlenzeichen registrieren wollte.

Auch die anlässlich des Restaurierungsprojektes von 1782 vorgenommenen Versuche zur Wiederherstellung der Inschrift, offenbar von der Hand des kurfürstlichen Hofbibliothekars Steigenberger², nehmen an, dass sie begonnen hat: Anno d̄m M. D. Wie sollte gerade Steigenberger, der zur Vorsicht in der Ergänzung der Inschrift mahnt, ohne irgendeinen sachlichen Anlass zu diesem Vorschlag gekommen sein? Jedenfalls ist kein Grund vorhanden, die älteste der Nachrichten über den Wortlaut der Inschrift von Aettenkhöver und Unertl völlig unberücksichtigt zu lassen, um so weniger, als noch weitere Gründe für die Entstehung des Grabmals zu Beginn des neuen Jahrhunderts sprechen. Damit ergibt sich aber auch die grösste Wahrscheinlichkeit, wenn wir nicht sagen wollen, der zwingende Schluss, dass das Grabmal, das nach seiner Deckplatte und der Beschreibung der Tumba eines der reichsten seiner Art war, zwischen 1500 und 1508, d. h. dem noch nicht eingemeisselten Todesjahr seines Stifters, entstanden ist. Nach der Analogie der Seoner Aribo-Tumba und Lebs Stiftergrab von Ebersberg darf man etwa mit einer Arbeitsdauer von fünf Jahren rechnen.

Hager hat sich bei seiner Datierung auf das Ende des 15. Jahrhunderts zu einseitig durch das Äusserliche der Kostüme gefangen nehmen lassen, ohne dabei zu berücksichtigen, dass eine plastisch oder graphisch belegte Kostümeigentümlichkeit von 1495 oder 1498 schliesslich auch noch 1505 bestanden haben kann; denn die Wandlungen im Kostüm und in der Rüstung treten erst um 1510 deutlicher hervor. Wenn man aber von den Äusserlichkeiten der Kostüme absieht, so bleibt schlechterdings nichts übrig, was zu einer Datierung für das Ende des 15. Jahrhunderts zwänge. Im Gegenteil wird ein unbefangenes Auge das Werk in seiner Fortschrittlichkeit eher an den Beginn des 16. als an das Ende des 15. Jahrhunderts stellen.

¹ Vgl. Hoheneicher a. a. O. S. 393. Nachforschungen nach dem Originale des Manuskriptes der „*Rhapsodiae*“ von Aettenkhöver und des „*Manuscriptum Unertelianum*“ bei der Staatsbibliothek München wie beim Bayerischen Hauptstaatsarchiv hatten keinen Erfolg.

² Literalien des Kollegiatstiftes in München im Bayerischen Hauptstaatsarchiv Nr. 249 und cod. gem. der Münchener Staatsbibliothek 2717.

NACHTRAG

Am Schlusse der Drucklegung erhalte ich dankenswerterweise von Herrn Oberlehrer Klemens Schinhammer in Amberg noch einige Nachrichten über die Grasser von Schmidmühlen aus dem Stadtarchiv Amberg.

Am Pfingstag vor Michaeli 1448 = 26. September, erscheint Hans Grasser von Schmidmühlen als Kläger gegen den Ödenwirt. Gerichtsbuch Nr. 292.

Am Freitag nach Dionysi 1448 = 11. Oktober, erscheint Hans Grasser gleichfalls als Kläger. Gerichtsbuch Nr. 292.

Am Pfingstdienstag 1456 = 18. Mai, gibt Hans Grasser von Schmidmühlen seinem Weib Vollmacht gegen Vorster. Gerichtsbuch Nr. 295.

Am Dienstag nach Udalrici 1483 = 8. Juli, kauft Lienhart Grasser von Schmidmühlen das Bürgerrecht. Bürgerbuch I. fol. 25.

Am Freitag nach Calixtus 1500 = 16. Oktober, schwört ein Hans Grasser — ohne Angabe der Herkunft — das Bürgerrecht. Ebenda.

Ein Grabstein in dem ungefähr 10 km nördlich von Schmidmühlen gelegenen Kirchdorf Rieden besagt: „Anno Dmmi 1508 starb an Sanct Sebastiani Tag die erber Frau Barbara Hanauerin ein Hausfrau gebest dem erber Hans Grasser in Schmidmühlen der Gott genedig sei.“ Unten ein Doppelwappen mit einer Schaufel und einem Hahn.

Ob wir, was naheliegt, in dem Hans Grasser und der Barbara Hanauerin die Eltern des Erasmus Grasser erblicken dürfen, muss dahingestellt bleiben.

* * *

Der Meister Asmus aus Trient oder Gardolo, der 1489 den ikonischen Grabstein des Grafen Wilhelm zu Henneberg an der östlichen Aussenmauer der Sakristei der Pfarrkirche zu Bozen fertigte, ist nicht personengleich mit Erasmus Grasser.¹

¹ Josef Weingartner, Die Kunstdenkmäler Südtirols III. Bd., 2. Teil (Bozen 1926) S. 106 und Abb. 9.

VERZEICHNIS DER ORTS-, KÜNSTLER- UND PERSONENNAMEN

Die Zahl 1 oder 2 neben einer Nummer bezieht sich auf die Spalte

I. ORTSNAMEN

- Aachen 73
Aichach 62
Andechs 13, 44, 80 ff
Antwerpen 68
Appenzell 90
Apolding 79
Attl 47, 52, 71, 149
Augsburg 1 ff, 10, 23, 52, 87 ff, 95, 101, 113/2, 115/2,
120/2
Berchtesgaden 116, 122/2
Berlin 40, 56, 66 ff, 76
Betley (England) 17, 135, 142
Beuerberg 9 ff, 113
Blutenburg 42, 76 ff
Boppard 24
Bozen 95, 158
Braunau 83
Brixen 21
Brüssel 48
Burghausen 83, 95, 114/1, 115 ff, 119, 122/2, 123/2
Burglengenfeld 3, 61
Clermont-Ferrand 139
Cremona 15
Dießen 42, 82
Donaueschingen 143, 145 ff
Ebersberg 47, 52, 71, 83, 149, 157
Ebertshausen 3, 111/1
Eichstätt 52
Eisenhofen 81
Esterndorf 7 ff, 25, 109/2 ff
Florenz 139
Finsing 73
Frauenried 5, 7, 82, 107/2
Freising 5, 20, 24, 40, 42, 44, 54, 62 ff, 87 ff
Friedberg 62
Gallen St. 4, 88 ff, 107
Gardolo 158
Glarus 90
Gotzing 109/2
Granada 133
Grünwald 71 ff
Haarkirchen 87
Halle 94
Hallein 95, 122/2
Hohenlinden 83
Ilmmünster 6 ff, 37 ff, 60, 71
Indersdorf 81 ff
Ingolstadt 9, 120/1
Innsbruck 6, 17, 21, 83 ff, 102, 109/1, 143, 149
Irschenberg 5, 107/2
Kesselbergstrasse s. Kochel
Kochel, Kesselbergstrasse 81
Köln 24
Konstanz 107
Kreuzenstein 56
Kufstein 62
Landsberg 1
Landshut 54, 87, 95, 117
Leutstetten b. Starnberg 41 ff, 49, 74, 85
Lindau 89, 107
London 138
Lüttich 48
Luzern 90
Madrid 68
Magdeburg 94
Mailand 140
Mariaberg 4, 12, 84, 87 ff, 100 ff
Memmingen 54
Merlbach 87
Miesbach 5
Mainz 24
Mondsee 97, 123/2
Münstermaifeld 24
Neuburg a. d. Donau 154
Neukirchen Obb. 3, 7 ff, 109/2 ff
Neustift b. Brixen 21
Notzing 10, 113
Nürnberg 48, 75, 79, 94, 138, 140 ff, 144
Ötz b. Westerham Obb. 45
Paris 138
Passau 88, 116/1, 122/2
Petersberg auf dem Kleinen Madron 20
Pfaffenhofen 5, 9, 10 ff, 53, 107/2, 112 ff
Pfaffenmünster 20
Piemont 138 ff
Pienzenau 109/2
Pipping 37 ff, 72, 76, 78, 80
Prüfening 1, 61 ff
Pullach 75
Rabenden 87
Ramersdorf 13, 30, 38, 42, 47, 66, 68, 85
Regensburg 1, 3, 62 ff
Reichenbach 1
Reichersbeuern 80, 87
Reichenhall 7 ff, 12, 87 ff, 93 ff, 110/1, 114 ff
Reichersdorf Obb. 3, 7 ff, 25 ff, 43, 49, 72, 109/2 ff
Rieden 158
Rockelfing 70
Rom 140
Rorschach s. Mariaberg

Rosenheim 87
 Rottenbuch 35.
 Rottweil 146
 Salzburg 33, 62 ff
 Schaerding 62, 95, 114/2, 119/1, 123/2
 Schellenberg 122/2
 Scheyern 10, 113/2
 Schlehdorf 10, 113
 Schliersee 7, 110/1
 Schmidmühlen 1, 3, 61, 158
 Schrobenhausen 62
 Schwäbisch-Hall 68
 Schwaz 6, 12, 66, 83 ff, 87, 100 ff, 108/2 ff
 Schwyz 90
 Seefeld (Tirol) 2
 Seon 83, 149, 157
 Sterzing 85 ff
 Strassburg 146
 Straubing 62 ff
 Tegernsee 7, 62, 67
 Thaur (Tirol) 12

Tölz 67
 Trient 158
 Überlingen 146
 Ulm 54, 95
 Unter-Grainau 68
 Unter-Menzing 83
 Unter-Ölkofen 87
 Valence 140
 Venedig 21, 139
 Villingen 146
 Wartenberg 79
 Wasserburg 47, 62, 83, 87
 Weihenstephan 40
 Weyarn 6
 Wien 68, 139
 Wilparting 82
 Wolfgang St. b. Dorfen 80
 Worms 24
 Zirl 108/2
 Zürich 90

II. KÜNSTLER- UND PERSONENNAMEN

Adolf, Herzog von Bayern-München (1434—1441) 151
 Aettenkhover, kurf. Archivar 156
 Aichelstain Conrad 106/1
 Ainhauser 109/2
 Albrecht II. (III.), Herzog von Bayern (1401—1460)
 36, 150
 Albrecht III. (IV.), Herzog von Bayern (1417—1508)
 9, 47, 65, 81 ff, 96 ff, 151
 Alexander VI., Papst 6
 Altweg Ulrich 109/2
 Anna, Herzogin von Braunschweig (1420—1493) 155
 Anianus Hl. 82
 Angrer Lorenz, Bergmeister 116/1
 Aragon Peter von 134
 Aresinger Ulrich, Dechant 4, 13, 20 ff, 29, 43, 64, 69, 80, 84
 Aribo, Pfalzgraf 157
 Asmus, Bildhauer 158
 Auer Bartlme 128/2
 Barbinger, Salinenzeichner 99
 Barth auf Harmating Heinrich von 81, 122/2
 Baumgartner Peter, Rentmeister 97, 122/2
 Baumgartner Wolfgang, Rentmeister 119/2
 Beaumont Francis, engl. Schriftsteller 138
 Beich 10 ff
 Beierlein Hans, Bildhauer 52
 Bellini Giovanni, Maler 24
 Berengar de Relat 134
 Bernauer Agnes 150
 Bernhart, Kistler 106/2
 Berolzheimer Michael 68
 Bocksdorfer Sebald, Bildhauer 21
 Bötschner Balthasar 52, 68 ff; auch Pötschner
 Brandhuber s. Pranthuber
 Burgkmair Hans, Maler 23

Candid Peter, Maler 149
 Carpaccio Vittore, Maler 24
 Christof, Abt von Weihenstephan 40
 Christoph, Schmied 109/2
 Constanza von Kastilien 133
 Cotgrave John, engl. Schriftsteller 138
 Eckstein Utz 145
 Edward III. von England 133
 Eisenhofen Jörg von 81
 Eisenhofen Konrad von 81
 Eisenhofen 12
 Eisenhofen Sigmund, Lizentiat und Stadtschreiber
 111/2
 Eisenreich Georg, Lizentiat 95, 115/2, 122/2
 Erliching Jakob von, Baumeister 101
 Engelberger Burkard, Baumeister 88, 95 ff, 115/2,
 120/2
 Erasmus, Baumeister von Annaberg i. S. 102
 Erhart, Maler 4
 Effner von, Dekan 154
 Ernst, Herzog von Bayern (1373—1438) 151
 Ernst, Herzog von Bayern (1438—1460) 150 ff
 Eßwurm Friedrich, Unterrichter 11/2, 112/2, 114/1
 Fischnaler Konrad 84
 Fletcher John, engl. Schriftsteller 138
 Foltz Ludwig, Bildhauer 56
 Frey Dionys, Erzgiesser 149
 Friedrich der Schöne von Österreich 150
 Friedrich III., Kaiser 88
 Fröhlich Hans 4
 Froeschl Peter, Pfleger 96, 115/2, 117/1, 119/1
 Fueß Niklas, Stadt-Unterrichter 108/2, 112/1
 Fueterer Ulrich, Maler 3, 4, 7, 11, 105/1
 Gäbelkofer 12

- Gaisberg Franziskus von, Abt 90, 92
 Garttnr Pankraz, Gegenschreiber 98, 126/2
 Gasser Hans, Bildhauer und Sammler 68
 Gaunt John of, Prinz von England 133
 Gebhart Martin, Goldschmied 108/2
 Geiler von Kaysersberg Johannes 145
 Georg der Reiche, Herzog von Niederbayern (1455
 — 1503) 95 ff
 Georg (Jörg) Zimmermann 98, 127/1
 Giel, Gotthard von Glattburg, Abt 90 ff, 107
 Gilg, Maler von Schliersee 8
 Goder Hans, Salzmeister 98, 121/1, 126/2, 127/1
 Grasser Eberhart 1
 Grasser Hans, 1, 12, 105/2, 113, 158
 Grasser Johannes IV., Abt 1
 Grasser Konrad 1
 Grasser Martin 1
 Grasser Peter 1
 Grasser Stephan 12
 Grasser Thoman 113/2
 Grasser Urban 1
 Grasserin Dorothea s. Kaltenprunnerin
 Grasserin Osann 1
 Grünwald Mathias, Maler 94, 143
 Günther Jgnaz, Bildhauer 55 ff
 Gugauer Peter 110/1
 Gutpier, Rotschmied 140
 Haefele Sebastian, Abt 71
 Hainemann (Hanyon) Jörg, Kaplan 10, 113/2
 Halder Lienhart, Hauspfleger 120/2
 Hans, Hofzimmermann 114/1, 116/1, 119/1
 Hans von Kulmbach, Maler 141
 Hans der Stainmaißel s. Steinmaißel
 Hans, Meister von Würzburg, Baumeister 122/2
 Hantler Ulrich 114/1, 116/1, 119/1
 Harder Balthasar 111/2
 Held J. N., Bildhauer 56
 Hofer Wolfgang 10, 113
 Hofferin Anna 83
 Holland Margarethe von (1293—1356) 48
 Holzschuher Erasmus 1
 Hood Robin 135 ff
 Humbs Hans, Salzmeister 98, 121/1, 126/2, 127/2
 Hundertpfundt Balthasar, Dekan 71
 Hunger Christof 112/2, 114/1
 Hundt Jörg 106/2
 Innocenz VIII., Papst 6
 Jacob Hans, Kürschner 111/2
 Jörg Meister, Bildschnitzer 11
 Jörg Meister von Halsbach 3, 131
 Johann II., Herzog von Bayern-München (1341 bis
 1397) 151
 Johann XXII., Papst 30
 Johann de Peralta 134
 Johnson Ben, engl. Schriftsteller 138
 Kaltenprunner 10
 Kaltenprunner Heinrich 3, 111/1
 Kaltenprunner Johannes 105/1, 107/2
 Kaltenprunner Lienhart 105/1
 Kaltenprunnerin Dorothea 3, 89, 96, 106/1, 111/1, 112/1
 Kammer Ulrich 108/2
 Kastenmair Hans, Brauer 111/2
 Keim Hartmann 1
 Ketzl Georg 141
 Khöttling Peter, Kaufmann 130/1
 Knoll Hans, Schlosser 106/2
 Kölderer Jörg, Baumeister und Maler 84, 86
 Kollwurger 123/1
 Korbinian, Beutler 106/2
 Krafft Adam, Bildhauer 61
 Kranwiter Lienhart 5, 9, 107/2, 112/1
 Kreniß Matthäus, Bildhauer 52
 Krumper Hans, Erzbildner 149
 Kulmbach Hans von, Maler 141
 Laerer Friedrich, Stadtkämmerer 98, 126/2
 Laib Konrad, Maler 33
 Laiminger Peter, Gießer 6, 102
 Landsperger Ulrich 114/1
 Lange Johannes, Hofarzt 133
 Leb Wolfgang, Bildhauer 46 ff, 51, 83 ff, 157
 Leinberger Hans, Holzschneider 142
 Lemgenfeld 109/1
 Leo X., Papst 140
 Leonora von Sizilien 134
 Lienhart, Bildhauer von Freising 4
 Lienhart, Maurer 106 ff
 Lindacher Hans, Dommeister 88, 95, 115/2
 Lipp, Brunnmann 128/1
 Lippert, bayr. Minister 2
 Lori Johann Georg von, Historiker 154
 Loscher Anton, Baumeister 96, 120/2
 Losenstein Dorothea von 80
 Ludwig der Bayer, Kaiser (1294—1347) 30, 46, 48, 64,
 149 ff
 Ludwig IX., König von Frankreich 36
 Ludwig, Seidennater 4
 Ludwig der Brandenburger, Markgraf (1312—1361) 30
 Luftenegger, Gastwirt 109/1
 Lukas, Bildhauer von Freising 4
 Lunglmair 10, 105/2
 Maleskircher Gabriel, Maler 11, 35
 Marinus Hl. 82
 Margarete von Holland (1293—1356) 48
 Martein, Maurer und Steinmetz 114/2, 119/1
 Martin Meister, Glaser 4
 Maximilian I., Kaiser 6, 12, 100, 149
 Maxlrain 107/2
 Mayerhauer Hieronymus, Verweser 128/1
 Meckenem Israel von, Stecher 17, 22, 141 ff
 Meittinger Hieronymus, Bischof 100
 Messerschmid Johannes, Probst 35
 Miller Wilhelm von, Sammler 15
 Monogrammist E. S., 22 ff, 27 ff, 35, 141
 Monogrammist F. W. 141
 Monogrammist W. mit der Pfeilspitze 22
 Nash Thomas, engl. Schriftsteller 138

- Neithart Georg, Stadtkämmerer 98
 Offenheimer Hans, Rentmeister 95, 115/2, 119/1
 Oswald, Probst 98, 121/1, 127/1
 Otto der Brandenburger, Markgraf (1340—1379) 30
 Pallavicini-Barracco Graf von 15
 Palmann Georg 107/2
 Panholzer Hans, Pfannmeister 121/2
 Paur Josef, Zeichner 99
 Payr Asam 2
 Peralta Johann de 134
 Peringer Veit 120/1
 Peßnitz Ulrich, Baumeister 96 ff, 117/1, 123/1
 Peter von Aragon 134
 Peter, Bruckmeister 119/1
 Pfäffinger Degenhart 52
 Pfenning, Maler 33
 Pinther, Zimmermann 121/2, 128/1
 Pötschner Ludwig 6, 8, 95, 105/2, 114/2, 115/2, 122/2
 Pollack Jan, Maler 11, 15, 40, 131
 Ponholzer Hans, Pfannmeister 128/2
 Pranthuber Hans, Hofmaurer 114/1, 116/1
 Prantstetter Bartholomäus 6, 109/1
 Preyning Bartlme, Maurer 121/2, 127/1
 Preyning Martin, Steinmetz 96, 116/1, 117/1
 Puckl Thomas, Gegenschreiber 98, 126/2
 Rablet, engl. Schriftsteller 138
 Rainer Georg, Brunnmann 128/1
 Rainer Conrad, obrister Zimmermann 105/2
 Randeck Erhard, Steinmetz 11, 83
 Randeck Ulrich, Steinmetz 83
 Rat Martin 6, 105/2
 Renata von Lothringen, Herzogin von Bayern 17, 55, 150
 Ridler Ottmar, Bürgermeister 111/2
 Risher Hans, Protonotar 6, 109/2
 Rösch Ulrich, Abt 4, 88 ff, 107/2
 Rosenbusch Bartholomäus 87
 Rottaler Ulrich, Baumeister 88, 95 ff
 Rupprecht, Kronprinz von Bayern 73, 139
 Rupprecht II. von der Pfalz (1325—1398) 134
 Satler Hans 9, 108/1, 112/1.
 Schauer Hans 112/2, 114/1
 Scherdinger Peter 116/1
 Schilher Andreas, Gegenschreiber 98, 126/2
 Schmiechen Stefan von 82
 Schmuck Marx, Salzmeister 95 ff, 114/2, 115/2 117/1
 Schön Erhart, Maler 145
 Schongauer Martin, Maler 24
 Schrenk zu Notzing Elisabeth 11
 Schrenck zu Notzing Kaspar 11
 Schwär Wolfgang 116/1
 Schwanthaler Ludwig, Bildhauer 14 ff, 56
 Schwendiner Hermann, Landamman 90
 Seben Oswald von 21
 Shakespeare William 131
 Shirley James, engl. Schriftsteller 138
 Sigismund, Herzog von Bayern (1439—1501) 38, 47, 72, 76, 81
 Sigmund, Maler 106/2
 Sigmund, Maurer 114/1
 Simon James, Sammler 66
 Sixt 106/2
 Sixtus IV., Papst 88
 Solis Nikolaus, Maler und Stecher 17, 55, 149 ff
 Solis Virgil, Stecher 145
 Sotl Jörg 106/1
 Sonnderhauser Peter 105/2
 Sparber (Sperber) Andreas, Geistlicher 9, 53, 108/1, 112/1
 Stainhauff Wilhelm 115/2
 Steigenberger, Hofbibliothekar 154 ff
 Steinmaißel Hans, Bildhauer 46, 149, 151
 Stainperger Vincenz, Gießmeister 96, 114/2, 116/1, 117/1, 119/1, 121/2, 128/2
 Stephan, Pruckmaister 114
 Stephan, Maurer 106/2
 Stöckl Georg 6 108/2 ff
 Stoß Veit, Bildhauer 2, 33, 61, 63, 75, 94
 Streber, Hofrat und Sammler 67
 Stuber Konrad 5
 Tänzl von Tratzberg 80
 Tänzl Christian von Tratzberg 85
 Tannberg Sixtus von, Bischof 5, 6, 24
 Thamann 106/1
 Törring Seitz von 13, 80 ff, 95, 115/2, 122/2
 Trautmann Franz 16
 Trennbach Jörg von zu Waldberg 120/1
 Trojano Massimo, Hofmusiker 150
 Truchsess Christof von 21
 Tulbeck Johannes, Bischof 29, 65, 71
 Ulrich, Zimmermann, Stadtmeister 114/2, 115/2
 Unertl 157
 Untermayr, Doktor 13, 20
 Uttenhofer Hans, Goldschmied 5
 Varnbüler Ulrich, Bürgermeister 90
 Velber Pankraz, Zimmermann und Gießmeister 96, 114/2, 116/1, 117/1, 119/1, 121/2, 129/1
 Vinckenbom, Maler 142
 Weichs Elsbet von 82
 Weichs Oswald von 82
 Weyditz Christof, Maler 133
 Westerholzer Stefan, Maurermeister 96, 117
 Weyden Rogier van der, Maler 68
 Wilhelm III., Herzog von Bayern-München (1375 — 1435) 151
 Wilhelm IV., Herzog von Bayern (1493—1550) 96 ff, 154
 Wilhelm V., Herzog von Bayern (1548—1626) 17, 55, 150
 Wimmer Joachim, Klosterarchivar 35
 Windisch, Schmied 109/1
 Wolfgang, Zimmermeister 96, 117/1
 Wolgemut Michael, Maler 7, 50
 Zeller Conrad 120/1
 Zott Hans, Maurer 114/2
 Zwikopf Hans 120/2, 128/1

VERZEICHNIS DER TAFELN

Tafel	Abb.
I	1. Aus dem Tanzsaal des alten Rathauses zu München.
II	2—3. Erasmus Grasser: Moriska-Tänzer im Tanzsaal des alten Rathauses zu München.
III	4—5. Erasmus Grasser: Moriska-Tänzer im Tanzsaal des alten Rathauses zu München.
IV	6—7. Erasmus Grasser: Moriska-Tänzer im Tanzsaal des alten Rathauses zu München.
V	8—9. Erasmus Grasser: Moriska-Tänzer im Tanzsaal des alten Rathauses zu München.
VI	10—11. Erasmus Grasser: Moriska-Tänzer im Tanzsaal des alten Rathauses zu München.
VII	12—13. Erasmus Grasser: Moriska-Tänzer im Tanzsaal des alten Rathauses zu München.
VIII	14—15. Erasmus Grasser: Moriska-Tänzer im Tanzsaal des alten Rathauses zu München.
IX	16—17. Erasmus Grasser: Moriska-Tänzer im Tanzsaal des alten Rathauses zu München.
X	18—21. Erasmus Grasser: Köpfe der Moriska-Tänzer im Tanzsaal des alten Rathauses zu München.
XI	22—25. Erasmus Grasser: Köpfe der Moriska-Tänzer im Tanzsaal des alten Rathauses zu München.
XII	26. Erasmus Grasser: Grabmal des Ulrich Aresinger in der St. Peters-Kirche zu München.
XIII	27. Erasmus Grasser: Vom Grabmal des Ulrich Aresinger in der St. Peters-Kirche zu München.
XIV	28—29. Erasmus Grasser: Köpfe vom Grabmal des Ulrich Aresinger in der St. Peters-Kirche zu München.
XV	30—31. Erasmus Grasser (?): Köpfe vom Grabmal des Balthasar Bötschner in der St. Peters-Kirche zu München.
XVI	32. Erasmus Grasser: Beweinung Christi im Dom zu Freising.
XVII	33. Erasmus Grasser: Von der Beweinung Christi im Dom zu Freising.
XVIII	34—35. Erasmus Grasser: St. Leonhard und St. Eligius in Reichersdorf.
XIX	36. Erasmus Grasser: Schrein des St. Achatius-Altars in Reichersdorf.
XX	37. Erasmus Grasser: St. Achatius-Altar in Reichersdorf.
XXI	38. Erasmus Grasser: Hl. Kreuz-Altar in Ramersdorf.
XXII	39. Erasmus Grasser: Schrein des Hl. Kreuz-Altars in Ramersdorf.
XXIII	40—41. Erasmus Grasser: Flügel des Hl. Kreuz-Altars in Ramersdorf.
XXIV	42—43. Erasmus Grasser: Vom Schrein des Hl. Kreuz-Altars in Ramersdorf.
XXV	44. Erasmus Grasser: Madonna von Ramersdorf.
	45. Erasmus Grasser: Madonna von Rottenbuch.
XXVI	46. Erasmus Grasser: Monstranzaltärchen. Im Bayer. Nationalmuseum zu München.
XXVII	47. Erasmus Grasser: Schrein des Monstranzaltärchens im Bayer. Nationalmuseum zu München.

Tafel	Abb.
XXVIII	48—49. Erasmus Grasser: Maria und Johannes Ev. von einer Kreuzigungsgruppe. In der Pfarrkirche zu Immünster.
XXIX	50—51. Erasmus Grasser: Maria und Johannes Ev. von einer Kreuzigungsgruppe aus Pipping. Im Bayer. Nationalmuseum zu München.
XXX	52. Erasmus Grasser: Kopf des hl. Johannes Ev. im Bayer. Nationalmuseum zu München.
XXXI	53. Erasmus Grasser: Kopf der hl. Maria im Bayer. Nationalmuseum zu München
XXXII	54. Erasmus Grasser: Vesperbild im Bayer. Nationalmuseum zu München. 55. Vesperbild im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.
XXXIII	56. Erasmus Grasser: St. Michael in Freising. 57. Erasmus Grasser: St. Sigismund in Freising.
XXXIV	58. Erasmus Grasser: St. Petrus in Diessen.
XXXV	59. Erasmus Grasser: Kopf des hl. Petrus in Diessen.
XXXVI	60. Erasmus Grasser: Pfingstfest. Schreingruppe eines Altars in Leutstetten.
XXXVII	61—64. Erasmus Grasser: Köpfe vom Pfingstfest in Leutstetten.
XXXVIII	65. Erasmus Grasser: Hl. Bischof Nikolaus. Im Bayer. Nationalmuseum zu München.
XXXIX	66. Erasmus Grasser: Gottvater von einem Gnadenstuhl. Im Bayer. Nationalmuseum zu München.
XL	67—68. Erasmus Grasser: Kopf des Gottvaters im Bayer. Nationalmuseum zu München.
XLI	69. Erasmus Grasser: Kopf Kaiser Ludwigs des Bayern vom ehemaligen Hochgrab in der Frauenkirche zu München. 70. Kopf Kaiser Ludwigs des Bayern im Bayer. Nationalmuseum zu München.
XLII	71. Relief Kaiser Ludwigs des Bayern im Rathaus zu Nürnberg.
XLIII	72. Erasmus Grasser: Deckplatte des ehemaligen Hochgrabs Kaiser Ludwigs des Bayern in der Frauenkirche zu München.
XLIV	73—74. Erasmus Grasser: Herzog Ernst und Herzog Albrecht von Bayern. Von der Deckplatte des ehemaligen Hochgrabs Kaiser Ludwigs des Bayern in der Frauenkirche zu München.
XLV	75. Erasmus Grasser: Chorgestühl in der Frauenkirche zu München. Linke Seite.
XLVI	76. Erasmus Grasser Werkstatt: Aussenseite des Chorgestühls in der Frauenkirche zu München.
XLVII	77. Erasmus Grasser Werkstatt: Aussenseite des Chorgestühls der Frauenkirche zu München.
XLVIII	78—79. Erasmus Grasser: Büsten vom Chorgestühl der Frauenkirche zu München. Rechte Seite. S. Judas, Prophet Daniel, S. Matthias, Prophet Ezechiel.
IL	80—81. Erasmus Grasser: Büsten vom Chorgestühl der Frauenkirche zu München. Rechte Seite Evangelist Lucas, Prophet Barut, Evangelist Marcus, Prophet Job.
L	82—83. Erasmus Grasser: Büsten vom Chorgestühl der Frauenkirche zu München. Rechte Seite. Paulus, Prophet Jakobus, Gregorius, Moses.
LI	84—85. Erasmus Grasser: Büsten vom Chorgestühl der Frauenkirche zu München. Linke Seite. Jakobus der Ältere, Prophet Zacharias, Thomas, Prophet Oseas.
LII	86—87. Erasmus Grasser: Büsten vom Chorgestühl der Frauenkirche zu München. Linke Seite. Jakobus der Jüngere, Prophet Amos, Philippus, Prophet Sophonias.
LIII	88—89. Erasmus Grasser: Büsten vom Chorgestühl der Frauenkirche zu München.

Tafel	Abb.
	Linke Seite. Bartholomäus, Prophet Johel, Evangelist Matthäus, Prophet Micheas.
LIV	90—93. Büsten vom Chorgestühl der Frauenkirche zu München. Im Bayer. Nationalmuseum und auf Schloss Kreuzenstein. Isaias, David, Balaam, Jeremias.
LV	94—97. Büsten vom Chorgestühl der Frauenkirche zu München. Im Bayer. Nationalmuseum zu München und im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Andreas, Petrus, Hieronymus, Salomon.
LVI	98. Hausaltärchen. Im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.
LVII	99. Altarfragment einer Kreuzigung. Sammlung Berolzheimer-Untergrainau.
LVIII	100—101. Teile eines Kreuzigungsaltars im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.
LIX	102. Teil eines Kreuzigungsaltars im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.
LX	103. Grabmal des Balthasar Bötschner in der St. Peters-Kirche zu München.
LXI	104—107. Flügelreliefs aus der Schlosskapelle von Grünwald. Im Bayer. Nationalmuseum zu München.
LXII	108. Hochaltar der Kirche in Pipping bei München.
LXIII	109. Hl. Georg. Im Besitz S. K. H. Kronprinz Rupprecht von Bayern zu München.
LXIV	110. König Balthasar im Städt. Suermondt-Museum zu Aachen. 111. Pfingstfest. Relief aus der ehemal. St. Nikolaus-Kirche in Schwabing. Im Bayer. Nationalmuseum zu München.
LXV	112. Pfingstfest. Schreingruppe des Hochaltars in Pullach bei München.
LXVI	113. Hl. Johannes Ev. Im Bayer. Nationalmuseum zu München. 114. Hl. Bartholomäus. Im Bayer. Nationalmuseum, München.
LXVII	115. Schmerzhafte Muttergottes in Eisenhofen.
LXVIII	116—117. Maria und Johannes Ev. von einer Kreuzigungsgruppe. Im Bayer. Nationalmuseum, München.
LXIX	118—119. Maria und Johannes Ev. von einer Kreuzigungsgruppe. Im Bayer. Nationalmuseum, München.
LXX	120. Christus. In der Schlosskapelle zu Blutenburg bei München. 121. Maria. In der Schlosskapelle zu Blutenburg bei München.
LXXI	122. Hl. Paulus. In der Schlosskapelle zu Blutenburg bei München. 123. Hl. Petrus. In der Schlosskapelle zu Blutenburg bei München.
LXXII	124. Hl. Jakobus d. Ä. In der Schlosskapelle zu Blutenburg bei München. 125. Hl. Bartholomäus. In der Schlosskapelle zu Blutenburg bei München.
LXXIII	126. Hl. Andreas. In der Schlosskapelle zu Blutenburg bei München. 127. Hl. Philippus. In der Schlosskapelle zu Blutenburg bei München.
LXXIV	128. Hl. Jakobus d. J. In der Schlosskapelle zu Blutenburg bei München. 129. Hl. Johannes Ev. In der Schlosskapelle zu Blutenburg bei München
LXXV	130. Hl. Matthäus. In der Schlosskapelle zu Blutenburg bei München. 131. Hl. Thaddäus. In der Schlosskapelle zu Blutenburg bei München.
LXXVI	132. Hl. Johannes Bapt. In der Schlosskapelle zu Blutenburg bei München. 133. Hl. Simeon. In der Schlosskapelle zu Blutenburg bei München.
LXXVII	134. Hl. Andreas. Im Bayer. Nationalmuseum, München. 135. Hl. Bartholomäus. Im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg.
LXXVIII	136. Gnadenstuhl. Schreingruppe vom Hochaltar der Gottesackerkirche in Wartenberg.
LXXIX	137. Hl. Sigismund. Im Bayer. Nationalmuseum, München.

Tafel	Abb.
	138. Hl. Christophorus. Im Bayer. Nationalmuseum, München.
LXXX	139. Wappen der Tänzl von Tratzberg. Füllung einer Decke im Schloss zu Reichersbauern.
LXXXI	140. Gedenkstein des Grafen Seitz von Törring in der Klosterkirche zu Andechs.
LXXXII	141. Grundriss des Klosters Mariaberg bei Rorschach.
LXXXIII	142. Inschrifttafel vom Brunnhaus und der Salinenkapelle zu Reichenhall. 142. Grabstein des Geistlichen Andreas Sparber in Pfaffenhofen.
LXXXIV	144—145. Ansichten eines Saales im Kloster Mariaberg bei Rorschach.
LXXXV	146. Salinen-Kapelle von Reichenhall. Zeichnung von 1834. 147. Salinen-Kapelle von Reichenhall. Zeichnung von 1780. 148. Grundriss der Salinen-Kapelle zu Reichenhall. Zeichnung von 1780.
LXXXVI	149—150. Holzschnitte aus dem „Schatzbehälter“ von Michael Wohlgemut. 151—152. Stiche von Israel von Meckenem. S. Petrus und S. Paulus.
LXXXVII	153. Der Tanzsaal des alten Rathauses zu München. Stich des Nikolaus Solis von 1568. 154. Der Chor der Frauenkirche zu München. Stich des Nikolaus Solis von 1568.
LXXXVIII	155—157. Reliefs des Moriskentanzes am Goldenen Dachl in Innsbruck.
LXXXIX	158. Fresko der Loggia des Goldenen Dachls in Innsbruck. 159—160. Reliefs vom Goldenen Dachl in Innsbruck.
XC	161. Moriskentanz. Handzeichnung von Erhard Schön in der fürstlich Fürstenbergischen Sammlung zu Donaueschingen 1542. 162. Handzeichnung im Trachtenbuch des Christoph Weiditz.
XCI	163. Moriskentanz. Rahmen eines Spielbretts im Museo nazionale zu Florenz. 164. Moriskentanz. Stich von Israel von Meckenem. 165. Moriskentanz. Stich von Israel von Meckenem.
XCII	166. Moriskentanz. Handzeichnung des Hans von Culmbach im Staatlichen Kupferstichkabinett zu Dresden.
XCIII	167. Moriska-Tänzer. Stich nach einem verschollenen Fenster in Betley-Staffordshire. 168. Moriska-Tanz. Holzschnitt von Hans Leinberger.
XCIV	169—172. Moriska-Tänzer. Terrakotten in der Sammlung Albert Figdor, Wien.
XCv	173—175. Schriftproben Meister Erasmus Grassers.
XCVI	176. Vom Grabstein des Geistlichen Andreas Sparber in Pfaffenhofen. 177. Meisterinschrift vom Grabmal des Ulrich Aresinger in der St. Peters-Kirche zu München.

*

Die Mehrzahl der photographischen Vorlagen geht auf Aufnahmen des Werkmeisters am Bayerischen Nationalmuseum, Andreas Beringer, zurück. Die Vorlagen zu den übrigen Abbildungen verteilen sich folgendermassen: Abb. 55, 96, 97, 98, 100—102 Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, Abb. 144—145 Architekt Dr. Adolf Gaudy in Rorschach, Abb. 155—157, 159—160 Österreichische Lichtbildstelle in Wien, Abb. 161 fürstlich Fürstenbergische Sammlung in Donaueschingen, Abb. 166 Staatliches Kupferstichkabinett in Dresden und Abb. 169—172 Sammlung Albert Figdor in Wien.

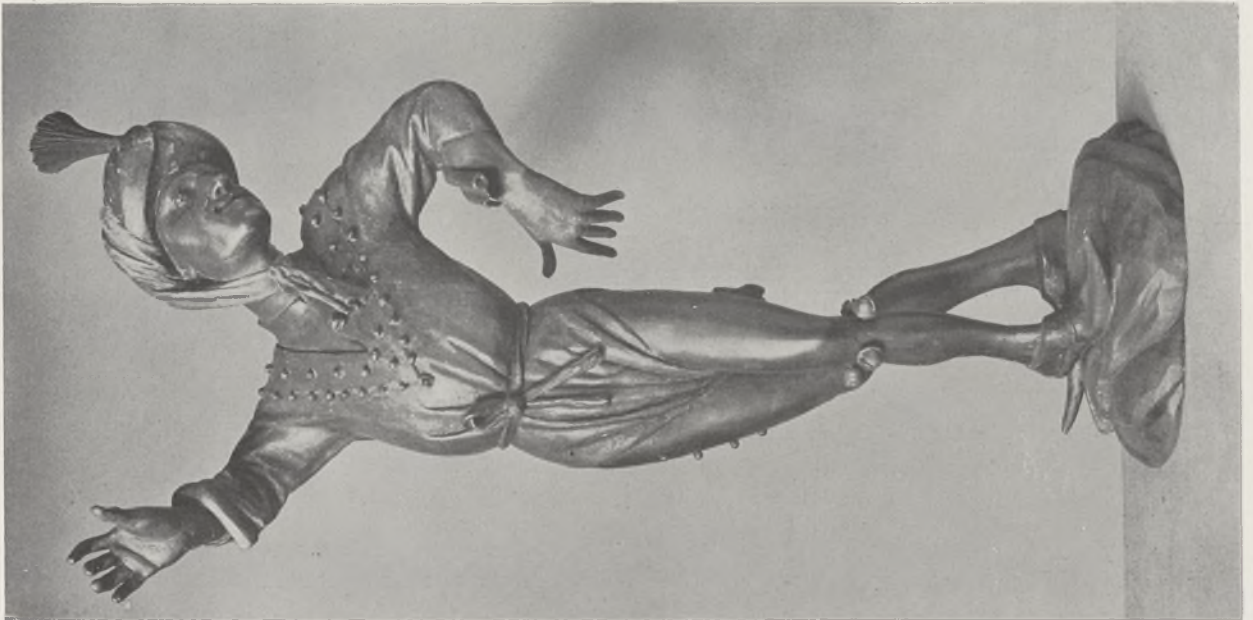
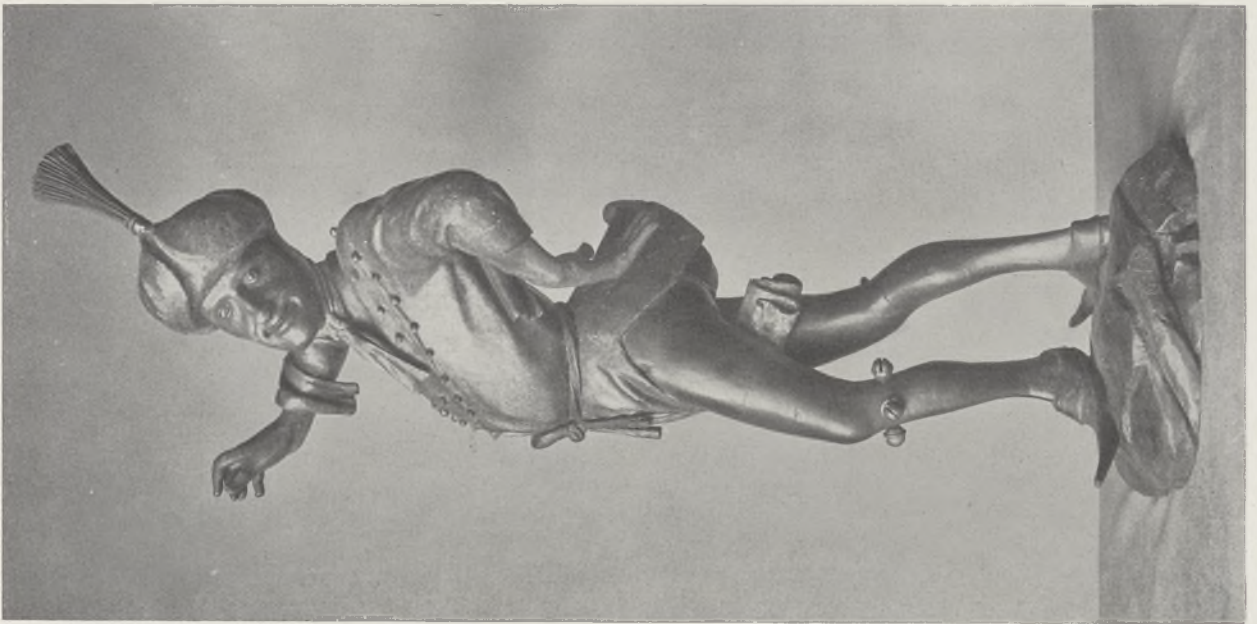
*

Seite 81 Zeile 14 von unten zum Schluss der Zeile lies Model statt Modell.

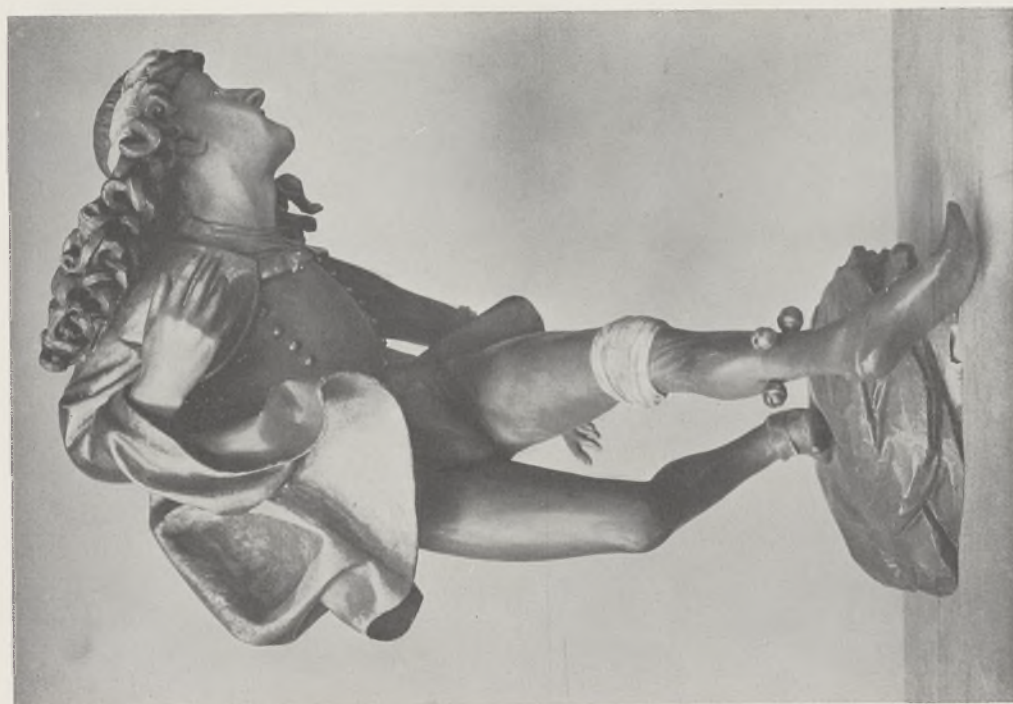
ABBILDUNGEN



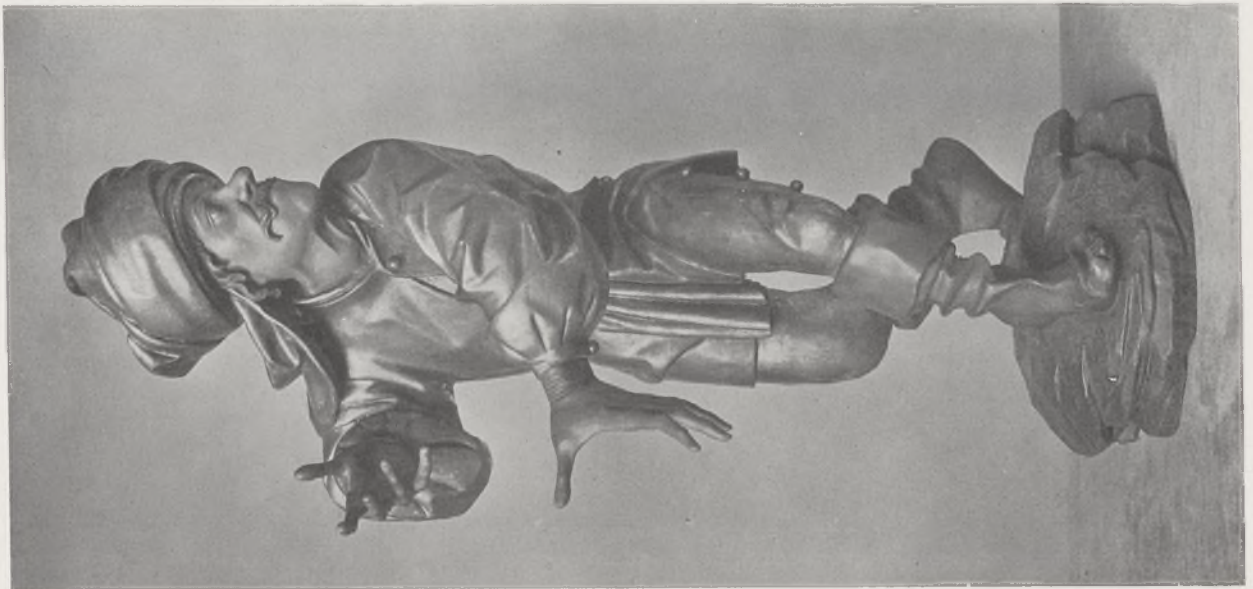
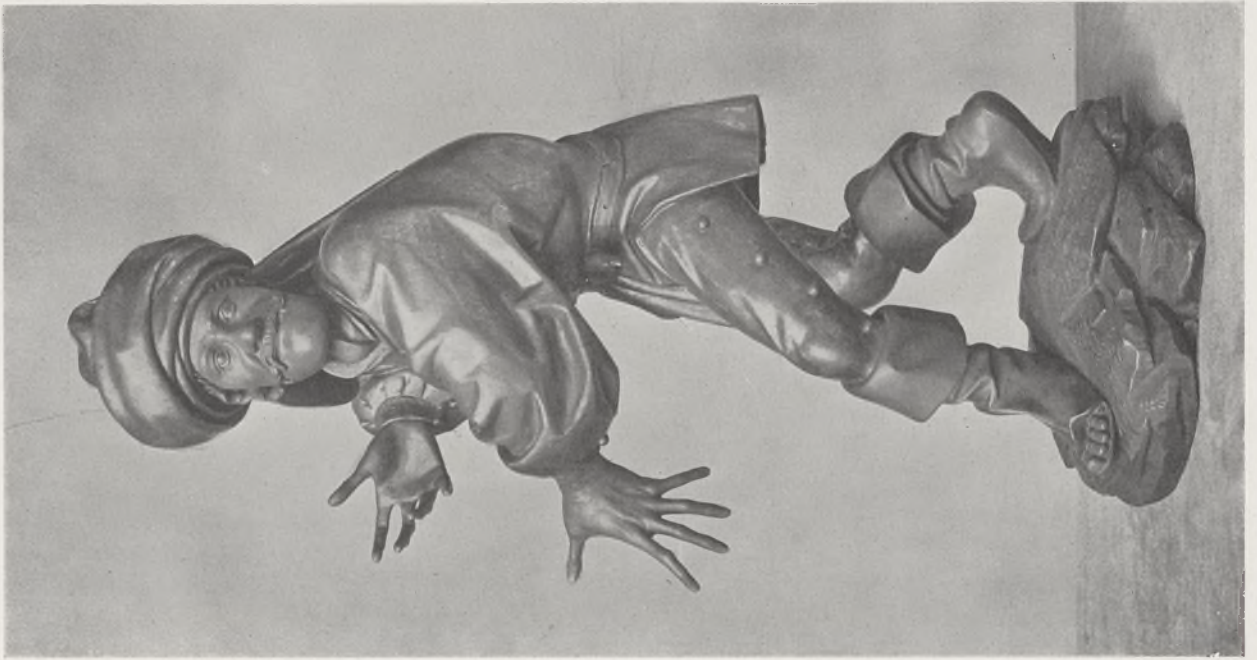
1. Aus dem Tanzsaal des alten Rathauses zu München



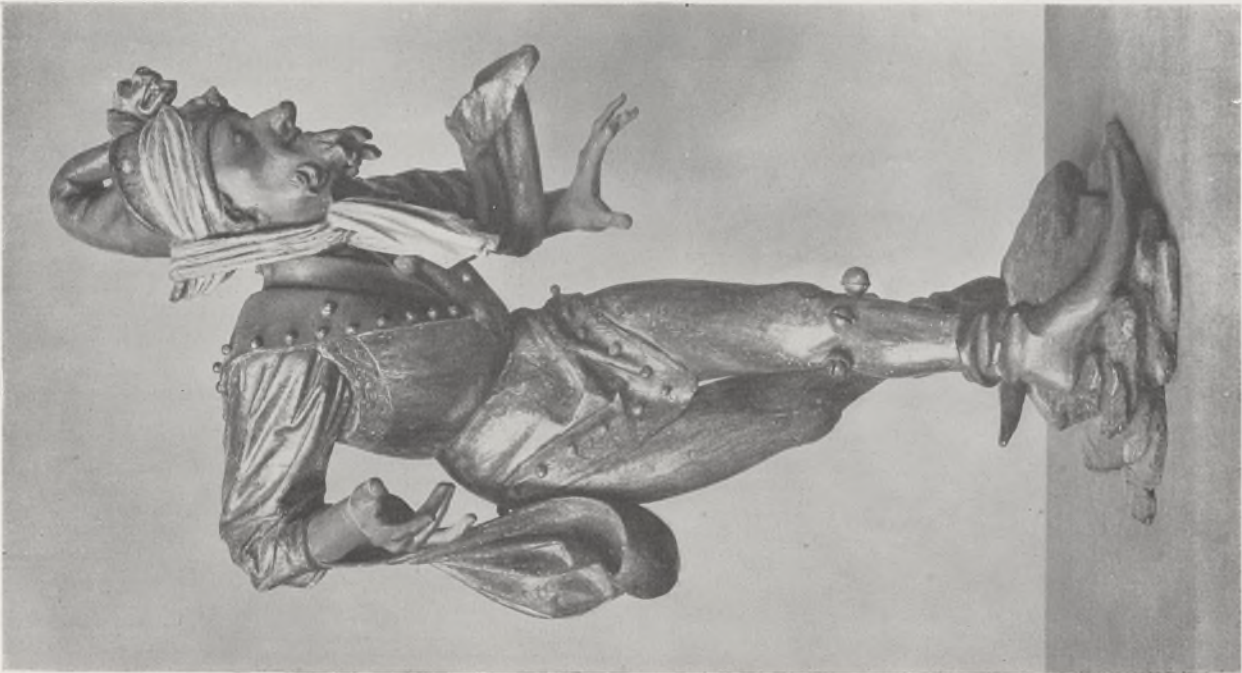
2—3. Erasmus Grasser: Moriska-Tänzer im Tanzsaal des alten Rathauses zu München



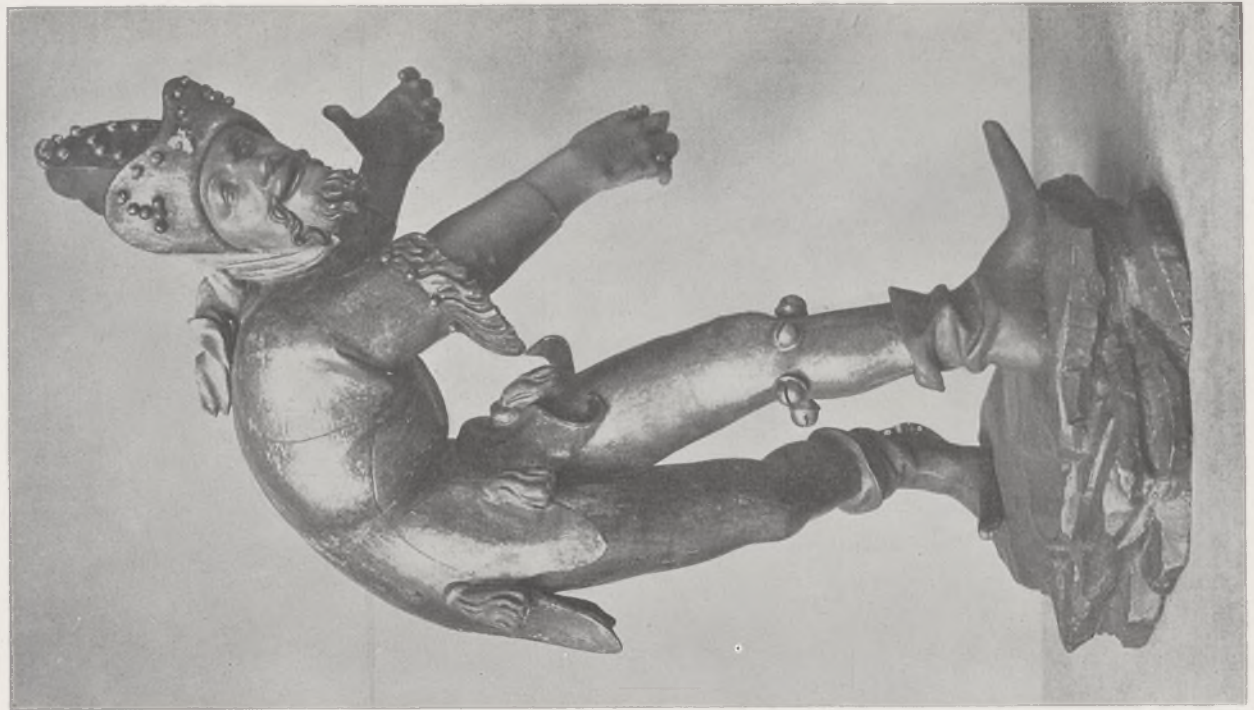
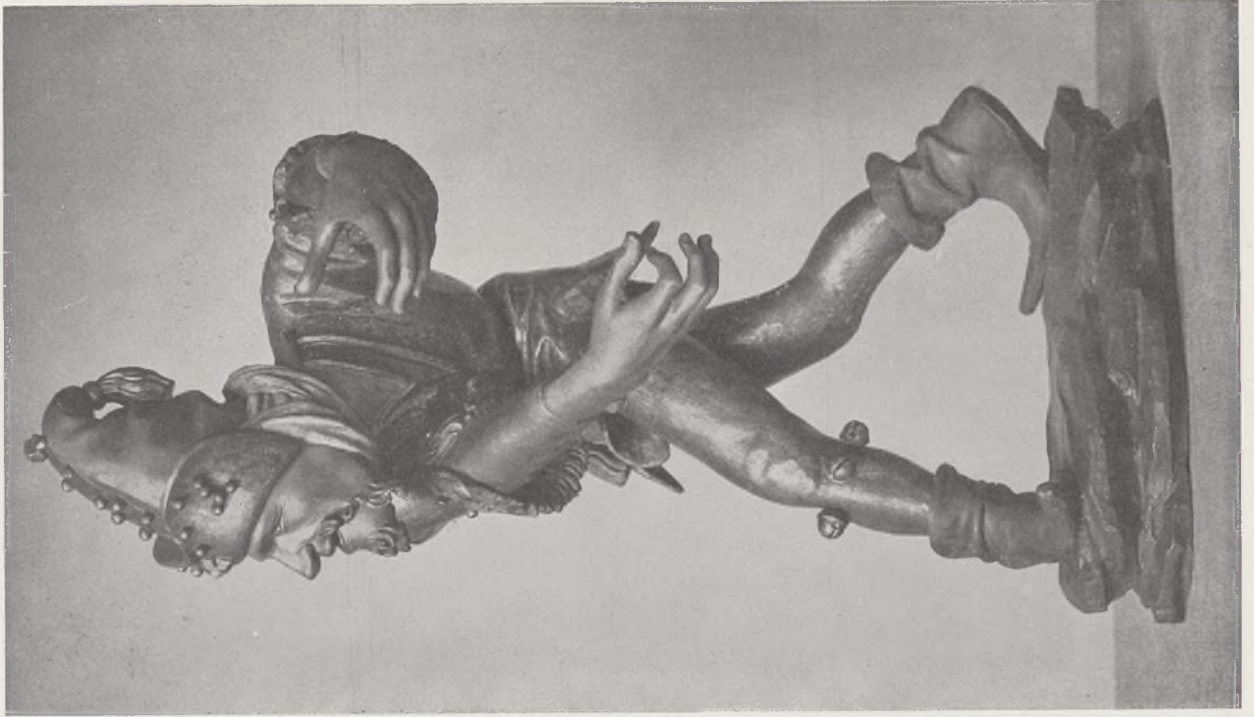
4—5. Erasmus Grasser: Moriska-Tänzer im Tanzsaal des alten Rathauses zu München



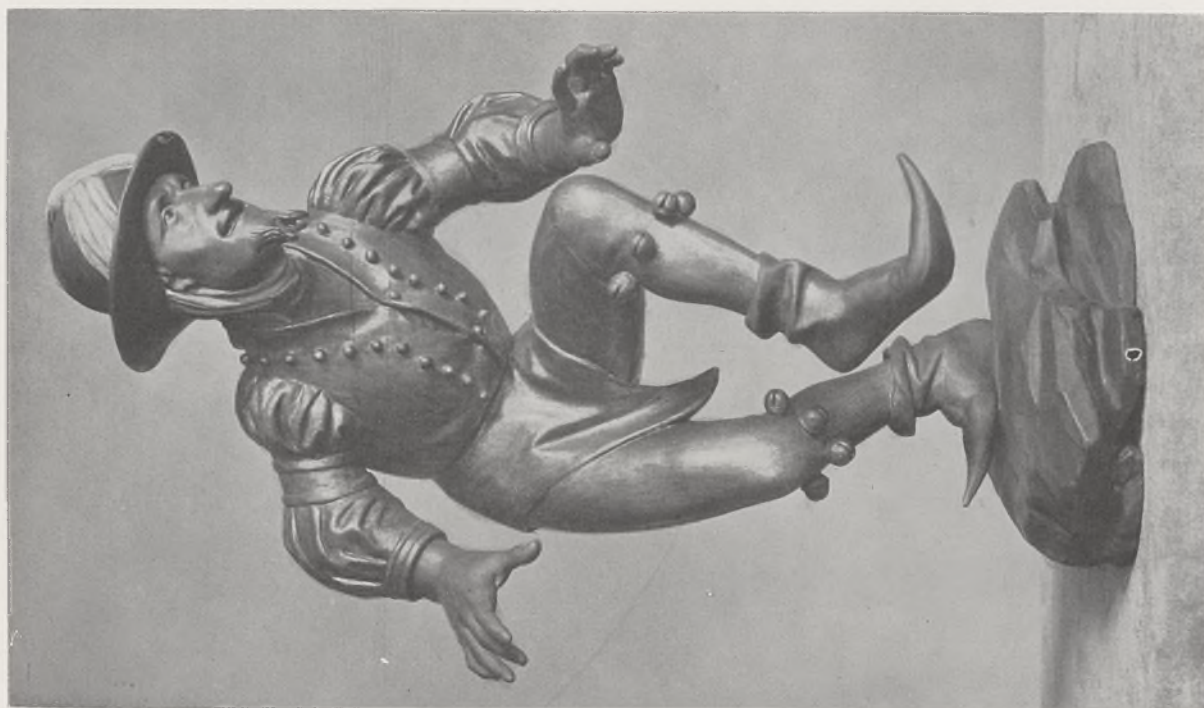
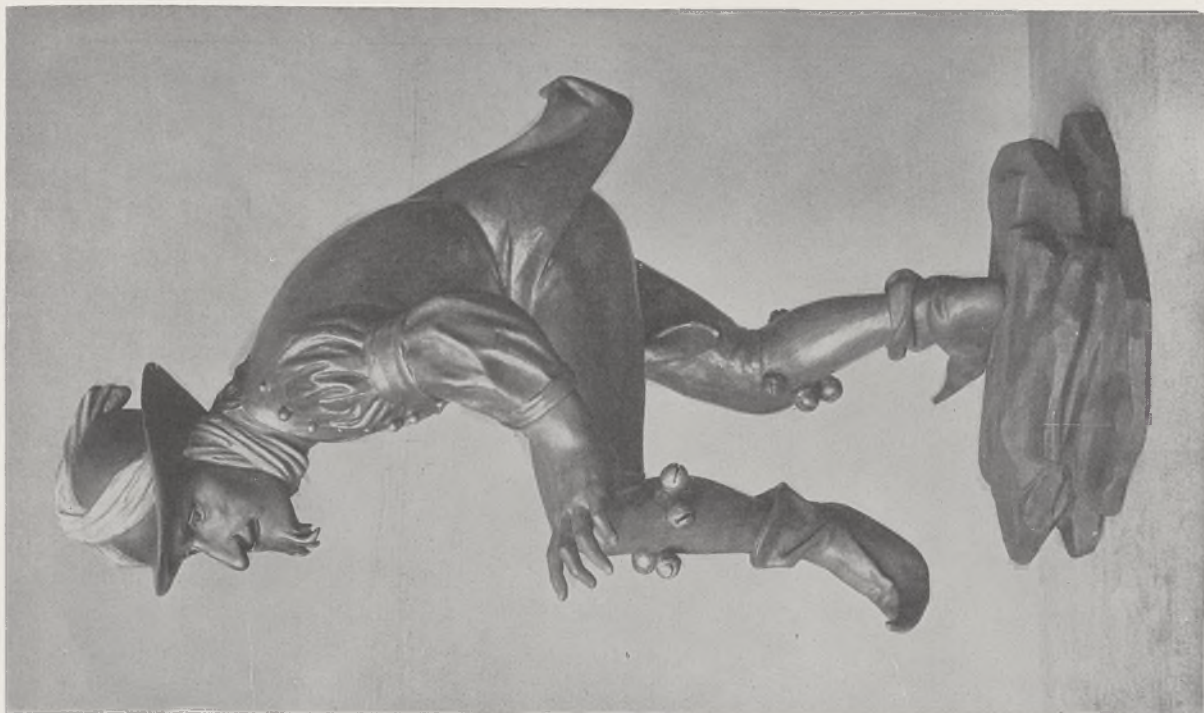
6--7. Erasmus Grasser: Moriska-Tänzer im Tanzsaal des alten Rathauses zu München



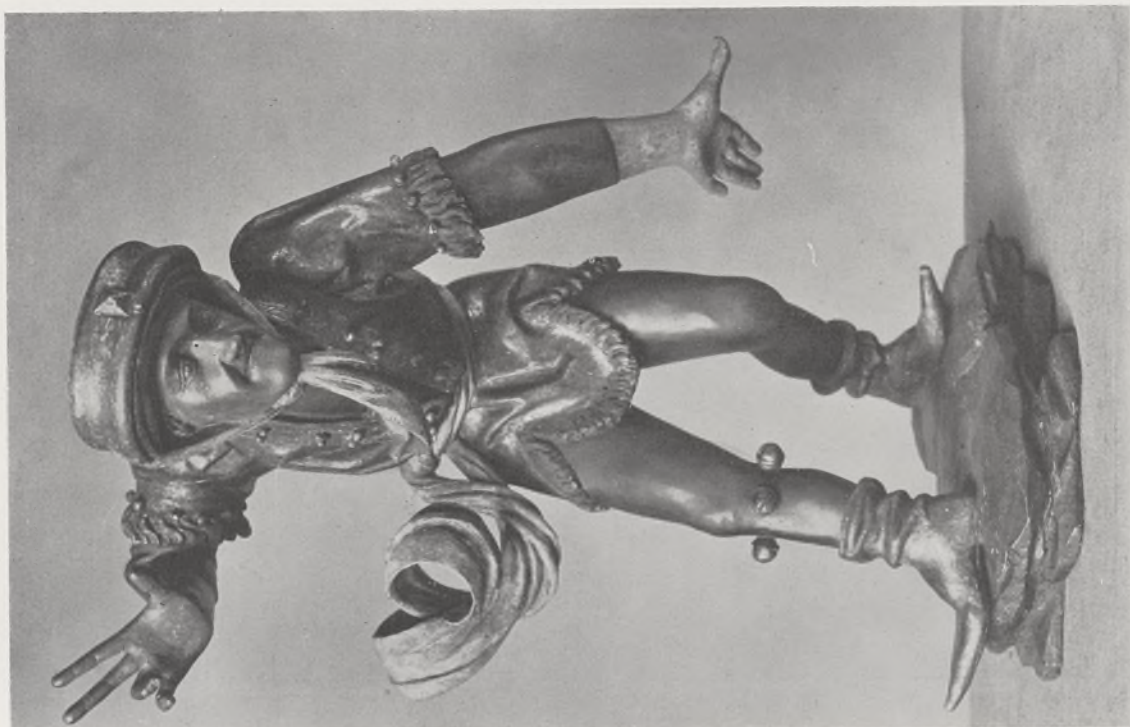
8—9. Erasmus Grasser: Moriska-Tänzer im Tanzsaal des alten Rathauses zu München



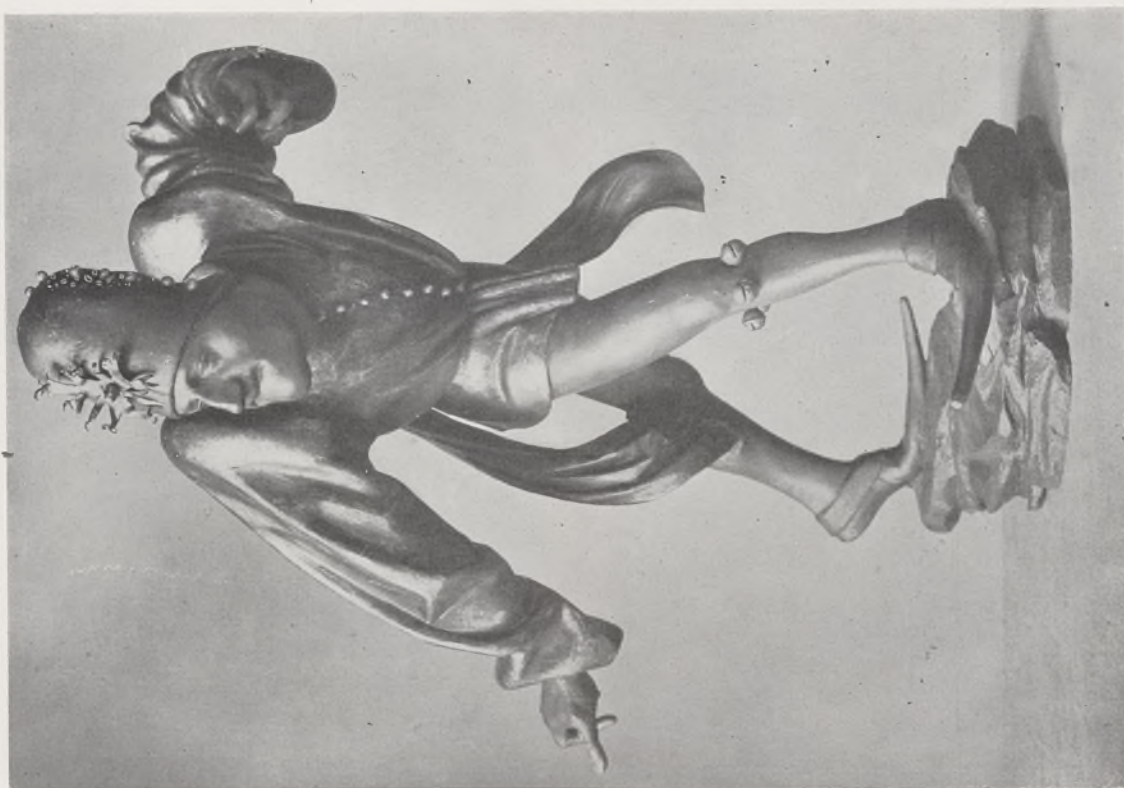
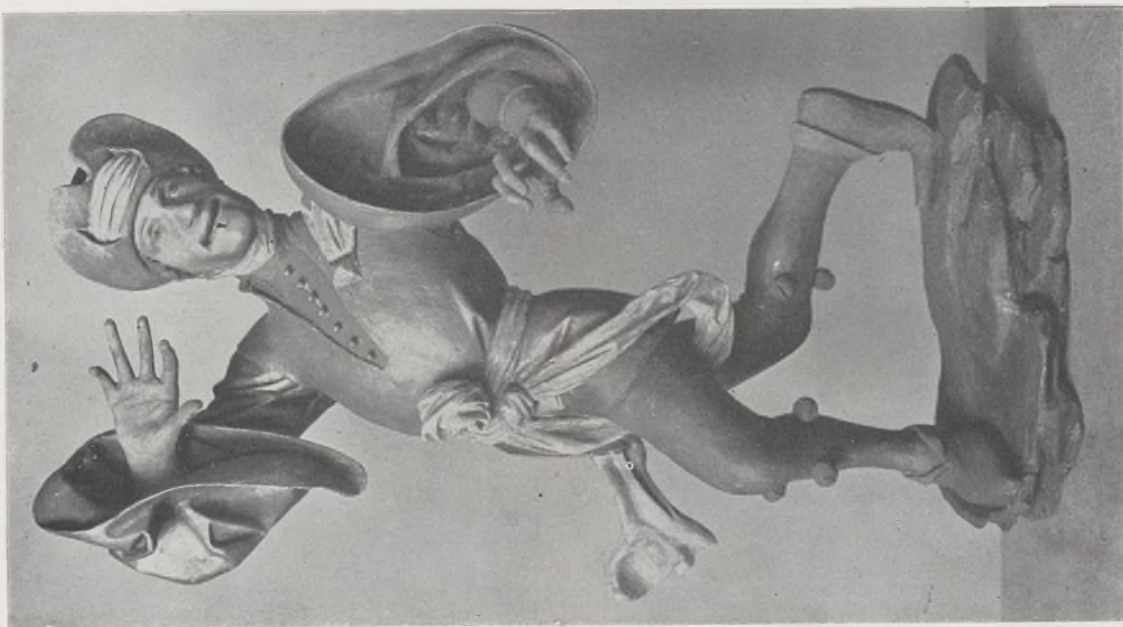
10—11. Erasmus Grasser: Moriska-Tänzer im Tanzsaal des alten Rathauses zu München



12—13. Erasmus Grasser: Moriska-Tänzer im Tanzsaal des alten Rathauses zu München



14—15. Erasmus Grasser: Moriska-Tänzer im Tanzsaal des alten Rathauses zu München



16—17, Erasmus Grasser: Moriska-Tänzer im Tanzsaal des alten Rathauses zu München



18—21. Erasmus Grasser: Köpfe der Moriska-Tänzer im Tanzsaal des
alten Rathauses zu München



22—25. Erasmus Grasser: Köpfe der Moriska-Tänzer im Tanzsaal des alten Rathauses zu München



26. Erasmus Grasser: Grabmal des Ulrich Aresinger in der St. Peters-Kirche zu München



27. Erasmus Grasser: Vom Grabmal des Ulrich Aresinger in der St. Peters-Kirche zu München



28—29. Erasmus Grasser: Köpfe vom Grabmal des Ulrich Aresinger in der St. Peters-Kirche zu München



30—31. Erasmus Grasser(?): Köpfe vom Grabmal des Balthasar Böttschner in der St. Peters-Kirche zu München



32. Erasmus Grasser: Beweinung Christi im Dom zu Freising



33. Erasmus Grasser: Von der Beweinung Christi im Dom zu Freising



34—35. Erasmus Grasser: St. Leonhard und St. Eligius in Reichersdorf



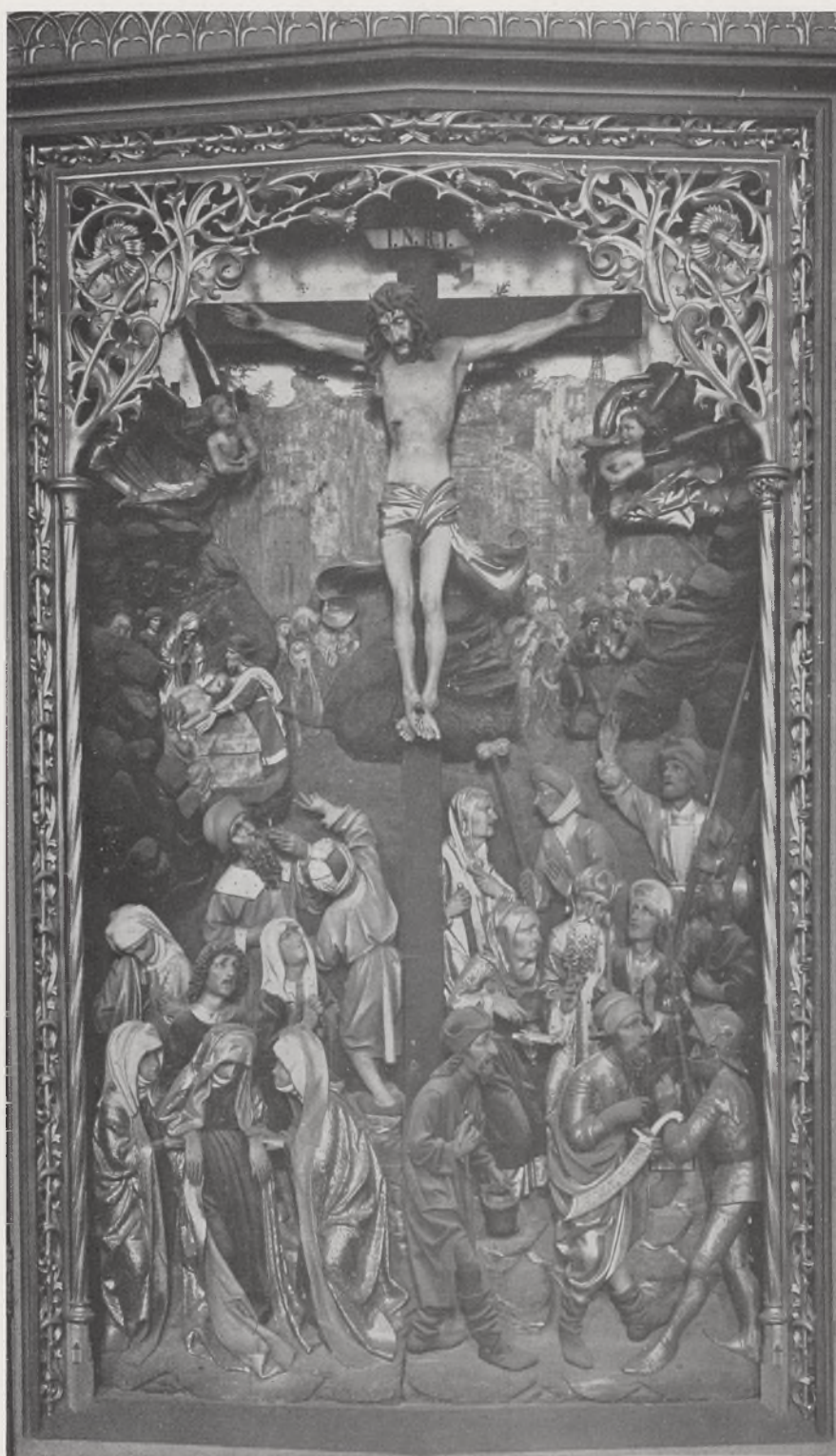
36. Erasmus Grasser: Schrein des St. Achatius-Altars in Reichersdorf



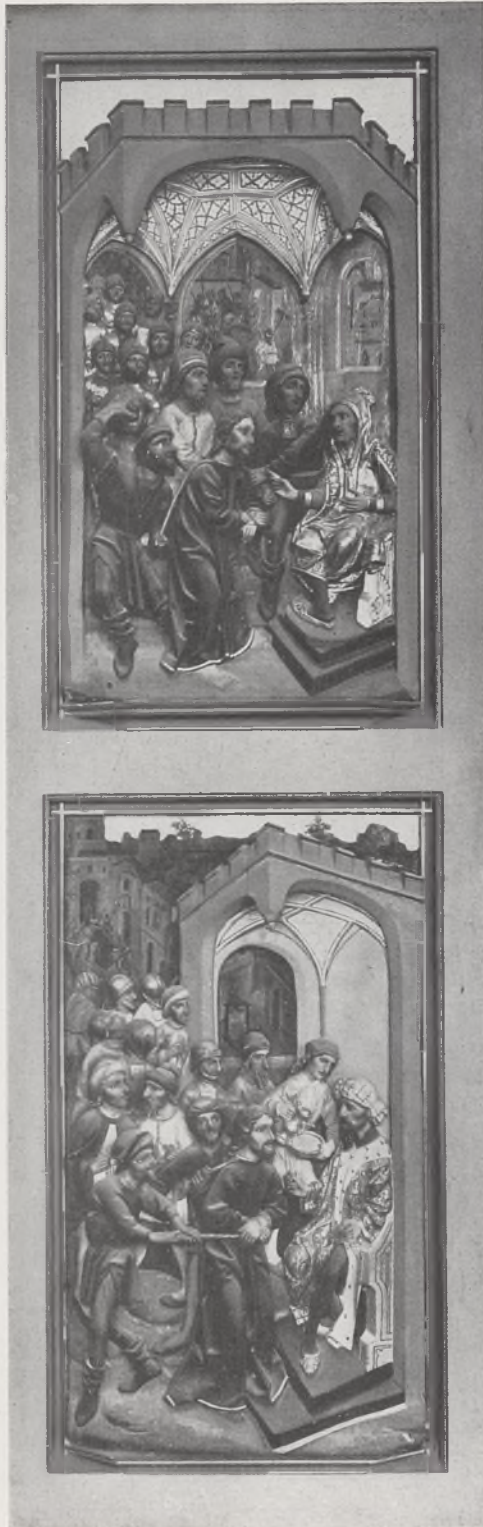
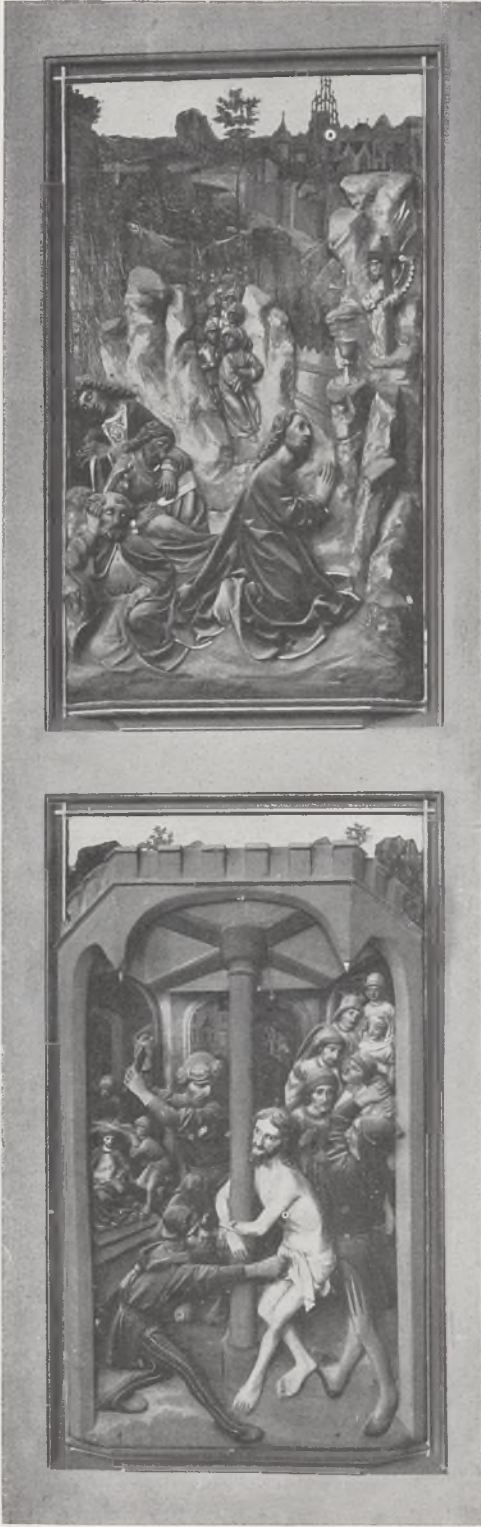
37. Erasmus Grasser: St. Achatius-Altar in Reichersdorf



38. Erasmus Grasser: Hl. Kreuz-Altar in Ramersdorf



39. Erasmus Grasser: Schrein des Hl. Kreuz-Altars in Ramersdorf



40—41. Erasmus Grasser: Flügel des III. Kreuz-Altars in Ramersdorf



42—43. Erasmus Grasser: Vom Schrein des Hl. Kreuz-Altars in Ramersdorf



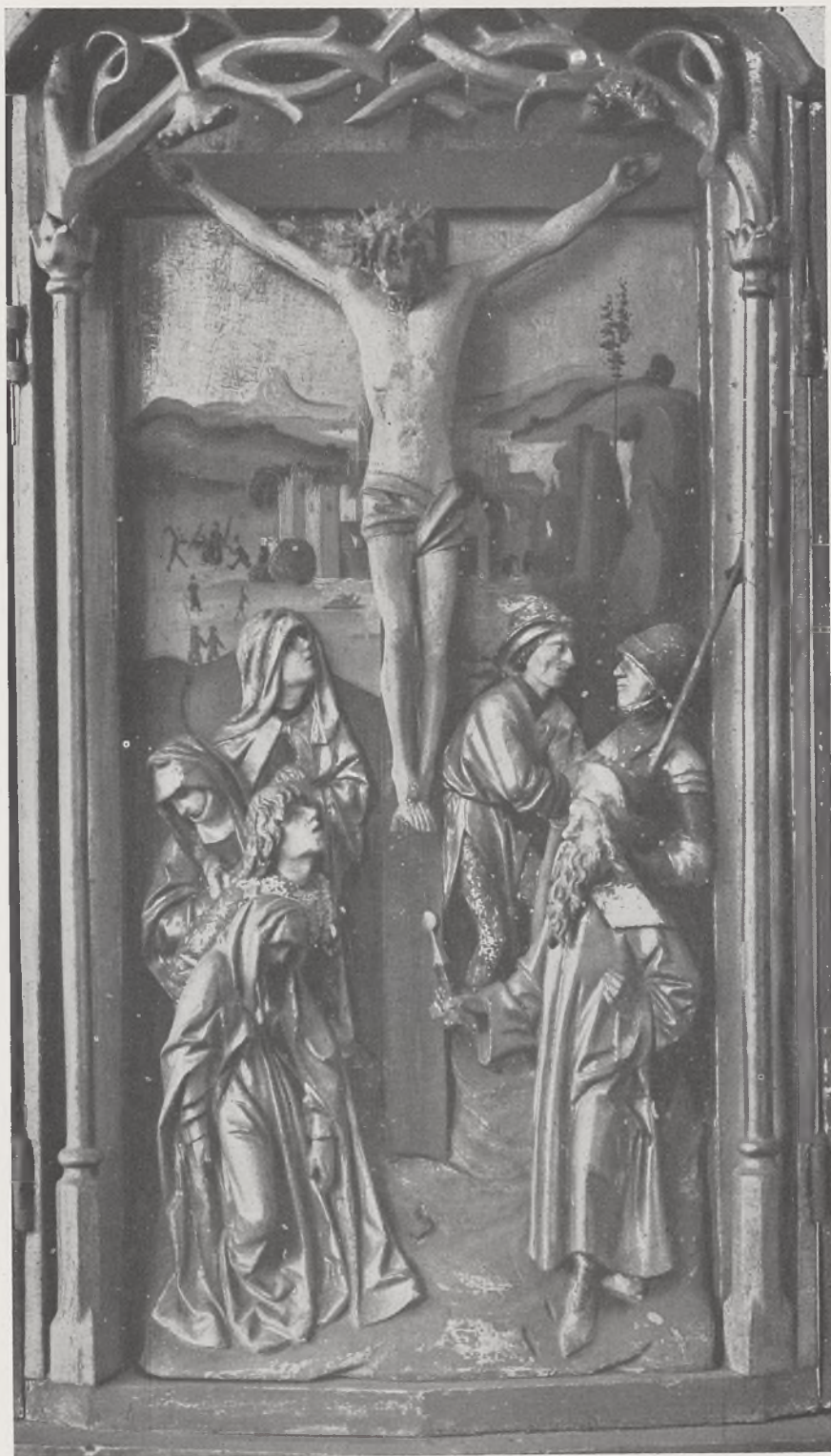
45. Erasmus Grasser: Madonna von Rottenbuch



44. Erasmus Grasser: Madonna von Rametsdorf



46. Erasmus Grasser: Monstranzaltärechen. Im Bayer. Nationalmuseum zu München



47. Erasmus Grasser: Schrein des Monstranzaltärechens im Bayer. Nationalmuseum zu München



48—49. Erasmus Grasser: Maria und Johannes Ev. von einer Kreuzigungsgruppe.
In der Pfarrkirche zu Iilmünster



50—51. Erasmus Grasser: Maria und Johannes Ev. von einer Kreuzigungsgruppe aus Pipping.
Im Bayer. Nationalmuseum zu München



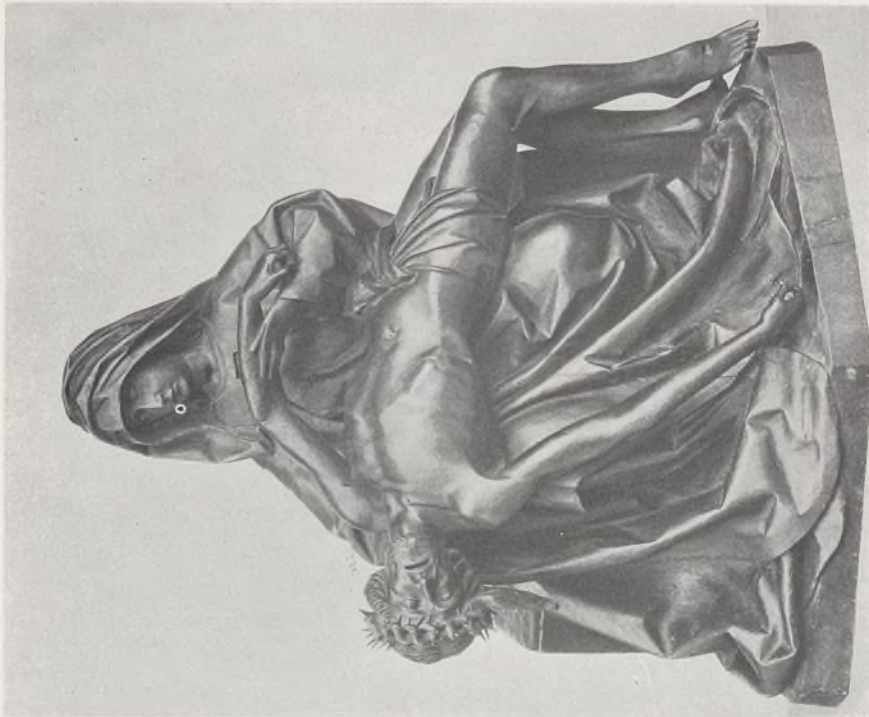
52. Erasmus Grasser: Kopf des Hl. Johannes Ev. im Bayer. Nationalmuseum zu München



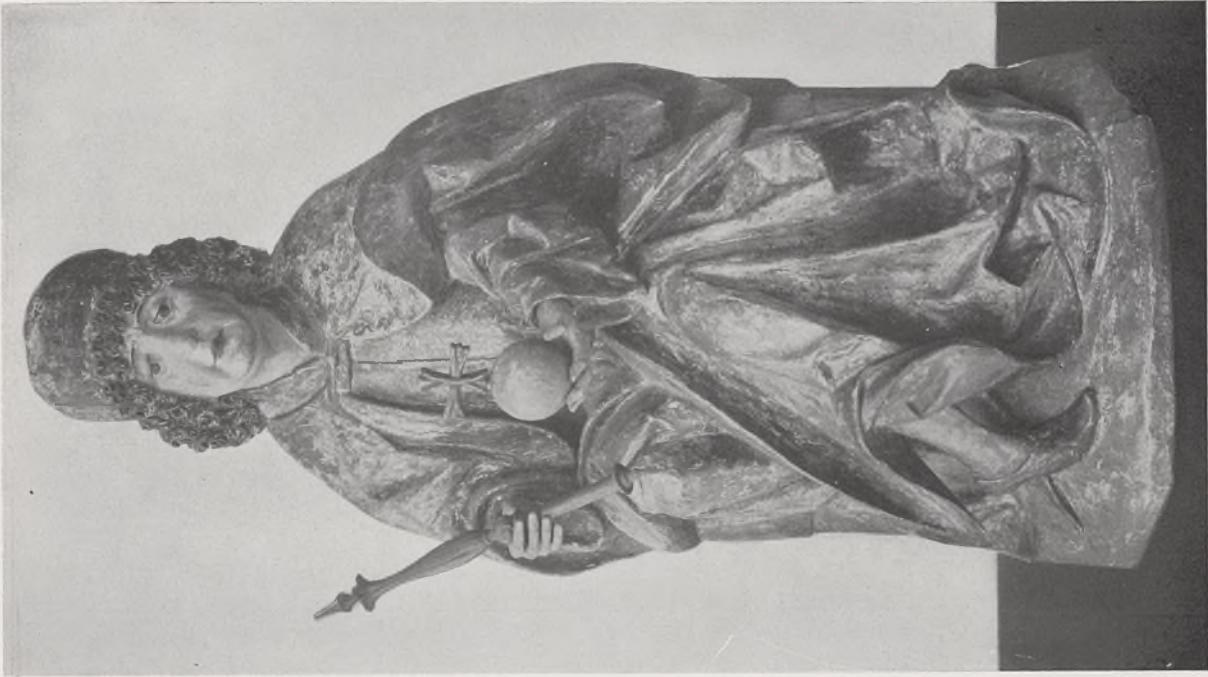
53. Erasmus Grasser: Kopf der Hl. Maria im Bayer. Nationalmuseum zu München



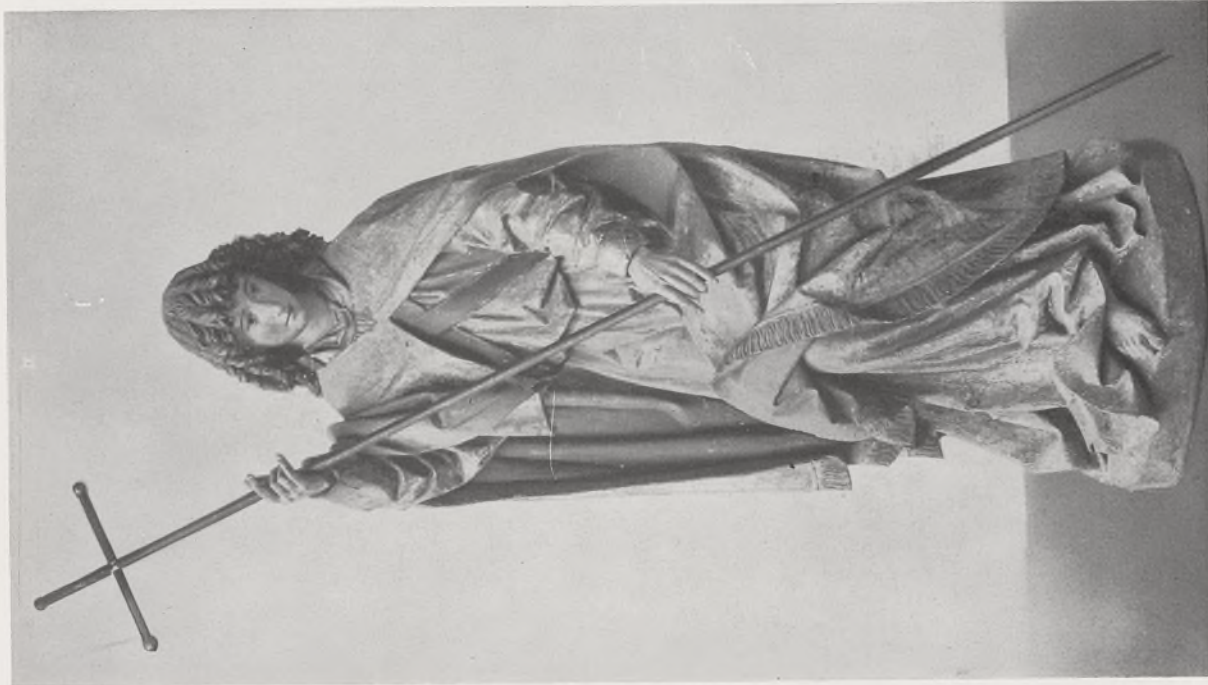
54. Erasmus Grasser: Vesperbild im Bayer. Nationalmuseum,
München



55. Erasmus Grasser: Vesperbild im Kaiser-Friedrich-
Museum, Berlin



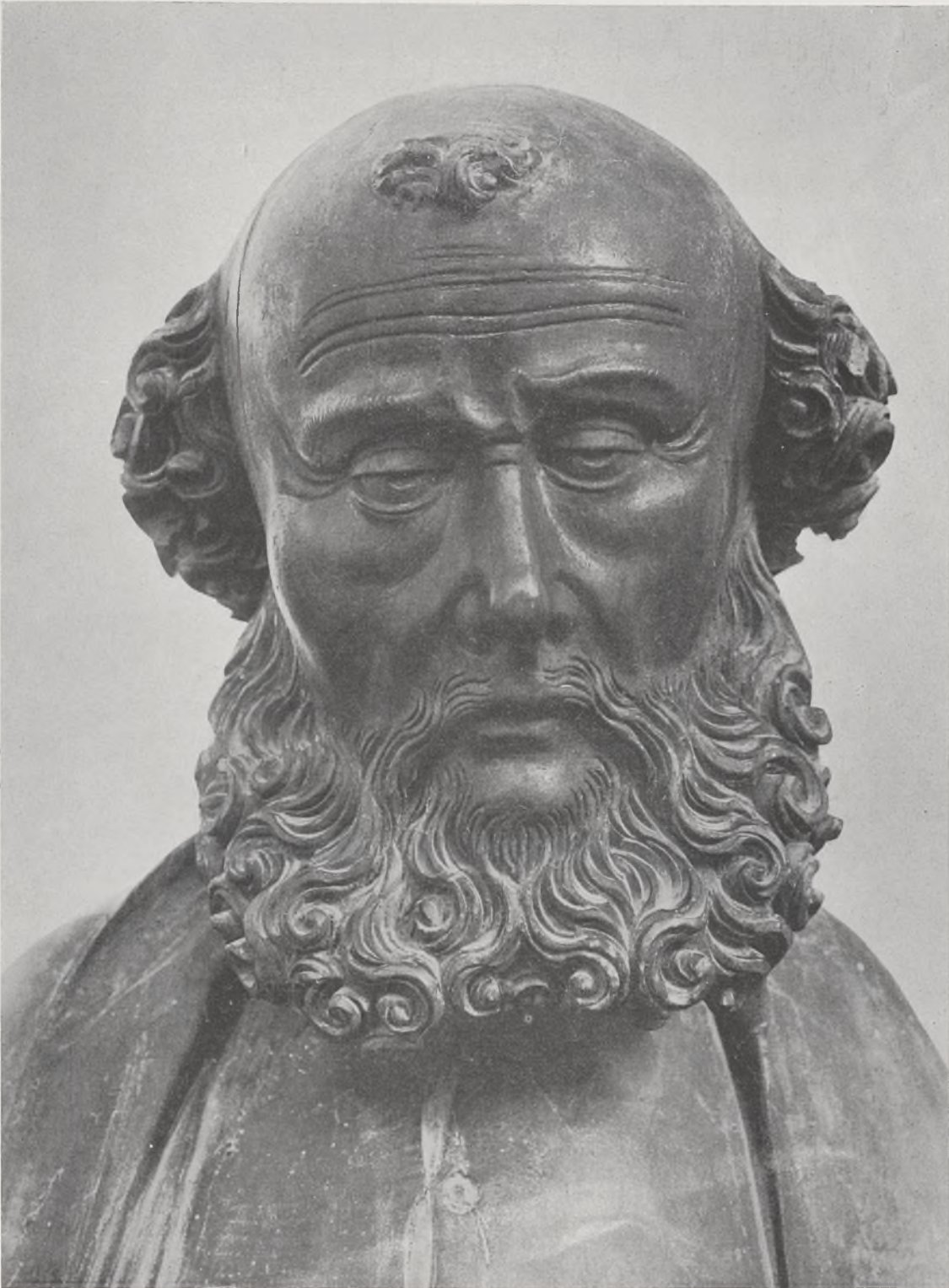
57. Erasmus Grasser: St. Sigismund in Freising



56. Erasmus Grasser: St. Michael in Freising



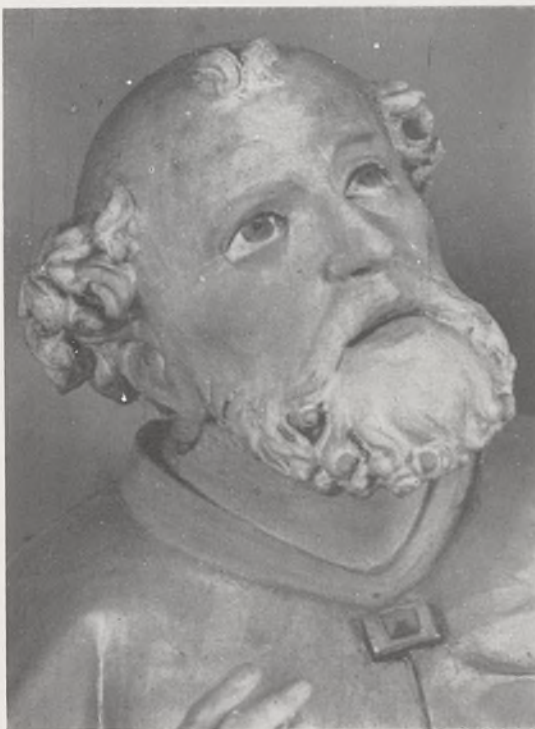
58. Erasmus Grasser: St. Petrus in Diessen



59. Erasmus Grasser: Kopf des hl. Petrus in Diessen



60. Erasmus Grasser: Pfingstfest. Schreingruppe eines Altars in Leutstetten



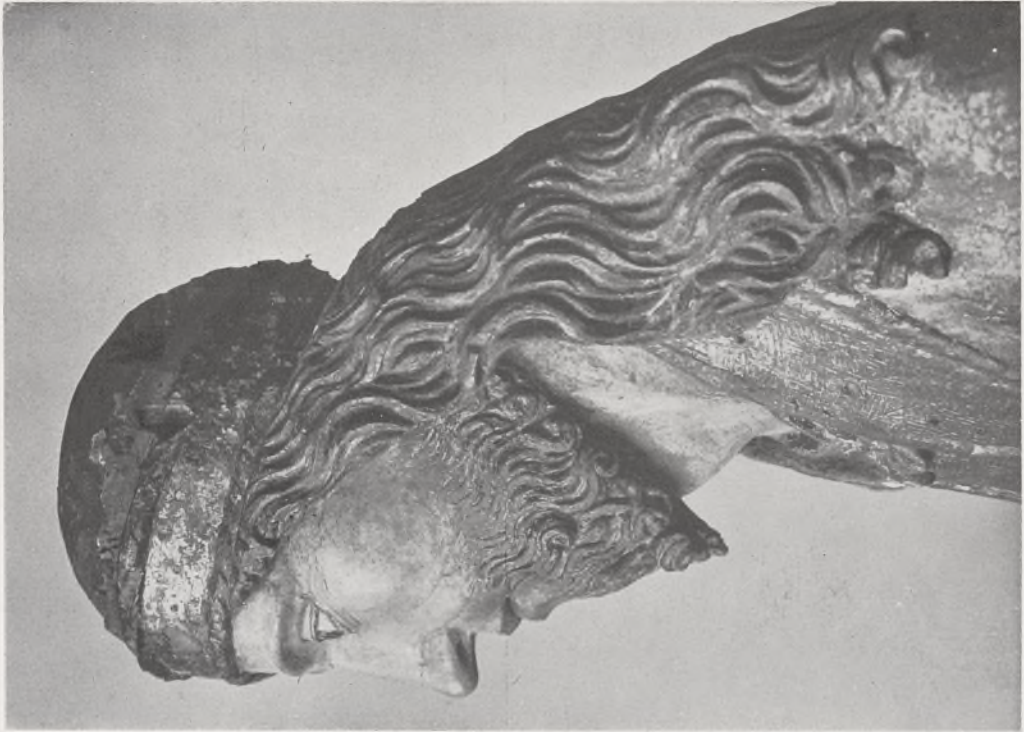
61.—64. Erasmus Grasser: Köpfe vom Pfingstfest in Leutstetten



65. Erasmus Grasser: Hl. Bischof Nikolaus. Im Bayer. Nationalmuseum zu München



66. Erasmus Grasser: Gottvater von einem Gnadenstuhl. Im Bayer. Nationalmuseum zu München



67.—68. Erasmus Grasser: Kopf des Gottvaters im Bayer. Nationalmuseum zu München



70. Erasmus Grasser: Kopf Kaiser Ludwigs des Bayern
im Bayer. Nationalmuseum zu München



69. Erasmus Grasser: Kopf Kaiser Ludwigs des Bayern
vom ehem. Hochgrab in der Frauenkirche zu München

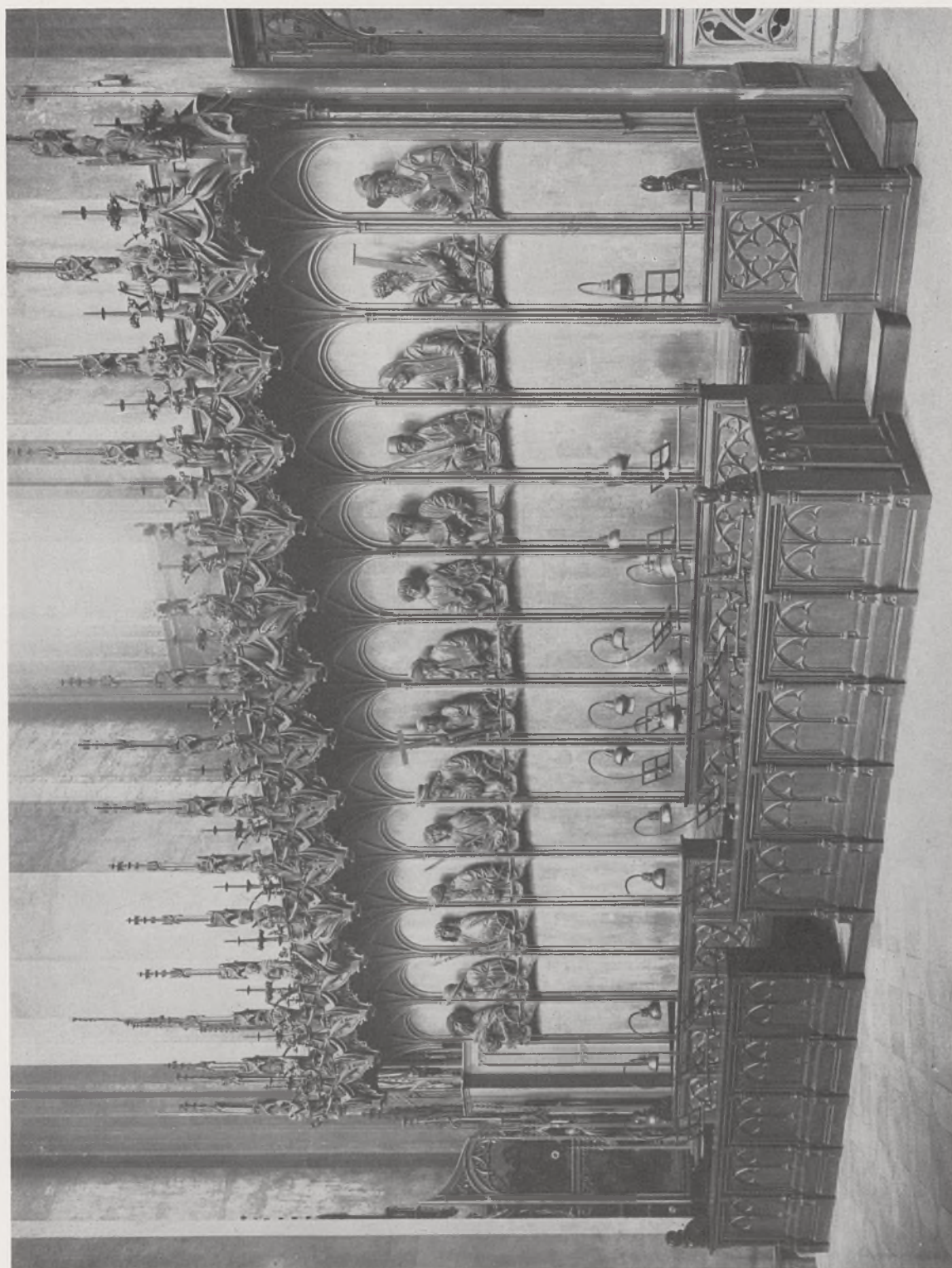


71. Relief Kaiser Ludwigs des Bayern im Rathaus zu Nürnberg

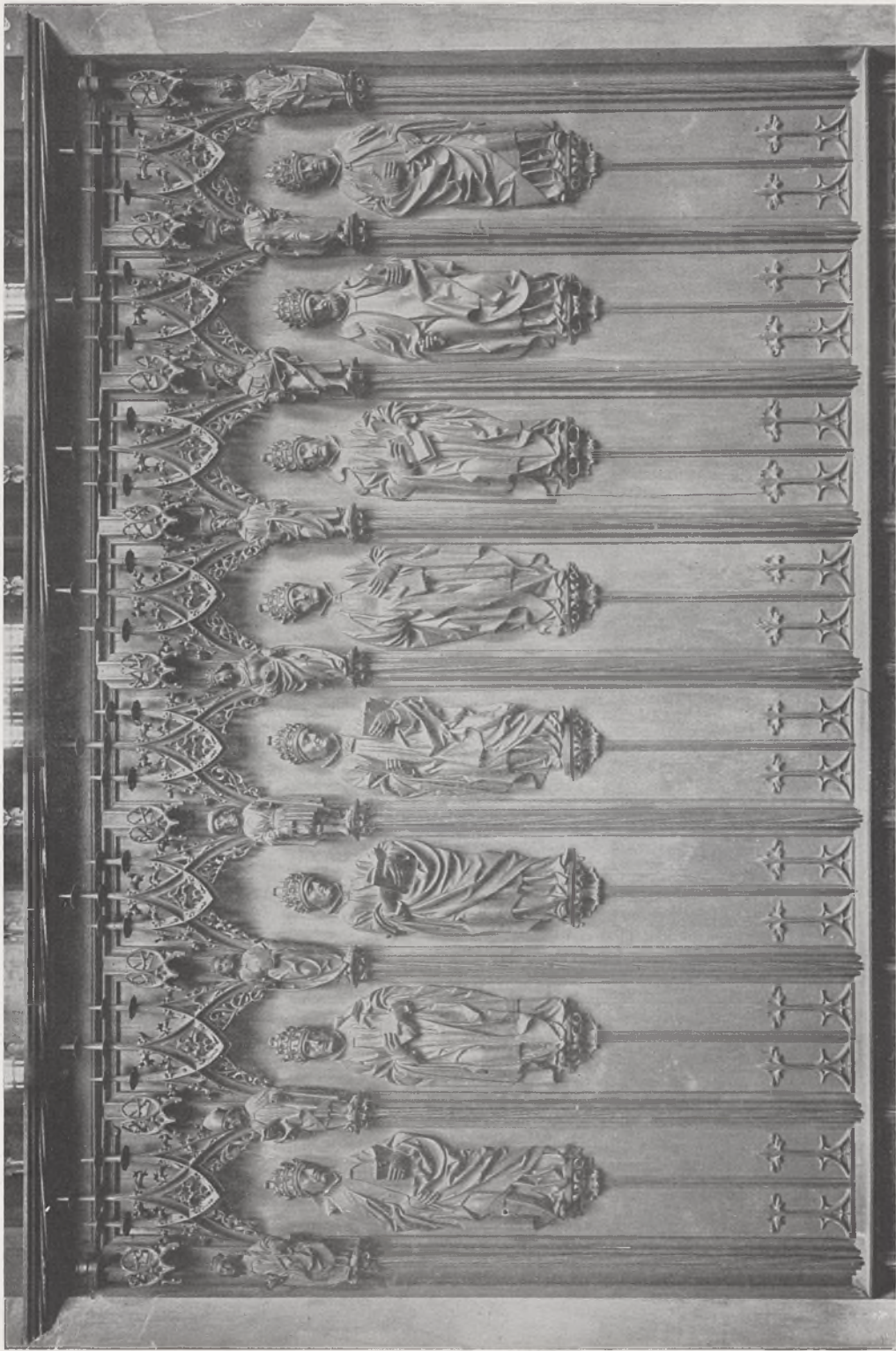


72. Erasmus Grasser: Deckplatte des ehemaligen Hochgrabs Kaiser Ludwigs des Bayern in der Frauenkirche zu München





75. Erasmus Grasser: Chorgestühl in der Frauenkirche zu München. Linke Seite



76. Erasmus Grasser Werkstatt: Aussenseite des Chorgestühls in der Frauenkirche zu München



77. Erasmus Grasser Werkstatt: Aussenseite des Chorgestühls der Frauenkirche zu München



S. Judas

Prophet Daniel



S. Matthias

Prophet Ezechiel

78.—79. Erasmus Grasser: Büsten vom Chorgestühl der Frauenkirche zu München. Rechte Seite



Evangelist Lucas

Prophet Barut



Evangelist Marcus

Prophet Job

80—81. Erasmus Grasser: Büsten vom Chorgestühl der Frauenkirche zu München. Rechte Seite



Paulus

Prophet Jakobus



Gregorius

Moses

82—83. Erasmus Grasser: Büsten vom Chorgestühl der Frauenkirche zu München. Rechte Seite



Jakobus der Ältere

Prophet Zacharias



Thomas

Prophet Oseas

84—85. Erasmus Grasser: Büsten vom Chorgestühl der Frauenkirche
in München. Linke Seite



Jakobus der Jüngere

Prophet Amos



Philippus

Prophet Sophonias

86—87. Erasmus Grasser: Büsten vom Chorgestühl der Frauenkirche zu München. Linke Seite



Bartholomäus

Prophet Johel



Evangelist Matthäus

Prophet Micheas

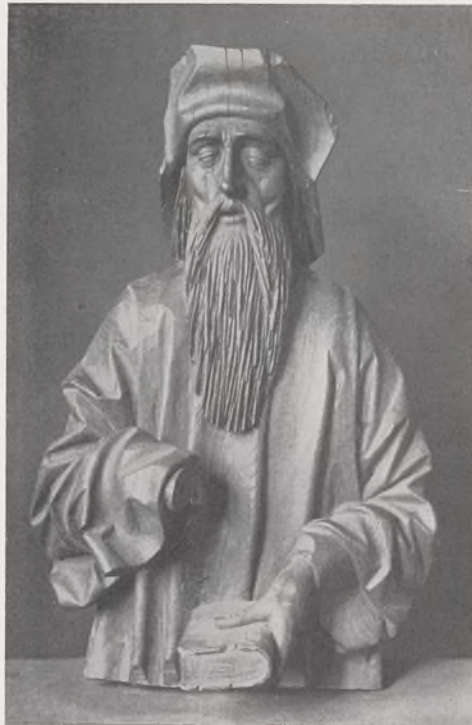
88—89. Erasmus Grasser: Büsten vom Chorgestühl der Frauenkirche zu München. Linke Seite



Isaias



David



Balaam

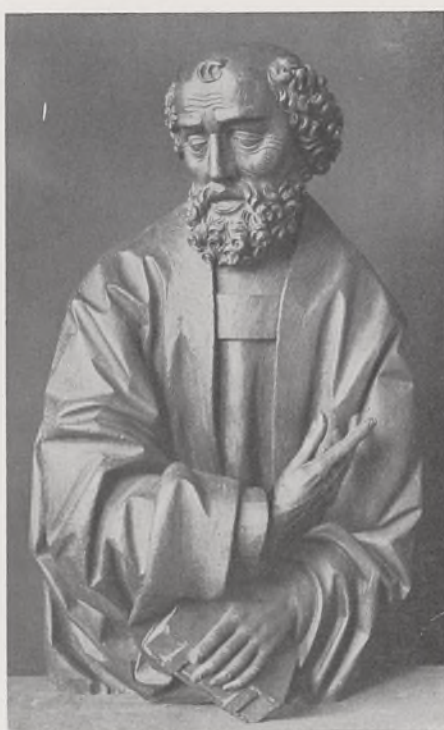


Jeremias

90—93. Büsten vom Chorgestühl der Frauenkirche zu München. Im Bayerischen Nationalmuseum und auf Schloss Kreuzenstein (rechts unten)



Andreas



Petrus



Hieronymus



Salomon

94—97. Büsten vom Chorgestühl der Frauenkirche in München Im Bayerischen Nationalmuseum zu München (oben) und im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin (unten)



98. Hausaltärchen. Im Kaiser Friedrich-Museum, Berlin



99. Altarfragment einer Kreuzigung, Sammlung Berolzheimer-Untergrainau



Abb. 100—101. Teile eines Kreuzigungsaltars im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin



102. Teil eines Kreuzigungsaltars im Kaiser Friedrich-Museum
zu Berlin



103. Grabstein des Balthasar Bötschner in der St. Peters-Kirche zu München



104—107. Flügelreliefs aus der Schlosskapelle von Grünwald.
Im Bayerischen Nationalmuseum zu München



108. Hochaltar der Kirche in Pipping bei München



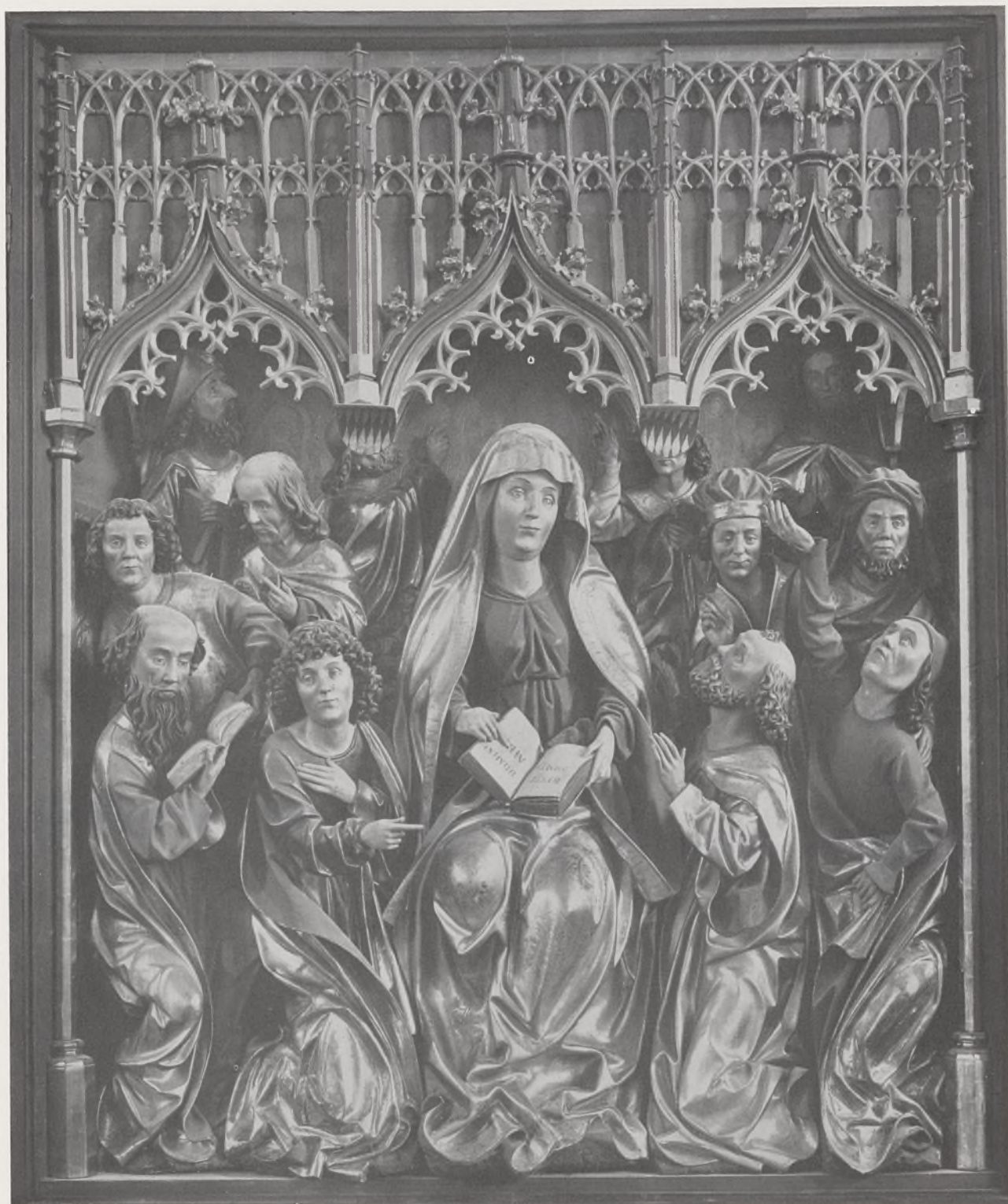
109. Hl. Georg. Im Besitz S. K. H. Kronprinz
Rupprecht von Bayern zu München



110. König Balthasar im Städt. Suermondt-Museum
zu Aachen



111. Pfingstfest. Relief aus der ehemal. St.Nikolaus-Kirche in Schwabing. Im Bayerischen Nationalmuseum zu München



112. Pfingstfest. Schreingruppe des Hochaltars in Pullach bei München



113. Hl. Johannes Ev.
Im Bayer. Nationalmuseum, München



114. Hl. Bartholomäus
Im Bayer. Nationalmuseum, München



115. Schmerzhafte Muttergottes in Eisenhofen



116—117. Maria und Johannes Ev. von einer Kreuzigungsgruppe.
Im Bayer. Nationalmuseum, München



118—119. Maria und Johannes Ev. von einer Kreuzigungsgruppe.
Im Bayer. Nationalmuseum, München



120. Christus. In der Schlosskapelle
zu Blutenburg bei München



121. Maria. In der Schlosskapelle
zu Blutenburg bei München



122. Hl. Paulus. In der Schlosskapelle
zu Blutenburg bei München



123. Hl. Petrus. In der Schlosskapelle
zu Blutenburg bei München



124. Hl. Jakobus d. Ä. In der Schlosskapelle zu Blutenburg bei München



125. Hl. Bartholomäus. In der Schlosskapelle zu Blutenburg bei München



126. Hl. Andreas. In der Schlosskapelle
zu Blutenburg bei München



127. Hl. Philippus. In der Schlosskapelle
zu Blutenburg bei München



128. Hl. Jakobus d. J. In der Schlosskapelle
zu Blutenburg bei München



129. Hl. Johannes Ev. In der Schlosskapelle
zu Blutenburg bei München



130. Hl. Matthäus. In der Schlosskapelle
zu Blutenburg bei München



131. Hl. Thaddäus. In der Schlosskapelle
zu Blutenburg bei München



132. Hl. Johannes Bapt. In der Schlosskapelle
zu Blutenburg bei München



133. Hl. Simeon. In der Schlosskapelle
zu Blutenburg bei München



134. Hl. Andreas.
Im Bayer. Nationalmuseum, München



135. Hl. Bartholomäus.
Im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg



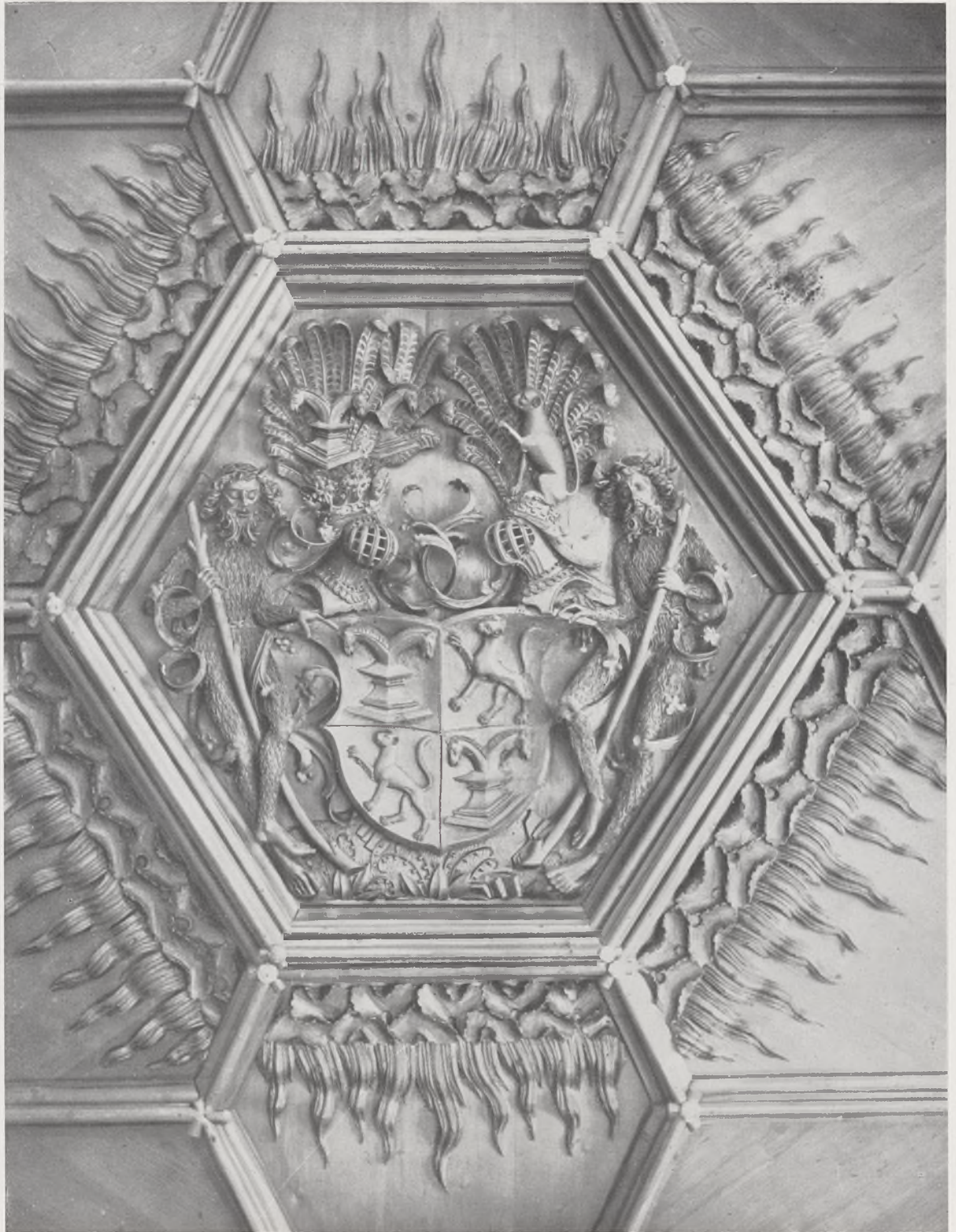
136. Gnadenstuhl. Schreingruppe vom Hochaltar der Gottesackerkirche in Wartenberg



137. Hl. Sigismund
Im Bayer. Nationalmuseum, München



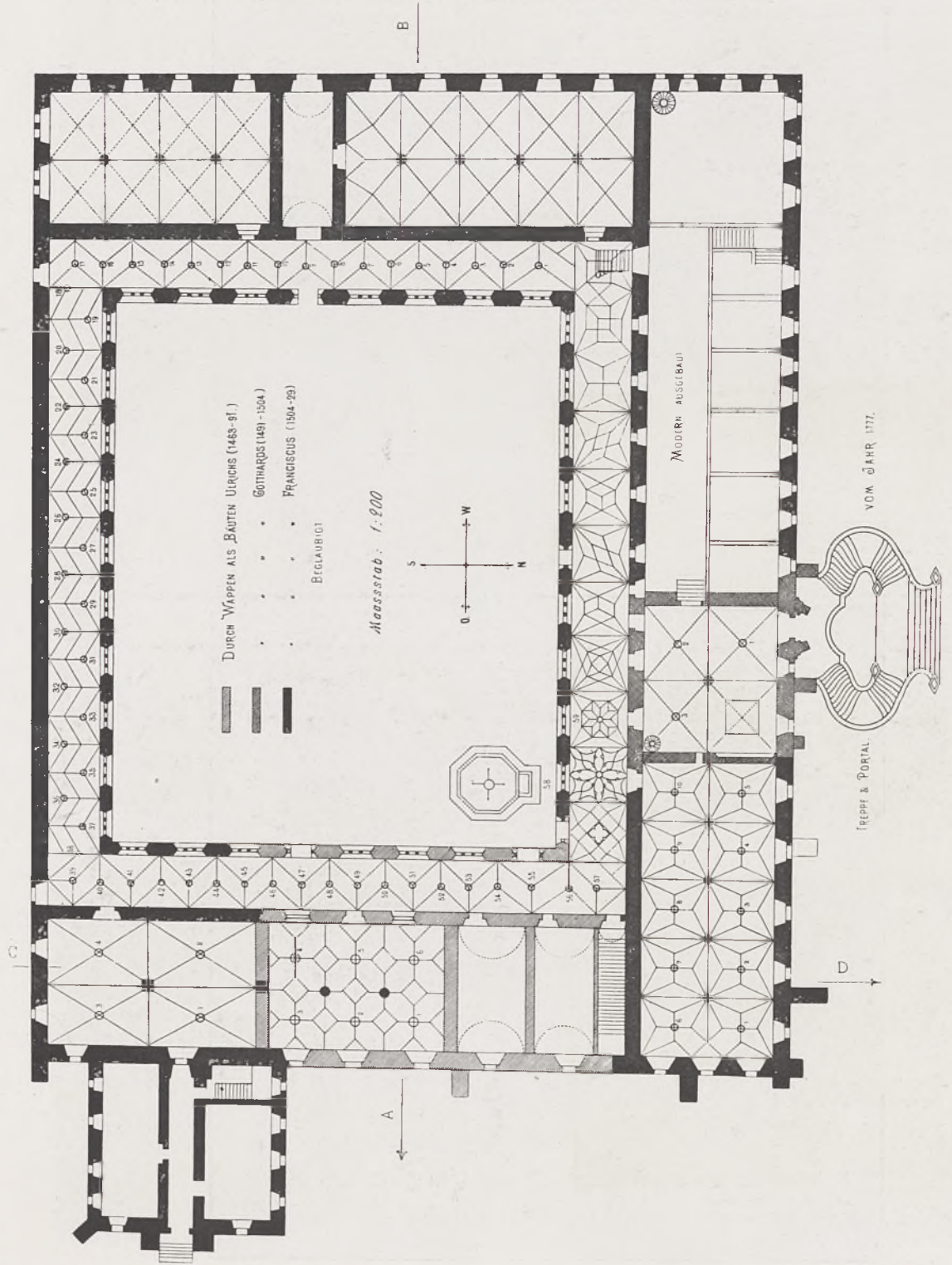
138. Hl. Christophorus
Im Bayer. Nationalmuseum, München

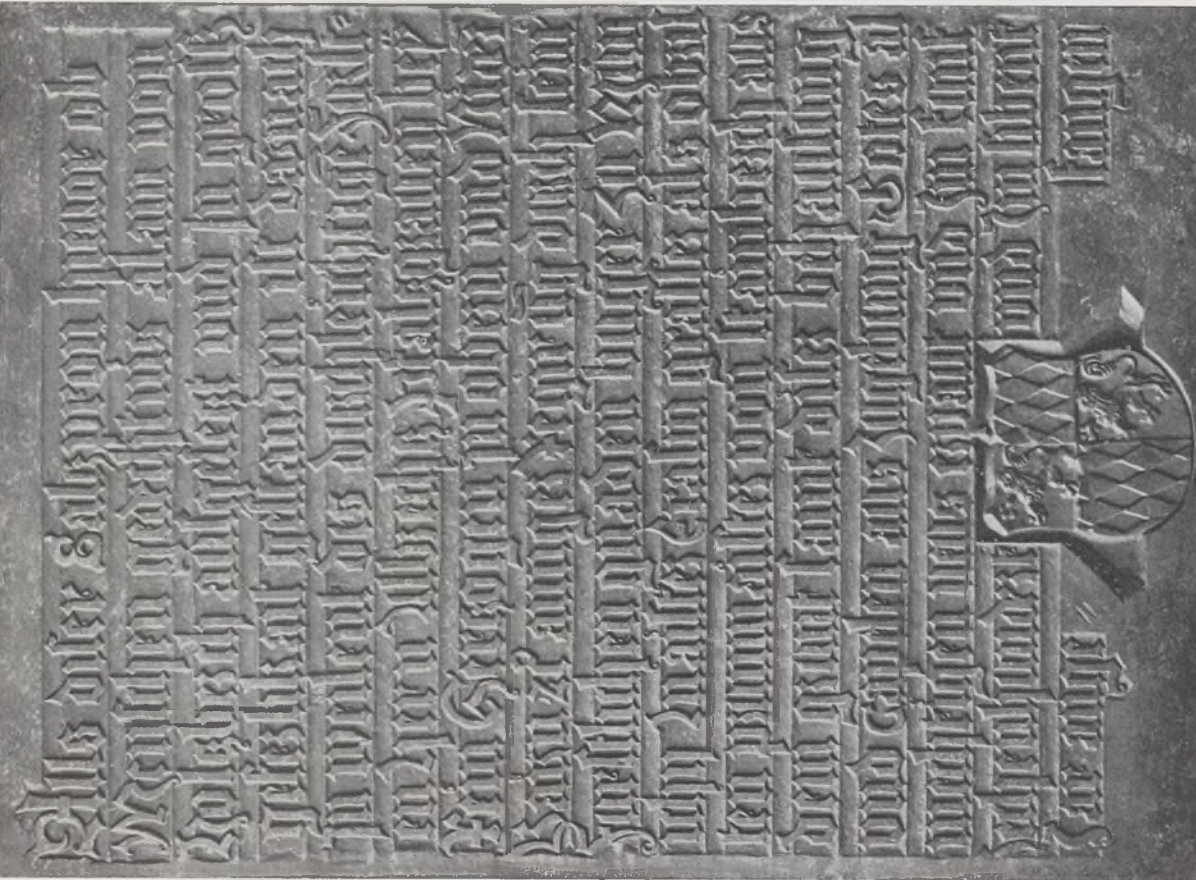


139. Wappen der Tänzl von Tratzberg. Füllung einer Decke im Schloss zu Reichersbeuren

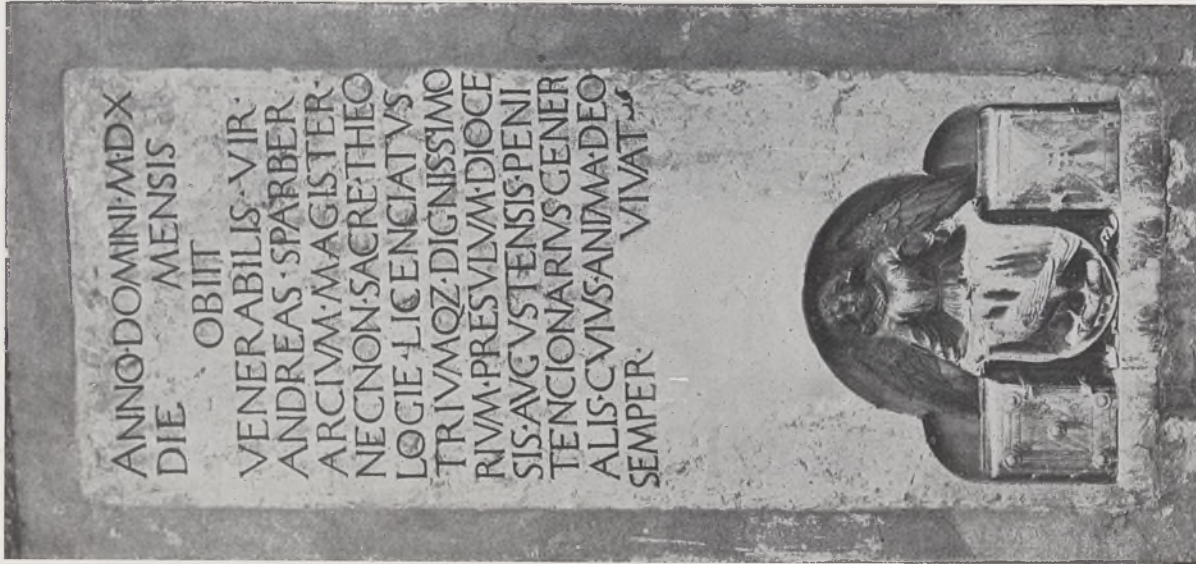


140. Gedenkstein des Grafen Seitz von Törring in der
Klosterkirche zu Andechs

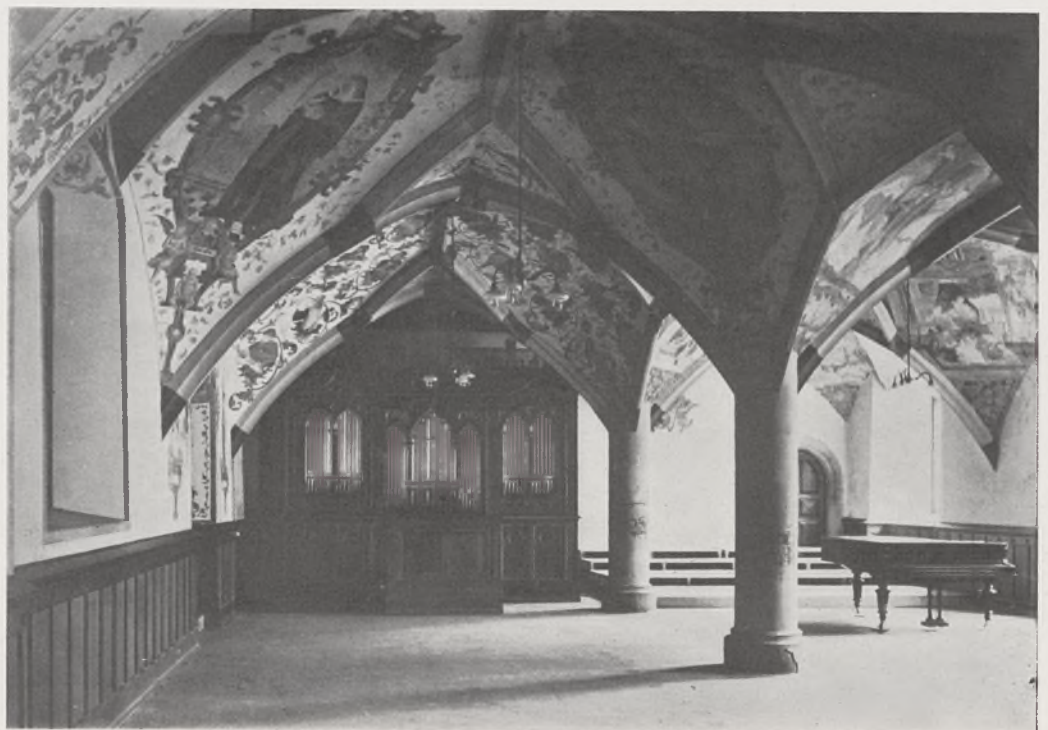




142. Inschrifttafel vom Brunnhaus und der Salinenkapelle zu Reichenhall



143. Grabstein des Geistlichen Andreas Sparber in Pfaffenhofen



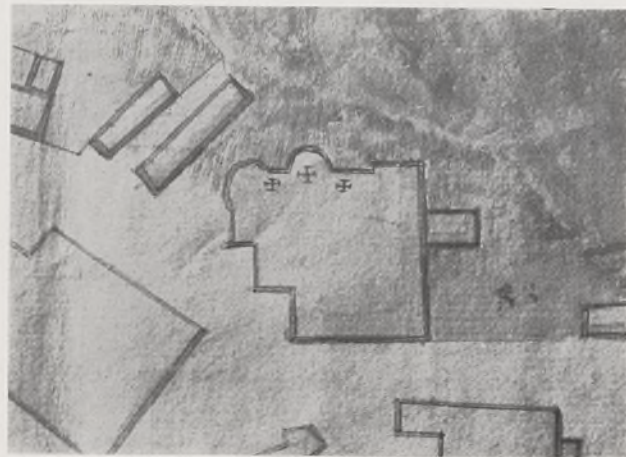
144—145. Ansichten eines Saales im Kloster Marienberg bei Rorschach



146. Salinenkapelle von Reichenhall. Zeichnung von 1834



147. Salinenkapelle von Reichenhall. Zeichnung von 1780



148. Grundriss der Salinenkapelle zu Reichenhall. Zeichnung von 1780



149—150. Holzschnitte aus dem „Schatzbehälter“ von Michael Wolgemut



S. Petrus (L 112)

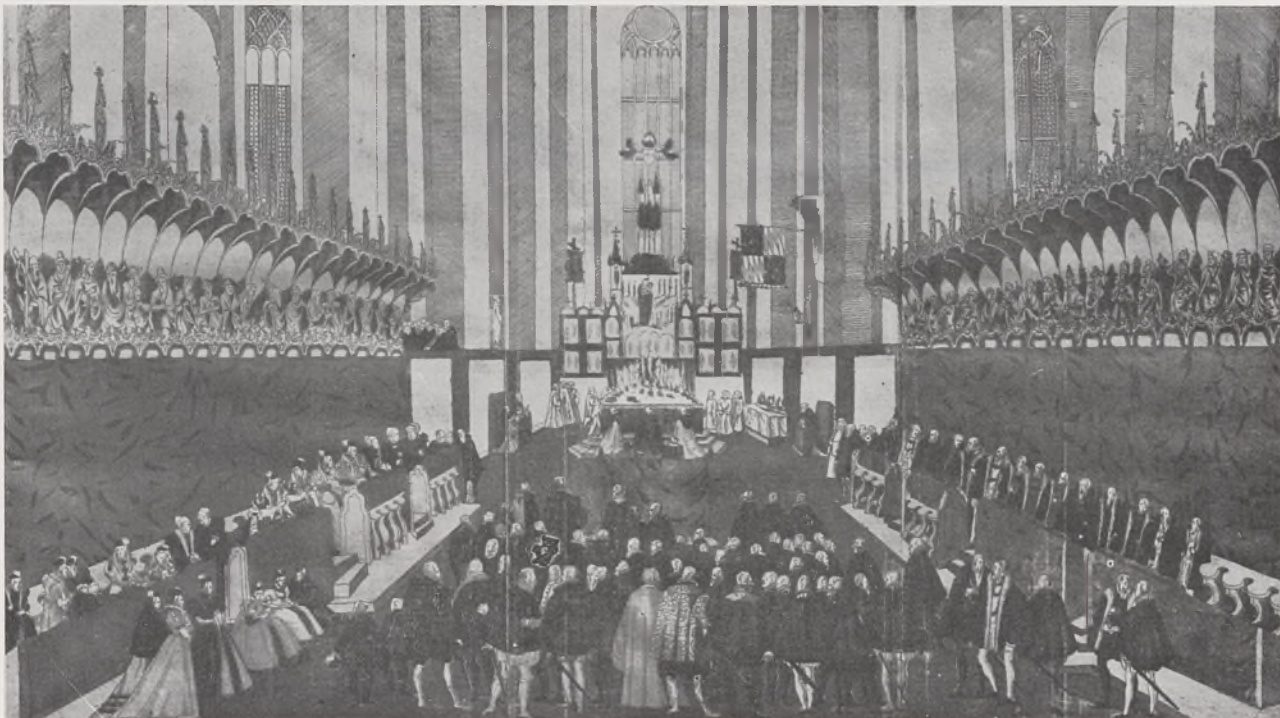


S. Paulus (L 113)

151—152. Stiche von Israel von Meckenem



153. Der Tanzsaal des alten Rathauses zu München.
Stich des Nikolaus Solis von 1568



154. Der Chor der Frauenkirche zu München.
Stich des Nikolaus Solis von 1568



155—157. Reliefs des Moriskentanzes am Goldenen Dachl in Innsbruck



158. Fresko in der Loggia des Goldenen Dachls in Innsbruck



159—160. Reliefs vom Goldenen Dachl in Innsbruck



161. Moriskentanz. Handzeichnung von Erhard Schön in der fürstlich Fürstenbergischen Sammlung zu Donaueschingen. 1542



162. Handzeichnung im Trachtenbuch des Christoph Weiditz



163. Moriskentanz. Rahmen eines Spielbretts im Museo nazionale zu Florenz



164. Moriskentanz. Stich von Israel von Meckenem (G. 383)



165. Moriskentanz. Stich von Israel von Meckenem (G. 465)



166. Moriskenanz. Handzeichnung von Hans von Culmbach im Staatlichen Kupferstichkabinett zu Dresden



168. Moriskentanz. Holzschnitt von Hans Leinberger
(Lossnitzer 30)



167. Moriska-Tänzer. Stich nach einem
verschollenen Fenster in Betley-Staffordshire



169—172. Moriskatänzer. Terrakotten in der Sammlung Albert Figdor, Wien

F 1.

Erassm grasser pild schnitzers
 ist daz puech gepunten freitag
 nach sant Veig dag jm 95 jar
 do von geben zu pinten 23 kreizer

Eintrag Grassers in einem Exemplar des „Schatzbehalters“. Wortlaut:
 erassm grasser pildschnitzers ist daz puech gepunten freitag nach san
 veicz dag jm 95 jar do von (?) geben zu pinten 23 kreizer

Item dy ob gemelten man hab ich vmb gozwilly ge
 peten ob ich in aim oder mer puncten zu vil
 geschriben het daz sy daz jezunt anzeigen ec
 damit dy warheit nit verschwigen plaib ec

Schlusssatz des Berichtes Erasmus Grassers über den Salzbrunnen zu Reichenhall von 1512.
 Wortlaut: Item dy obgemelten man hab ich vmb goczwillen gepeten, ob ich in aim oder mer
 puncten czu vil geschriben het, dacz sy dacz yezunt anzeigen ec, damit dy warheit nit ver
 schwigen plaib ec

Item zu gedencken erassm grassers
 dorotea kaltenprunnerin sein hausfrau
 vnd aller der die auß ir paider geschlecht
 verschaiden send vnd aller glaubigen sellen

Zuschrift Grassers auf seinem Stiftungsbrief von 1513. Wortlaut: Item czu gedencken
 erassm grassers dorotea kaltenprunnerin sein hausfrau vnd aller der die auß ir paider
 geschlecht verschaiden send und aller glaubigen sellen



176. Vom Grabstein des Geistlichen Andreas Sparber in Pfaffenhofen

Den Stein hat gehauen Meister Gram graffer 1282

177. Meisterinschrift vom Grabmal des Ulrich Aresinger in der Peterskirche zu München

Biblioteka ASP Wrocław

nr inw.: K 1 - 507



ID: 1700000066

507