

aus:

DIE GRABDENKMÄLER
DES WÜRTTEMBERGISCHEN FÜRSTENHAUSES UND IHRE MEISTER IM XVI. JAHRHUNDERT
VON
DR. THEODOR DEMMLER

Hinweis: Verweise auf Fußnoten im Text werden auf jeder Seite neu gezählt ab 1. Für die Darstellung hier wurden alle Fußnoten zusammengefasst und von 1 – 63 durchnummeriert (ab S. 18).

IV. SEM SCHLÖR VON LAUDENBACH (ca. 1530—98).

Der fränkische Bildhauer, der seit den 60er Jahren für das Württembergische Herzogshaus arbeitete, hat zu seinen Lebenszeiten mehr Beachtung gefunden als die bisher behandelten Meister. Zwar genoß auch Josef Schmid die Gunst von zwei kunstfreudigen Fürsten. Aber er starb früh und seine Kunstweise, vor allem sein ornamentaler Stil, war im Augenblick seines Todes (1555) schon nicht mehr modern. Bei Schlör finden wir nicht nur eine andere Arbeitsweise, sondern vor allem ein frisches Eingehen auf neue Formen der Dekoration. Er ist in noch höherem Grade typisch für die 2. Hälfte des Jahrhunderts, als es Schmid für die 1. war. Der Wandel der Zeit wird im guten wie im schlimmen Sinn fühlbar. Schlör bewegt sich freier und sicherer im Figürlichen wie im Dekorativen. Die Befangenheit der Jugendwerke streift er rasch ab und mit jedem Auftrag wächst seine Fähigkeit, bildnerische Gedanken einfach, natürlich und treffend zu formulieren. Im Gegensatz zu manchen späteren erscheint er noch frei von Verirrungen des Geschmacks, solange man ihn mit dem Maßstab deutscher Renaissancekunst mißt. Er kennt weder jenen barbarischen Drang nach Pracht, der den Wert eines Kunstwerks an der Fülle und Kompliziertheit der Schmuckformen zu messen scheint, noch das innerlich schwunglose Pathos, das die Denkmäler mit nichtssagenden allegorischen Figuren bedeckt. Seine Empfindung ist derb aber niemals unecht. Seine Technik ohne Delikatesse, aber auch ohne Aufdringlichkeit. Wenn wir trotzdem zwar erfreuliche, aber keine eigentlich bedeutenden Werke von seiner Hand besitzen, so liegt der Grund wohl weniger in der mangelnden Begabung als in einer etwas schnellfertigen Art des Meisters. Zu einer Vertiefung in seine Aufgaben kam er nicht: auch seine Auftraggeber hatten wohl für die Qualitäten der Reife und Ausgeglichenheit eines Kunstwerks wenig Verständnis.

Es sind nur vereinzelte Nachrichten, die uns einen Einblick in die breite, durchaus handwerkliche Basis dieser fruchtbaren 40-jährigen Tätigkeit gestatten. Zu einer Zeit, wo Schlör längst für 2 Fürstenhöfe umfangreiche Arbeiten ausgeführt hatte, im Jahre 1573, erhält in dem Hall benachbarten Stift Großkornburg ein Steinmetz «Michel von Scharpillich (1)» den Auftrag, für 17 Gulden eine «schöne gehawene Thüren von Laubwerckh und Bossen in die dechaney deßgleichen ein Khomin zu hawen, machen und versetzen». Und hat sich, heißt es weiter, «Meister Sem Schlör erpotten, umb mehrer Beförderung willen 2 oder 3 tag zu helfen». Des öfteren werden Wappen bei ihm bestellt, die in einfachster Umrahmung über Toren oder sonst an Gebäuden angebracht wurden (2). Man sieht, er verachtet auch kleine und kleinste Aufträge nicht. Die Arbeiten in Hall und Umgebung, von denen sicher nur ein kleiner Teil auf uns gekommen ist, waren und blieben die geschäftliche Grundlage für den Betrieb seiner Werkstatt. Die Kundschaft dort durfte nicht verloren gehen. Schlör scheut beträchtliche Transportkosten nicht, um auch auswärtige Aufträge in Hall ausführen zu können; er sehnt sich in den 80er Jahren, wo er längere Zeit des Lusthauses wegen in Stuttgart zubringen mußte, dorthin zurück («da mein zu Hall schier vergessen und mein Werckstatt gar öd worden»)(3).

Schlörs Name genoß seit den 60er Jahren einen guten Ruf nicht nur im Gebiet von Hall, sondern weit über die Grenzen des heutigen Württembergisch-Franken hinaus. Bei den Hohenzollern in Ansbach, wie bei den württembergischen Herzögen Christoph und Ludwig stand er in gleicher Gunst. Es gewinnt den Anschein, als sei er bei großen Aufträgen ebenso sehr Unternehmer wie ausführender Meister gewesen. Ein Bildhauer, wie Ehrhard Barg, der sich auswärts in Würzburg schon einen Namen gemacht hatte, der Epitaphien nach Eichstätt, dem alten Sitz der Hering'schen Kunst, lieferte, trat zeitweilig in Schlörs Werkstatt ein, und dieser wird als sein «jetziger Meister» bezeichnet (4).

Was von Schlörs Lebensumständen aus den Haller Kirchenbüchern zu erheben ist, hat schon Bossert (5) zusammengestellt. Es geht daraus hervor, daß Sem (= Simon) Schlör aus Laudенbach stammt, und zwar wahrscheinlich aus dem nah bei Weikersheim gelegenen hohenloheschen, seit

1568 würzburgischen Dorf dieses Namens. In Hall ist er nachweisbar seit Mitte der 50er Jahre bis zu seinem Tod 1597 oder 98. Ein gewisser Anhalt für das Alter, das er zur Zeit seiner Niederlassung in Hall erreicht hatte, ergibt sich aus der Tatsache, daß ihm vor seinem ersten urkundlich erwähnten Sohn (Heinrich geb. 1559 Juli 27) noch ein, wahrscheinlich 2 Kinder geboren worden waren, deren Taufe in die Zeit vor Beginn des Haller Taufbuchs (1559) fällt. Die erste Heirat wird also in die Jahre 1555–56 zu setzen sein. Nimmt man hinzu, daß das letzte Kind, das bald nach des Vaters Tod zur Welt kam, die Tochter Anna, am 11. Mai 1598 getauft wurde, so ist ohne weiteres klar, daß Schlör 1555 schwerlich das Alter von 25 Jahren überschritten hatte, daß also sein Geburtsjahr eher nach als vor 1530 zu setzen ist. Im Jahr 1556 finden wir die ersten datierten Werke, die Schlörs Meisterzeichen (6) tragen.

Eine Nachricht über des Künstlers Lehrzeit hat sich nicht erhalten. Wir sind dafür auf die Werke angewiesen. Zwei Vermutungen sind aufgestellt worden. Die eine, die auf Bossert zurückgeht, schließt aus dem Nebeneinander von Werken Joseph Schmidts und Sem Schlörs in der Stöckenburger Kirche, Schmid sei Schlörs Lehrer gewesen und habe den jungen Bildhauer auch an den herzoglich württembergischen Hof empfohlen. «Der Charakter der Werke widerspreche dem nicht.» Das letztere wird unten zu prüfen sein. K. Köpchen, die den Gedanken aufnimmt (a.a.O. S. 77), schöpft daneben aus gewissen an die Metalltechnik gemahnenden Eigentümlichkeiten der Jugendwerke die Vermutung, der Meister sei «in seiner Lehrzeit in Berührung getreten mit der seiner Heimat nicht fernliegenden Nürnberger Vischergießhütte». (S. 81). Diese Eigentümlichkeiten, ein scharfkantiges Abschneiden der Ränder an den Lippen und ähnlichen Teilen, eine Haarbehandlung, die es vermeidet tief in den Stein einzudringen, und trotzdem das Haar nicht als Masse, sondern als einzelne Strähnen behandelt, sind allerdings unverkennbar. Aber die Lehrzeit in einer Gießhütte — und anders kann doch jene Bemerkung kaum verstanden werden — erscheint wenig wahrscheinlich bei einem Mann, den wir sein ganzes Leben lang ausschließlich als Steinmetzen beschäftigt sehen. Gerade seine Beteiligung an den Stuttgarter Grafenstandbildern ist dafür bezeichnend: erst in dem Augenblick tritt er in die Tätigkeit, wo man den Gedanken an gegossene Monumente und an hölzerne Modelle aufgegeben und Steindenkmäler ins Auge gefaßt hat.

Das Kunstzentrum, das Schlörs Heimat am nächsten lag, ist Würzburg. Sein Geburtsort gehörte zu denen, die später von Bischof Julius Echter v. Mespelbrunn, dem großen Gegenreformer und ebenso großen Bauherrn, zum Katholizismus zurückgeführt wurden.

Auch das Stift Großkornburg, unmittelbar bei Schlörs späterem Wohnsitz Hall gelegen, stand seit 1541 unter der Hoheit des Würzburger Bischofs und der Name des baufreudigen Propstes Neustetter, der Würzburger Domherr war und an beiden Orten ein Epitaph besitzt, bürgt allein schon für die regen künstlerischen Beziehungen zwischen den beiden geistlichen Sitzen. Allein die plastischen Werke, die sich in Würzburg aus der Zeit bald nach Riemenschneiders Tod erhalten haben, erscheinen der Kunst Schlörs an keinem Punkt näher als andere verwandt. Neben einer Reihe ziemlich roher Epitaphien im Domkreuzgang, die in Aufriß und Technik stark an die Berlichingen-Grabmäler in Schönthal erinnern, stehen einige bessere Arbeiten, die auf Peter Dill, den nicht näher bekannten Ausläufer der Riemenschneider-Werkstatt, zurückgeführt werden (7). Sieht man ab von der Art, der Profilierung der Gesimse, die für sich allein kein entscheidendes Merkmal stilistischer Verwandtschaft abgibt, so wird man wirklich bezeichnende Übereinstimmungen mit Schlörs Jugendwerken nicht entdecken.

Dasselbe gilt von der großen Gruppe Loy Hering'scher Grabskulpturen. Nicht bloß in Eichstätt und seiner Umgebung, sondern auch in Würzburg war Hering nach Riemenschneiders Tod der führende Meister, dem die bedeutendsten Aufträge zufielen. Sogar in Crailsheim und im Stift Kornburg findet sich je ein für seinen Stil recht bezeichnendes Werk, und es kann kein Zweifel sein, daß Schlör mindestens die beiden letzteren gekannt hat. Zeitlich wäre es auch nicht ausgeschlossen, daß er unter Loy Hering selbst gearbeitet hätte, dessen Todesjahr unbekannt ist und dessen Testament von 1554 stammt (8). Aber gerade zu der abgeklärten, feinen, hie und da auch etwas schwächlichen und langweiligen Ausdrucksweise dieses Meisters steht der Stil Schlörs im scharfen Gegensatz. Herings Figuren sind alle idealisiert, die Haltung der einzelnen Gestalten wie ihre kompositionelle Zusammenordnung zeigt einen Künstler, dem es vor allem um das Ebenmaß der Form, um einen sanften wohlklingenden Rhythmus der Linien zu tun ist. Schlör hat sich solche Ziele nicht gesteckt. Er ist weit weniger bekümmert um die Stilisierung seiner Arbeiten auf einen harmonischen Gesamteindruck hin; dafür aber zeigt er, besonders in seinen

Jugendarbeiten, ein frisches Temperament und ein unmittelbarer Verhältnis zur Natur als der Eichstätter. Andererseits sind Empfindung und Ausdruck derb und oft unbeholfen. Eine gewisse Unreife und gelegentlich auch die Flüchtigkeit der Ausführung lassen seine Arbeiten handwerklicher erscheinen, als sie es der Erfindung nach sind. So erscheint es mir am wahrscheinlichsten, daß wir ihn zwar nicht als Autodidakten, aber doch als einen Meister anzusehen haben, der nie einer berühmten Werkstatt angehört hat, dessen Kunst vielmehr nah bei seiner Heimat, entweder in Crailsheim oder in Hall selbst gewachsen ist. Aufbau und Schmuckformen seiner Denkmäler hat er anfangs ziemlich unbesehen übernommen, wo und wie er sie an ausgeführten Denkmälern vorfand. Später bildet er sich im Anschluß an die Vorlagenwerke niederländischer und deutscher Provenienz, die das Rollwerk und das Beschlag in Mode bringen, seine eigene Weise aus. Sie stellt gegenüber Hering einen fortgeschrittenen Typus der Dekoration dar: auch bei einfachen Aufgaben wird das Detail kräftig und üppig in der Form, reich und willkürlich in der Erfindung. Die ganze etwas barbarische Formenwelt des Roll- und Bänderwerks ist offenbar durch Schlör im weiteren Umkreis von Hall üblich geworden; er hat sie geschickt und selbständig für seine Zwecke verwertet. Von den Werken der Familie Trarbach unterscheidet ihn, abgesehen von einzelnen charakteristischen Ornamentformen, seine geringere Technik: aber auch sein schlichterer Sinn. Die Ueberschüttung eines Denkmals mit einer unübersehbaren Menge schmückender Kleinigkeiten, alle mit gleicher Exaktheit ausgeführt, die kalte leere Pracht, die dort entfaltet wird, ist ihm durchaus fremd (g). Freilich muß dabei in Rechnung genommen werden, daß alle sicher bestimmbareren Arbeiten, die wir von Schlör besitzen, aus Sandstein oder aus anderem härteren Material hergestellt sind. Akten aus den 80er Jahren lassen erkennen, daß der Künstler in seinen letzten Jahren, dem Zug der Zeit folgend, auch Alabaster verwendet hat, und es ist selbstverständlich, daß dieser weiche mit dem Messer zu bearbeitende Stoff seine Darstellungsweise beeinflußt hat, ebenso wie dies z. B. bei Christoph Jelin zu beobachten ist.

Schlörs bildnerische Tätigkeit soll nun im einzelnen an der Hand seiner Werke verfolgt werden. Da eine streng chronologische Besprechung allzu unübersichtlich ausfallen, durch Wiederholungen ermüden und das Ergebnis vielfach vorweg nehmen müßte, so ist im folgenden eine Einteilung zu Grund gelegt, die innerhalb der größeren Zeitabschnitte in Schlörs Tätigkeit die Werke zusammenordnet, die dem Gegenstand nach verwandte Themen behandeln.

I. JUGEND WERKE (bis ca. 1560)

1. Epitaph des Jörg von Bemelberg, gest. 1553 und seiner Frau ... geb. Riteslin, gest. 15... bezeichnet, 1556. Stöckenburg Kirche (Abb. Inv. Jagstkr.l., 693).
2. Epitaph der Margareta von Velberg, geb. von Krayslhaim, gest. 1529; bezeichnet, 1556. Stöckenburg Kirche.
3. Epitaph des Siegfried von Oberstein, gest. 1556 und seiner Frau, geb. Wilchin von Alczey, gest. 1563; bezeichnet. Gundheim, Kreis Worms. Kirche, Westseite außen. (Abb. Hess. Inv. Kr. Worms, S. 55).
4. Doppel epitaph des Hans Bartholmes von Velberg, gest. 1561 und seiner Frau Sibylla geb. Adelmanin, gest. 1584; bezeichnet. Stöckenburg. Kirche. (Abb. Württ. Inv. S. 691.)
5. Wandgrabmal des Friedrich von Sturmfeder, gest. 1555 und seiner Frau Margareta geb. von Hirnheim, gest. 1558, bezeichnet. Oppenweiler O.-A. Backnang. Kirche, (s. Tafel).

II. EINFACHE EPITAPHIEN IM FRÄNKISCHEN.

- (6. Verlorengegangenes Werk von 1558 in St. Johann. Hall,(10).)
7. Epitaph der Agata Schenczin, gest. 1559. (s. Tafel).
 8. Epitaph der Katharina Ehrerin, gest. 1562. (s. Tafel).
 9. Epitaph der Frau des Reformators Brenz, sämtlich in Hall. Michaelskirche. Südseite außen.
 10. Epitaph des Caspar Feierabet, gest. 1565 und seiner zwei Söhne, gest. 1563 und 65, bezeichnet. Hall. Michaelskirche Nordseite.
 11. Epitaph des Josef Vogelmann, gest. 1568. Michaelskirche Westseite (s. Tafel).
 12. Epitaph für Wolfgang von Stetten, gest. 1547 und seine Frau Anna geb. von Rosenberg, gest. 1548, sowie für Anna von Layen geb. von Dienheim, gest. 1568. Kocherstetten O.-A. Künzelsau. Kche. (s. Tafel).
 13. Epitaph des Vogtes Bonifacius Bronnhöfer und seiner Frau Gertrud geb. Reyckenbeckin, beide gest. 1571, bezeichnet. Stöckenburg, Vorhalle der Kirche.

14. Epitaph der Katharina Eisenmann. gest. 1572. Hall, Katharinenkirche, außen. (Abb. bei K. Köpchen, Taf. VIII).
15. Epitaph der Margarete Bechstain geb. Neufferin, nachmals Stetmaister Melchior Weczels Wwe, gest. 1581. Hall, Michaelskirche, Südseite.
16. Epitaph des Melchior Weczel, Stättmeisters, gest. 1567, ebda.

III. ARBEITEN FÜR DIE STUTTGARTER SCHLOSSKAPELLE UND VERWANDTES.

17. Zwölf Relieftafeln mit Illustrationen der Glaubensartikel, bezeichnet Stuttgart, Hof des alten Schlosses. (Zeit: 1562–63, s. Tafel).
18. Wappentafel über der westlichen Durchfahrt des alten Schlosses in Stuttgart, bezeichnet. (Zeit: nach 1560).
19. Steinernes Kruzifix. Neuhausen a./F. Friedhof. 1563. (s. Tafel).
20. Steinernes Kruzifix. Hall, Friedhof. 1565. (s. Tafel).
21. Steinernes Kruzifix. Stöckenburg, Kirche, 1573.

IV. GRABMÄLER IN TUMBENFORM.

22. Herzogin Sabina von Württemberg, gest. 1564. Tübingen, Stiftskirche (1565).
23. Markgraf Georg Friedrich von Ansbach, gest. 1603. Heilsbronn bei Nürnberg. Klosterkirche. (Zeit: 1566 bis 68).
24. Graf Albrecht von Hohenlohe, gest. 1575. Stuttgart, Stiftskirche. (Zeit: 1576–77).

V. GRÖßERE EPITAPHIEN (nach 1570).

25. Epitaph des Christof von Talheim, gest. 1572 und seiner Gattin Barbara geb. von Weiler, gest. 1585. Talheim O.-A. Heilsbronn, Kirche. (Zeit: 1572).
26. Epitaph des Wolf von Weiler, gest. 1585 und seiner Gemahlin Barbara geb. Willieh von Alzey, gest. 1585 (1l). Oberstenfeld, O.-A. Maxbach. Stiftskirche. (Zeit: 1572/73).
27. Bildstock in der Kapelle der Burg Lichtenberg bei Oberstenfeld. 1573. (Abb. Inv. Neckarkreis S. 404).
28. Epitaph des Eberhard von Layen, gest. 1572. Kocherstetten, Kirche.
29. Epitaph des Rudolf Christof Senft von Sulburg, gest. 1577 (begraben in Antwerpen). Rieden O.-A. Hall, Kirche. (Abb. Inv. Jagstkr. I, S. 583).
30. Epitaph des Heinrich Senft von Sulburg, gest. 1580. Oberroth O.-A. Gaildorf, Kirche. (Abb. Inv. Jagstkr. I, S. 214).
31. Grabmal des Ulrich von Rechberg, gest. 1572 und seiner zweiten Gemahlin Anastasia geb. von Wöllwarth, gest. 1596. Straßdorf bei Gmünd, Kirche. (Abb. Inv. Jagstkr. I, S. 468)
32. Denkmal (Standfigur) der Anna von Stammheim, gest. 1584. Geisingen O.-A. Ludwigsburg, Kirche, (s. Tafel).
33. Epitaph des Eberhard von Steffen, gest. 1583 und seiner Gemahlin Margarete geb. von Layen, gest. 1589. Kocherstetten, Kirche, (begonnen von Erhard Barg, vollendet 1588 von Schlör, s. Tafel).
34. Epitaph der Aebtissin Christina von Schwalbach, gest. 1588. Oberstenfeld, Stiftskirche, (s. Tafel).

VI. DIE ARBEITEN FÜR HERZOG LUDWIG VON WÜRTTEMBERG.

35. Vier Bilder auf die Tore am Rennplatz in Stuttgart (Zeit: 1577–78); nicht erhalten.
36. Elf Standbilder Württembergischer Grafen in einheitlicher Rahmung. Stuttgart, Stiftskirche. 1578–84. (s. Tafel).
37. Portale am Lusthaus in Stuttgart (Zeit: 1584–86). Reste auf Schloß Lichtenstein, (s. Tafel).
38. Sonstige Lusthausarbeiten («Bildwerke») 1587 ff.

DIE JUGENDWERKE.

Schlör scheint im Anfang seiner selbständigen Tätigkeit seine Werke regelmäßig bezeichnet zu haben. Nach 1565 jedoch tritt seine Künstlermarke nur noch vereinzelt auf (12). So kommt

es, daß wir in den Jugendwerken ein sicheres Material für die Bestimmung von Schlörs Stil besitzen. (In der Reihenfolge ist das Denkmal in Oppenweiler an den Schluß gestellt, weil es mit seinen Standfiguren einen anderen Typus darstellt als die übrigen. Chronologisch gehört es an die dritte Stelle. Es ganz an den Anfang zu stellen, kann ich mich schon deshalb nicht entschließen, weil der große Auftrag in dem ziemlich weit von Schlörs Heimat entfernten Oppenweiler doch wohl am ehesten an einen Künstler vergeben wurde, der schon größere Proben seines Könnens abgelegt hatte).

Nr. 1 und 21 zeigen vor dem Kruzifix knieende Figuren in architektonischer Rahmung. Gewiß hatten die Auftraggeber bei der Wahl dieser Form des Aufrisses das seit 1553 in der Stöckenburger Kirche befindliche Epitaph des Wolf von Velberg von Josef Schmid als Vorbild im Auge. Nur ist dieser Meister nicht etwa als Erfinder oder Einführer dieses Typus in die Haller Gegend anzusehen. Zwei Crailsheimer Beispiele aus früherer Zeit, die vor dem Kruzifix knieenden Frauen Helene Apsbergerin und Apollonia von Absperk tragen die Todesdaten 1512 und 1520. Während aber hier die Figuren noch von einem Grabsteinrand umschlossen erscheinen, der eine kastenförmige Vertiefung freiläßt, zeigt der Joachim von Gutenberg (gest. 15322) schon die Elemente der architektonischen Bahmung; Pilaster und Giebel, jene mit rohem aber streng symmetrischem Pflanzenornament, diesen mit dem bekannten Muschelmotiv gefüllt. Auch der auffallend große Kruzifixus ist dort / .u finden : und die ungefügige Anordnung der Figuren, die fast immer durch den Rahmen beengt und zusammengedrückt erscheinen, ist bei den Schöntaler und Crailsheimer Epitaphien vor 1550 die Regel. — Nimmt man hinzu, daß bei Schmid selbst die Verbindung von Kniefiguren und Kruzifix erst seit seinem Stöckenburger Denkmal (1553) nachweisbar ist, und daß sie überhaupt im schwäbischen Gebiet später als im fränkischen auftritt, so kommt man zu der Annahme, daß diese für die Folgezeit überaus wichtige Denkmalform eine fränkische Schöpfung ist, die etwa seit den 50er Jahren nach Schwaben kommt und hier den Typus der betenden oder waffenhaltenden Standfiguren zurückdrängt, ohne ihn freilich zum Verschwinden zu bringen.

Will man also aus dem Nebeneinander der Stöckenburger Denkmäler von Schmid und Schlör den Schluß ziehen, der letztere «habe sich an Schmid zuerst angeschlossen» (Köpchen, S. 77), so ist diese Behauptung jedenfalls durch den Aufriß der Epitaphien nicht zu belegen. Die «Form der Wandgrabmäler», die Schlör von dem Uracher Meister übernommen haben soll (ebenda), haben vielmehr beide Meister schon vorgefunden. — Vergleicht man dagegen die Einzelheiten, so ergibt sich die auffallende Tatsache, daß gerade in Stöckenburg Schlör seine eigenen Wege geht, während er später, in Gundheim, unzweifelhaft Schmidische Motive verwendet. Dieser Tatbestand spricht an sich nicht für ein Schulverhältnis. Trotzdem möchte ich glauben, daß Schlör den Josef Schmid persönlich gekannt hat. Wie könnte sonst der junge Meister einen Auftrag für das ferne Gundheim erhalten haben? Das erklärt sich doch am ehesten, wenn er von Schmid empfohlen war, der in jener Gegend durch sein Herrnsheimer Denkmal sich rühmlichst bekannt gemacht hatte. Man muß dann freilich annehmen, daß das Gundheimer Epitaph schon vor Schmid's Tod 1555 projektiert war, was durchaus nichts Befremdendes hat: die Todesdaten sind 1556 und 63. Die Ausführung kann sich leicht hinausgezogen haben.

Das Epitaph des Jörg von Bemelberg (Nr. 1) berührt durch seine ehrliche und urwüchsige Art sofort sympathisch. Während bei den älteren Crailsheimer Arbeiten der Uebergang vom aufrecht stehenden Grabstein zum Wanddenkmal mit architektonischer Rahmung zu verfolgen ist, kennt Schlör von Anfang an nur die letztere¹. Was er gibt, hat so weder bei Schmid noch bei Loy Hering sein Vorbild. Originell sind vor allem die den Pilastern vorgelegten kannelierten Dreiviertelssäulen und der Aufsatz: die Inschrifttafel eingerahmt von einer pilastergetragenen Aedicula und flankiert von zwei nackten Figuren als Wappenhaltern. Die letzteren als Freifiguren hinzustellen, ging wohl über des jungen Schlörs Kräfte; sie sind in ziemlich flachem Belief aus dem Stein herausgehauen. Zwei weitere Wappen bilden den Sockelschmuck.

Die Figuren sind eingestellt in einen Blendbogen von merklich größerer Tiefe als bei Schmid. Sie knieen auf geduckten katzenartigen Tieren, die wohl beide Löwen darstellen sollen. Schlörs Tierdarstellung geht hier wie anderwärts mehr darauf aus, lebendig bewegte, als zoologisch richtige Tierkörper wiederzugeben; das Schema des ruhigen Sockellöwen ist ihm nicht sympathisch. Die bewegten Tiere hat er dann bei den knieenden Figuren bald durch einen Betschemel ersetzt.

Der Kruzifixus in der Mitte zwischen den Figuren, fällt, wie K. Köpchen (S. 82) mit Recht hervorhebt, vor allem durch seine Größe (16) in die Augen. Gewiß drückt sich darin auch eine stärkere Anteilnahme des Bildhauers an diesem Teil des Grabmals aus. Aber ob man dafür «den neuen Geist» verantwortlich machen darf, der «in den Epitaphien seit der Reformation lebt», ist mir sehr zweifelhaft. Bei Loy Hering, der von der Reformation sehr wenig berührt ist, beobachtet man dieselbe Erscheinung. Und Schlör hat weder den Kruzifixus immer so groß gebildet (17), noch überhaupt das religiöse Moment in seinen Grabmälern durchweg betont. Man wird daher diese und andere Erscheinungen richtiger auf bildnerische als auf religiöse Motive zurückführen. Worauf es dem Meister in diesen Jahren ankommt, das ist — ganz allgemein gesprochen — dies, sein Können durch möglichst deutliche, schlagende Herausarbeitung dessen zu zeigen, was ihm gerade sachlich als das Wichtigste erscheint. Die Jugendwerke sind als dekorative Kompositionen betrachtet ziemlich unüberlegt und ungeschickt. Dafür enthalten sie eine Reihe von Einzelheiten, die sichtlich mit Liebe beobachtet und herausgebracht sind und um derentwillen anderes untergeordnet oder gar flüchtig behandelt wurde.

So ist es z. B. nicht richtig, Schlör ganz allgemein die Verstärkung der architektonischen Glieder des Epitaphs als Absicht zuzuschreiben (Köpchen, S. 80) (18). Das Charakteristische an Schlörs Pilastern, Giebeln und Sockeln ist vielmehr ihre Einfachheit, und die Betonung ihres sachlichen Zwecks. Das flächenüberspinnende Pflanzenornament fehlt ihnen fast ganz; wo es auftritt, z. B. in den Zwickeln, ist es schematisch und dürftig. Schlör hat noch nicht die Freude am Durchbilden der Schmuckform als solcher, die man Josef Schmid's Laubwerk abfühlt. Das zeigt sich auch in seiner Behandlung der Frauenkleidung. Reichgemusterte Prachtgewänder zu geben, wie der ältere Meister, liegt ihm ganz fern. Mit den Falten findet er sich ab so gut es geht. Die steifen Parallelfalten des plissierten Mantels führt er häufig bis zum Boden herab. Die Mache wirkt mechanisch und langweilig, aber diese mit größter Einfachheit stilisierte Tracht lenkt doch den Blick sofort auf das für den Bildhauer Wichtigste, auf das Gesicht, und sie kommt dem schlichten Ernst, der überzeugenden Ehrlichkeit zu gut, die aus dem Ganzen sprechen. Auch wo er wie am Hals und in den unteren Partien des Mantels die natürliche Bewegung des Stoffs wiedergeben will, beschränkt sich Schlör auf das Nötigste. Die Frau des Bemelberg ist ein gutes Beispiel dafür: die Falten verraten ein noch ziemlich geringes Können, sie kleben am Körper und man vermißt die feinere Empfindung für das Stoffliche. Dagegen das Knieen ist überall scharf markiert und der Vergleich mit Schmid, der uns in dieser Beziehung in Stöckenburg und sonst manches schuldig bleibt, zeigt wiederum deutlich, daß Schlör, der lieber unschön als unklar erscheinen will, in einer durchaus anderen Empfindungsweise aufgewachsen ist.

Die Dargestellten selbst erscheinen von auffallend untersetztem stämmigem Typus. Die Hälse sind kurz, die Schultern hochgezogen.

Die Tendenz, das Einzelne so laut wie möglich sprechen zu lassen, scheint mir nun auch für die Zusammenfügung der Figurengruppe maßgebend zu sein. Es ist nicht bloß die Größe der Christusfigur, sondern ganz ebenso die Engräumigkeit der ganzen Disposition, die sich dem Beschauer aufdrängt. Welcher Abstand von Loy Hering, für den gerade die harmonische Raumfüllung bezeichnend ist. Wo es dem letzteren darauf ankommt, seinen Kruzifixus stark zur Geltung zu bringen, da rückt er die Knieenden so weit wie möglich vom Kreuz weg und immer hebt er seinen Christus hoch über die Andächtigen hinaus (19). Schlör scheinen alle solche Berechnungen der Wirkung ganz fern zu liegen. Er ist so sehr interessiert an dem Aussprechen des gegenständlich Wichtigsten, daß die Wirkungsmittel der Komposition zu kurz kommen. So ergab sich eine Anordnung, bei der die Figuren an dem Kreuzesstamm fast angepreßt erscheinen. Sollte trotzdem noch der betende Aufblick zu dem Erlöser dargestellt werden, so mußte der Kopf des Mannes so stark zurückgelegt werden, wie man dies etwa bei Nr. 4 (Inv. S. 691) beobachten kann. Daß der Meister damit gerade den Ernst der Andacht habe darstellen wollen, glaube ich nicht. Die Gesichter sagen nicht mehr, als daß er seine Modelle so lebendig als möglich wiederzugeben suchte. Darin zeigt er ein auffallendes Geschick. Seine Frauen, bei denen anfangs die typischen Züge überwiegen, haben alle etwas ungemein Sprechendes; die festen rundlichen Züge sind von einer Freundlichkeit belebt, die nichts von Ziererei, nichts Süßliches oder Konventionelles an sich hat; eine bürgerlich-biedere Tüchtigkeit und Lebensklugheit scheint ihnen eigen (20). Die Männer sind individueller, aber auch spießbürgerlicher. Den Gesichtern, die von Falten durchfurcht sind, gibt der geöffnete Mund und die dünne gerade Linie der Lippen einen etwas unintelligenten Zug. Ein weiteres Merkmal ist die feine Modellierung der Nase, und die

Behandlung des Haares, das wie eine Kappe über den Kopf gezogen, nur an der Oberfläche in dünne wellige Strähnen geteilt und unten wagrecht abgeschnitten wird (vgl. z. B. die Tafel 17).

Daß Schlör auch an solche Aufgaben sorglos herangeht, wo ihm selbst sein Unvermögen nicht verborgen bleiben konnte, zeigt die Behandlung des Nackten. Die beiden Wappenhalter an dem Bemelbergepitaph, und ebenso der Leib des Kruzifixus sind erstaunlich flach und roh. Es wird kaum versucht, den Bau des Körpers, das Knochengerüst sichtbar zu machen. Gesicht, und Hände der Betenden dagegen zeugen von wirklicher Naturbeobachtung. Der Kruzifixus ist selbst in diesen Partien im Verhältnis zu dem großen Maßstab auffallend sorglos behandelt. Der übrige Körper wirkt vollends leer und handwerksmäßig.

Nachdem bei dem ersten Denkmal das Gemeinsame der Jugendwerke hervorgehoben ist, kann sich die Besprechung der übrigen auf einige kurze Bemerkungen beschränken.

Die Margarete von Velberg (Nr. 2), eine beinahe rundplastisch herausgearbeitete Gestalt, kniet auf einem gegen den Rahmen 20 cm weit vorspringenden Sockel (21). Der Kruzifixus steht hier als ein ganz kleines Emblem auf dem Kapitell des linken Pilasters im Zwickel des Blendbogens. An der entsprechenden Stelle gegenüber ein mageres Pflanzenornament. Pilaster und Gebälk sind ohne jeden Schmuck. Als Bekrönung dient die Inschrifttafel, die oben von zwei liegenden Blattvoluten abgeschlossen wird (vgl. Nr. 3); rechts und links ist sie von Wappenreliefs begleitet. Die einförmigen Parallelfalten, die hier die ganze Frauengestalt überziehen, sind nicht jugendlicher Befangenheit des Bildhauers zuzuschreiben. Schlör hat vielmehr in unzweifelhaft späteren Werken (Nr. 16 u. a.) darauf zurückgegriffen, gewiß nicht nur aus Bequemlichkeit, sondern weil er die stilisierende Kraft dieser steifen Gewandung richtig erkannte.

Während dieses Stöckenburger Epitaph im 19. Jahrhundert aus seinen zerstreuten Teilen zusammengesetzt und restauriert wurde, zeigt sich das in Gundheim (Nr. 3), das hier zum ersten Mal unter Schlörs Werken erscheint, in unaufhaltsamem Zerfall. Es steht an der Außenmauer des Kirchturms und scheint bei dem Brand, der die Kirche 1896 zerstörte, verhältnismäßig wenig gelitten zu haben. Allein der weiche gelbliche Sandstein, der schon ganz von Sprüngen durchsetzt ist, bröckelt Stück um Stück ab. Gegenüber der Abbildung des Inventars (vom Jahr 1887) fehlt jetzt an der Christusfigur der ganze Kopf und ein großes Stück der Brust und leider auch der Kopf der Frau, dessen echt Schlörscher Typus auf dem Bild noch erkennbar ist.

Trotz dieses ruinösen Zustandes ist das Werk nicht bloß eine wertvolle Urkunde für Schlörs Entwicklung, sondern es ist überhaupt das Reizvollste, was der jugendliche Meister geschaffen hat.

Die nahe Verwandtschaft mit Nr. 1 ist bei dem figürlichen Teil evident: dasselbe Knien auf hoher Unterlage ganz nahe am Kreuz, dieselben kauern Tiere als Knieschemel, derselbe Kruzifixus, die gleichen Größenverhältnisse. An das Denkmal Nr. 2 erinnert der Mantel der Frau und der vorspringende wappengezierte Mittelteil des Sockels. Die glatten Pilaster tragen je vier Ahnenwappen mit Laubwerk. Der Blendbogen, der als oberer Abschluß der Figurenplatte dient, ist unterhalb des Kreuzquerholzes einfach abgeschnitten, nicht wie sonst durch Halbpilaster gestützt.

Am interessantesten ist jedoch die Ornamentik. Die beiden Pilasterstilobate, die Bogenzwickel, der Architrav, der Schmuck der bekrönenden Inschrifttafel zeigen deutlich Rankenmuster Schmidtscher Herkunft. Freilich ist des letzteren Art nicht genau kopiert. Die Blätter sind nach der Tiefe weniger artikuliert, ja am Architrav haben sie schon ganz die glatt gehämmerte Form des Beschlags. Die Erfindung des Musters ist jedoch im Sinn der Frührenaissance: die Umrißlinien sind nicht schematisiert wie bei der Maureske, sondern noch in Gedanken an die Naturform von Stengel und Blatt erfunden. In der Bekrönung erkennen wir eine nur wenig bereicherte Nachbildung derjenigen des Stöckenburger Denkmals von Schmid. Die auffallend hohe, fast quadratische Tafel ist oben möglichst stumpf durch zwei liegende Blätter abgeschlossen, die sich in der Mitte schneckenartig aufrollen. Zur Seite vermittelt dasselbe Motiv in schwungvoller und reicher Ausführung den Uebergang zu der Breite des Gesimses. Die Blattform wächst hier aus einem menschlichen Körper hervor und endigt in einem greifähnlichen Tiergebilde. Trotz des Zerfalls ist die Schönheit der Faktur heute noch bewundernswert. Die Sorgfalt und Delikatesse, mit der diese dekorativen Elemente behandelt sind, läßt erkennen, daß Schlör hier ganz bei der Sache war. Wenn er später auf die grottesken und vegetabilischen Formen kaum mehr zurückgriff

(22), so hat dies seinen Grund lediglich in der Wandlung des Geschmacks, der sich der derben Phantastik der aus Holz, aus Blech und Leder gefügten Formenwelt des Rollwerks zuwandte.

Die an Schmid anklingenden Dekorationselemente könnten für eine frühere Datierung des Werks geltend gemacht werden. Trotzdem möchte ich das Gundheimer Denkmal nicht vor die oben besprochenen Stöckenburger setzen. Die Technik ist reifer und sicherer als dort, die Darstellung des Nackten bei dem Christuskörper zwar auch noch schematisch, aber doch eingehender. Es erscheint nicht ganz ausgeschlossen, daß Schlör einen von Schmid hinterlassenen Entwurf auszuführen hatte. Im Figürlichen ist er freilich ganz seine eigenen Wege gegangen.

Dem Stil nach gehört endlich noch Nr. 4 in diese Reihe. Obwohl höchst wahrscheinlich der 1561 erfolgte Tod des dargestellten Velberges den Anlaß zur Errichtung des Denkmals gab, hat es doch mit den Werken der 50er Jahre am meisten Verwandtschaft. Der Aufriß ist derselbe wie bei Nr. 1. Die Arbeit ist sehr ungleichmäßig. Ein «Meisterwerk der Technik» hat K. Köpchen (S. 81 f.) mit Recht die Ranke genannt, die aus der Figurenplatte fast frei herausgearbeitet, wie ein Spruchband im Bogen über dem Kreuz hinzieht, eine fruchtbeschwerte Weinrebe, die den darüber stehenden Spruch Joh. 15, 5 sinnvoll begleitet (23). Aber daneben finden sich Stellen, die einen schlechteren Eindruck machen als alles Frühere, so besonders der Kruzifixus mit seinem roh auf die Schultern gepreßten Kopf. Nicht durch anatomische Richtigkeit, aber durch ihre lebendige Bewegung erfreuen die mit gutem Humor erfundenen hockenden Putten, die die Inschrifttafel halten, derbe Kindergestalten, oben mit einem Wams bekleidet. Bei dem Mann, bei dem statt des Panzers hier zum ersten Mal die Schaubе auftaucht, sind die Züge des Alters an Mund und Stirn glücklich und nicht ohne Individualität wiedergegeben. Die Frau ähnelt an munterer Lieblichkeit der Bemelbergerin; der Ausdruck ist bestimmter, das Lächeln deutlicher geworden, doch hält sie sich ganz in den Grenzen des Schlörschen Typus.

Das Doppelgrabmal in Oppenweiler (Nr 5, s. Tafel) gibt stehende Figuren in betender Haltung, Sockel, Rahmung und Bekrönung für beide gesondert. In den schmalen Pilastern, wie in den stark vorspringenden Gesimsen darf man vielleicht eine Nachwirkung Josef Schmid's erkennen. Das Blattornament in den Zwickeln und die Voluten in der Bekrönung zeigen die in Gundheim beobachteten Motive, aber in verkümmelter Form. Die Raumfüllung ist von ähnlicher Enge wie bei Nr. 1—3. Eine Menge von Ueberschneidungen stört mit einer gewissen Absichtlichkeit die statuarische Ruhe, die von den Gestalten ausgehen könnte. Die Wappen (24) zu Häupten der Figuren greifen oben und unten über die Gesimse hinaus, die schmalen Sockel, die einzeln zwischen die Pilaster gestellt sind und unschöne Zwischenräume freilassen (25), bieten oben kaum den symbolischen Tieren kaum genügend Raum, während über die Vorderfläche zwei weitere Wappen mit ihren Helmdecken beträchtlich hinausragen. Endlich die Gestalten selbst unterbrechen mit den Köpfen und Armen wiederholt die Linie des Blendbogens und seiner glatten Träger. Zu dieser Tendenz den Blick fortwährend auf das einzelne zu lenken, passen die Figuren nicht übel: das Feierliche liegt dem Meister garnicht. Er kann nicht auf einen einzigen großen Eindruck hinarbeiten. Dem Ritter haftet etwas Schüchternes, Hilfloses an. Auch bei der Frau, wo das sichere Stehen besser gelungen ist, ist es nicht gemessene Vornehmheit, sondern freundliche Behäbigkeit, die Schlör zu beobachten und darzustellen vermag. Der Kopf des Ritters, auffallend flach und unlebendig, spiegelt die jugendliche Befangenheit des Bildhauers. Bei der Frau scheint der Restaurator nachgeholfen zu haben: sie wirkt neben ihm nicht völlig echt (26).

Versuchen wir das Bild des jungen Schlör festzuhalten, das uns in diesen Werken entgegentritt. Wir erkennen einen frischen Draufgänger, mit originellen Einfällen, aber wenig künstlerischer Disziplin; mit scharfer aber ungeschulter Beobachtungsgabe; durchaus natürlich, frei von aller Manier, aber auch ohne feineres Gefühl für die Möglichkeiten der Durchbildung seiner Aufgaben. Von Anfang an fehlt es ihm nicht an großen lohnenden Aufträgen. Die Frage ist, ob die Leichtigkeit, mit der er arbeitet, ihn zu gedankenloser Routine verführen, oder sein tüchtiger auf das Wesentliche gerichteter Sinn an neuen Aufgaben erstarken wird (27).

Schlör's Produktion hat in der Folgezeit nicht nachgelassen. Von den Grabdenkmälern, die er gewiß in sehr großer Zahl geschaffen hat, ist naturgemäß nur ein Teil, wahrscheinlich nur ein geringer Teil, erhalten. Ich gebe zunächst eine Zusammenstellung der urkundlichen Nachrichten über seine fernere Tätigkeit.

In die erste Hälfte der 60er Jahre fallen die frühesten Aufträge des Herzogs Christof von Württemberg. Auf welche Weise Schlör zu ihnen kam, ist nicht bekannt. Schmid, der ihn empfohlen haben könnte, war schon geraume Zeit vorher — 1555 — gestorben. Mir scheint es näher zu liegen, daß des Herzogs Baumeister Albrecht Dretsch, der vielfach nach auswärts verschickt wurde, Werke von Schlör gesehen und den Bildhauer für die plastischen Arbeiten in der Schloßkapelle vorgeschlagen hatte. — Erhalten haben sich 12 steinerne Relieftafeln, die den Schmuck des Altars gebildet haben (28) und ein steinernes Kruzifix, das jetzt im Friedhof zu Neuhausen a. F. steht. Das Kruzifix ist durch ein Schreiben Schlörs vom 25. März 1564 an den Rat zu Heilbronn gesichert (29). Aus dem Brief geht hervor, daß Schlör früher in Heilbronn beschäftigt war und seither «fast stetig» für den Herzog «mancherlay arbeiten» ausführte, als deren letzte eben das Kruzifix genannt wird. Die Aufträge in Heilbronn, das auch über einheimische Bildhauer verfügte, beweisen aufs neue, wie rasch der junge Schlör sich einen Namen gemacht hatte. Erhalten scheint nichts davon.

Noch im Jahr 1564 erfolgte Schlörs Berufung nach Ansbach. Im Dienst des Markgrafen Georg Friedrich stand er mit Unterbrechungen bis November 1568. Zu diesem Zeitpunkt war die Tumba für Georg Friedrich in der Klosterkirche zu Heilsbronn fertiggestellt, das einzige Werk, das jetzt noch von seinem Schaffen in jener Gegend Kunde gibt. Außerdem weiß man noch von einem Schloßportal seiner Hand in Ansbach, das beim Brand des Schloßes 1710 zu Grunde ging.

Daß der Meister seine heimatliche Tätigkeit nicht aufgab, zeigen gleichzeitige Werke in Hall (Nr. 10 ff.) und die Ausführung des Denkmals der Herzogin Sabina von Württemberg in Tübingen (Nr. 22) im Anfang des Jahres 1565. — Nach der endgültigen Rückkehr von Ansbach beginnt eine längere Periode, in der Schlör sich nur für kurze Zeit aus Hall entfernte. Ueber die Jahre 1568—75 sind wir mangelhaft unterrichtet. Dann folgt eine Reihe umfangreicher Werke, von denen sich auch schriftliche Kunde erhalten hat. Während Schlör für die Familie von Gemmingen arbeitet, erhält er den Auftrag zu einer Tumba für Graf Albrecht von Hohenlohe, der 1575 (Nov. 16.) bei einem Turnier in Stuttgart getötet worden war. Die Ausführung des in der Stuttgarter Stiftskirche befindlichen Werks war März 1577 vollendet (30). Ueber die folgende Arbeit, die er für Herzog Ludwig von Württemberg ausführte, «vier gehawene Bilder uff die Tor am Rennplatz im Tiergartenn» wissen wir nur noch aus einer Notiz der L. R. (s. Anhang). Darnach wurde sie im Rechnungsjahr 1577 — 78 mit 160 Gulden honoriert und in Hall ausgeführt. Letzteres gilt auch von Schlörs Hauptwerk, den 11 Grafenstandbildern, deren Entstehungszeit 1578—84 oben nachgewiesen ist.

Unmittelbar an die Vollendung dieser Ahnengalerie schließt sich Schlörs Beschäftigung an Herzog Ludwigs berühmtestem Bau, an dem von Georg Beer 1580—93 erbauten Lusthaus. Komburger Akten von 1584 (31), in denen es sich um das Ausbeutungsrecht einer von Schlör gefundenen Alabasterbank handelt, enthalten in einem eigenhändigen Brief Schlörs das früheste Zeugnis über diese Angelegenheit. Der Bildhauer schreibt am 11. August 1584 an Propst Neustetter:

«Nachdem... Ludwig Herzog zu Württemberg... in JFG-garten ein Lusthauss zu bawen und Inwendig im saal ein thür von sauberm Steinwerck (derengleichen JFG mier gezaygt) machen zu lassen, gnädiglichen Vorhabens, also haben JFG-mich sampt noch vier Bildhawern (32), dern zum Teil im Land dahaimen, probiert, und letztlich mir solche Arbeit gnädiglichen vertrawet, welche ich sollte zu Stutgarten machen, darzu JFG mier groen (= grauen), weyssen und gesprenckleten Alabaster gnugsam von Herrnberg, und darzu eine behausung geben wolten...» (Um aber seine Siedergerechtigkeit in Hall ausüben zu können, bat er die Arbeit daheim ausführen zu dürfen, vorausgesetzt, daß er dort derartige Steine finde. Der Herzog genehmigt dies, da ja bei Ottendorf (am Kocher, nahe bei Hall) auf des Herzogs Grund und Boden manche taugliche Steinsorten vorkommen. Schlör fand dann auf Komburgischem Gebiet eine Alabasterbank, geriet aber wegen der Ausbeutung mit dem Stift Komburg in Differenzen.) — Das hier genannte Portal, zu dem später noch weitere kamen, ist offenbar schließlich doch in Stuttgart ausgeführt worden. Dafür spricht nicht nur ein Brief des Bildhauers Erhard Barg, der als Schlörs Gehilfe in Stuttgart 1587 (Januar 14) an den Komburgischen Syndikus Goltz schreibt, wenn Schlör bisher nicht nach Hall gekommen sei, so sei dies «seinen wichtigen geschefften, mit denen er allhie beladen, inwahrheit zuzumessen», sondern auch des Meisters eigener undatierter Brief an Gabelkhover (St. A. Stuttgart), der sicher ins Jahr 1587 gehört. Hier erfahren wir, daß er mit den «Portalien» ganz fertig ist und den neuen Auftrag erhalten hat, mit «mayster Jacoben dem niderlender (33) die acht Bilder usserhalb gartens zu machen». Auch diese wünscht er wie die Grafenstandbilder und das Hohenlohische Denkmal in Hall ausführen zu dürfen. Er bittet um eine Entscheidung über das für

die Figuren gewählte Kostüm: dann möge man ihm die Visierungen für eine oder zwei mitgeben, er gedenkt nächste Woche abzureisen.

Zweifellos liegt es am nächsten, unter diesen acht Bildern einen Teil der 65 Lusthausbüsten zu verstehen, die Herzog Ludwig mit seinen beiden Frauen und seine Ahnen darstellen. Das «usserhalb gartens» d. h. des fürstlichen Lustgartens muß dann allerdings nicht auf den Standort der Büsten, sondern auf den Ort der Herstellung bezogen werden (34). Jedenfalls ist es unberechtigt, Schlör von der Mitwirkung an den Lusthausbüsten von vornherein auszuschließen, mit der Begründung, er sei damals (1587–93) schon zu alt gewesen, um «bei der Herstellung dieser so jugendfrisch aufgefaßten und ausgeführten Porträtbüsten eine irgend erhebliche Tätigkeit entfaltet zu haben» (35).

Die nächste schriftliche Kunde über unsern Meister geben Verhandlungen wegen eines Grabmals für Eberhard von Stetten in Kocherstetten. Erhard Barg, Schlörs Gehilfe in Stuttgart, hatte es begonnen, aber die Unzufriedenheit der Auftraggeber erregt. Schlör vollendet es auf Bitten der Familie in seiner Haller Werkstatt im Jahr 1588 (36). Um 1590 fertigt er noch eine Visierung für ein von Michael Niklas auszuführendes Denkmal der Gräfin Eleonore von Hohenlohe.

Aus den letzten Jahren haben wir nur noch Familiennachrichten. Des Meisters zweite Ehe, die am 25. Juni 1588 in Hall geschlossen wurde, war von kurzer Dauer (37). Am 27. Februar 1593 verheiratet er sich (wieder in Hall) zum drittenmal. Daß diese letzte Ehe, aus der zwei Kinder stammen, nicht etwa von einem gleichnamigen Sohn, sondern von unserem Meister geschlossen wurde, hat Bossert durch eine Aktennotiz von 1602 mit hinreichender Sicherheit nachgewiesen.

Mit großer Wahrscheinlichkeit darf man annehmen, daß Schlör seit seiner Rückkehr aus dem Ansbachischen nur noch in der Umgebung von Hall und im Württembergischen beschäftigt war. Zu den schriftlichen Nachrichten treten die Werke, mit denen wir fast in jedem Jahr seine Anwesenheit im Land belegen können.

EINFACHE EPITAPHIEN IM FRÄNKISCHEN.

Die Epitaphien, die sich in Hall erhalten haben, sind alle von kleinerem Umfang. Sie sind als Beispiele bürgerlicher Durchschnittsdenkmäler der Zeit von Bedeutung. Die Eigenhändigkeit der Ausführung läßt sich natürlich nicht zwingend beweisen. Ja es könnte scheinen, als drücke schon der Umstand, daß allein Nr. 10 und 13 bezeichnet sind, die anderen zu Werkstattarbeiten herab. Allein abgesehen davon, daß bei manchen (z. B. Nr. 8) die Künstlermarke recht wohl auf einem jetzt fehlenden Stück der Bekrönung angebracht gewesen sein kann, begünstigt auch die Qualität der Arbeiten (38) keineswegs die Anwendung eines solchen Maßstabs. Gemeinsam ist allen die sympathische Schlichtheit der Rahmung, die übersichtliche Anordnung der Teile und die feine Abwägung ihrer Größenverhältnisse. Schon das erhebt sie über den Durchschnitt dessen, was man sonst, vor allem in ländlichen Kirchen, antrifft. Das Schema ist folgendes: die Figuren knien vor dem Kruzifix; die Rahmung ist für eine Aufhängung des Ganzen an der Wand bestimmt. Sie hat daher meist oben und unten einen ornamentalen Abschluß. Reichere Ausführungen (Nr. 8, 13, 16) unterscheiden sich von einfacheren durch Pilaster und durch den größeren Apparat der Bekrönung, sowie durch zahlreichere Wappen. Aber auch die schlichtesten Werke (Nr. 7, 9, 15), ferner das der Werkstatt zuzuschreibende Epitaph der Gertraud Vogelmann gest. 1563 (an der Nordseite der Michaelskirche) zeigen noch einen sicheren Geschmack in den Proportionen und heben die Figur eindrucksvoll heraus. Eine Fassung des ganzen Denkmals nur durch einen Grabsteinrand oder Bildrahmen, bei Loy Hering nicht selten (39), ist in Hall nicht nachzuweisen (40).

Schon von Rauch hat die Vermutung geäußert (a.a.o. S. 416), es müßten außer dem Feierabendepitaph auch andere von Schlör herkommen. Gradmann hat (Inv. S. 513) Nr. 7-9 einer Hand zugewiesen, ohne einen Bildhauer zu nennen. Ich gehe bei der oben gegebenen Zuschreibung aus von Nr. 7 (s. Tafel). Dort zeigt allein schon der Kopf der Frau und ebenso der handwerklich derbe Kruzifixus eine so auffallende Übereinstimmung mit dem bezeichneten Werk Nr. 4, daß an Schlörs Autorschaft kein Zweifel aufkommen kann. Das weiche muntere Lächeln der Frau ist wie dort lebendig getroffen. Auch das Spruchband über dem Kopf der Knieenden («O Herr Jesu Christe, erbarm dich über mich») paßt gut zu jenem Stöckenburger

Werk, wo Schlör mit der Weinrebe eine originellere, aber auf gleicher Empfindung beruhende Raumfüllung über den Häuptern der Figuren schuf.

Größeren Aufwand zeigt Nr. 8 (s. Tafel). Es ist stark verwittert (41), aber wie die andern Haller Denkmäler glücklicherweise nicht restauriert. Obwohl die Figur nur noch teilweise erhalten ist, übt das hübsche Werk einen ähnlichen Reiz aus wie das Gundheimer Denkmal. Unser Meister zeigt hier noch nichts von gleichgültiger Routine. Man spürt etwas von der Freude und der Leichtigkeit, mit denen er aus den wenigen Requisiten seines dekorativen Vorrats Neues gestaltet. Die Form des an der Wand befestigten Denkmals ist hier markiert durch die zwei tragenden Konsolen. Der Sockel hat, wie so oft bei Schlör, ein vorspringendes Mittelstück. Behäbige nach oben sich verjüngende Pilaster tragen den Architrav. Den Abschluß bildet ein geflügelter Engelskopf über zwei effektiv emporkrollenden Blattvoluten. Wie in Gundheim bilden Wappen, den Hauptschmuck der glatten Flächen: die zwei wichtigsten fassen die Inschrift am Gebälk ein, die Pilaster nehmen je zwei, der Sockel vier auf.

Das Epitaph Nr. 9 (Witwe des Reformators Brenz, ohne Jahr) aufzunehmen, bestimmt mich lediglich der Kopf der Dargestellten, der mit seinen dünnen Lippen und seiner Hagerkeit entschieden individuelle Züge trägt. Ich vermute, daß Schlör den Entwurf gezeichnet und an der Figur selbst Hand angelegt hat.

Die nun folgenden Werke (Nr. 10 ff.) bezeichnen in doppelter Hinsicht einen Fortschritt. Einmal werden die Figuren sicherer hingesetzt, sie bekommen mehr Raum, das ängstlich Zusammengedrückte verschwindet, im Verhältnis zu den Anfängen kann man beinahe von einer gewissen Eleganz der Erscheinung sprechen (Nr. 11, 14, 28 ff). Wichtiger noch ist die Bereicherung der Dekoration: seit der Mitte der 60er Jahre versucht sich Schlör in den Formen des Rollwerks. Die Blatt- und Rankenformen verschwinden, um neuen, konstruierbaren Gebilden Platz zu machen. Als Flächenfüllung, vor allem in den Zwickeln und am Architrav, dient nun das Beschläg; so stark wird Schlörs Vorliebe für diese Form, daß man darin schon ein unterscheidendes Merkmal seiner Werke hat erkennen wollen (42).

In dem Wort Beschläg, so wie es im Zusammenhang der deutschen Renaissancedekoration verwendet wird, liegt zunächst nur eine Bezeichnung des technischen Charakters des Ornaments, also das Glattegehämmerte, das zur Association mit dem eisernen Beschlag an Möbeln führt. Meistens aber drückt man damit auch ein Urteil aus über die Linien und Flächen, die das Muster bilden, und redet von Beschläg nur da, wo Blatt und Ranke, auch in stilisierter Form, verschwunden und geometrische Bandmuster an die Stelle getreten sind (43). Das Bandwerk ist für die letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts wohl das wichtigste Motiv der Dekoration. Seine große Bedeutung gewann es in dem Moment, wo man erkannte, daß es sich nicht bloß für Füllungen, sondern auch als Randornament verwenden lasse. Es erscheint mir unzweifelhaft, daß wir in der kurz vor 1570 auftauchenden, ungemein rasch sich einbürgernden Randdekoration der Bekrönungen nichts anderes vor uns haben, als eine Uebertragung der Bandmuster auf das ihnen ursprünglich fremde Gebiet der Rahmenbildung. Vergleicht man etwa an den Grafenstandbildern (Tafel 25) die Verzierung des Sockels mit der Einfassung der krönenden Wappenschilde, so springt die Uebereinstimmung in die Augen. Der Charakter der Riemen oder Eisenbänder scheint dieser Verwendung freilich zu widersprechen, denn einmal bilden sie ursprünglich in sich geschlossene Muster und dann sind sie als Reliefschmuck einer Fläche gedacht. Beides wurde bei der neuen Verwendung unterdrückt. Man schuf schon innerhalb der Flächenfüllung frei herausragende Bandenden (44); und dann ging man daran, das Band von seinem Hintergrund loszulösen und frei, als durchbrochenes Rahmenwerk, an Schilde und Tafeln anzufügen (45). Zu diesem Zweck mußten natürlich die Bänder sehr wesentlich verstärkt werden, so daß man eher an hölzerne Balken als an geschmiedetes Eisen erinnert wird (46). Diese Ornamentform ist bezeichnend für die Stilempfindung nördlich der Alpen. Sie ist entstanden in völliger Gleichgültigkeit gegen den Charakter des Materials, des gedachten wie des wirklich zu bearbeitenden. Die Absicht war, der Silhouette der Denkmäler eine lebendige Bewegtheit zu verleihen. Nicht den einheitlichen Schwung einer Volute sucht dabei das Auge, sondern eine vielfältige, nicht sofort zu übersehende Menge kleiner Bewegungszüge mit verschiedener Richtung; den Eindruck malerischen Reichtums, nicht monumentaler Ruhe. Die einzelnen Merkmale dieses «rahmenden Bänderwerks», die ich im folgenden aufzähle, werden dies bestätigen.

1. Wesentlich ist ihm der Wechsel von geraden und kreisförmig gebogenen Gliedern, ebenso die Unterbrechung des Randes durch kleine, halbkreisförmige Ausbauchungen, denen in der Mitte dann ein Kreis entspricht (als aufgelegter Ring, oder eingetiefte Blende oder durchgebrochene Öffnung gebildet). Diese Verdickungen treten besonders, aber nicht ausschließlich da auf, wo zwei Schenkel zusammenstoßen.

2. Nicht wesentlich, aber bei Schlör regelmäßig sind schmale Randleisten, die das vertiefte Band begleiten.

3. Sehr häufig geht nun dieses Ornament eine Verbindung mit zwei anderen Formgruppen ein:

a) dem Rollwerk,

Während die Bandformen alle in derselben Ebene liegen wie die einzufassende Bekrönungstafel usw., und lediglich den Rand der Fläche aufzulockern bestimmt sind, übernimmt das Rollwerk die Funktion, eine Bewegung aus der Tiefe nach vorn zu veranschaulichen. Ein biegsamer geschlitzter Stoff, vom Rand einer hinteren Rahmensicht hervordachsend, schiebt sich mit seinen Fahnen oder Zungen durch die Zwischenräume der Bänder hindurch. Die Zungen sind entweder nur nach vorn aufgebogen oder richtig eingerollt.

b) mit einzelnen grotesken Elementen.

Das Bedürfnis nach malerischem überquellendem Reichtum fordert eine Belebung und Füllung des so entstandenen Gerüsts. Aus den Lücken drängen sich Büschel von Früchten hervor, oft an Schnüren aufgehängt, die durch die Löcher der Bandstücke gezogen, an den Ringen befestigt oder auch von Putten gehalten werden (47). Als Mittelpunkte, um die sich das ganze Muster herumlegt, erscheinen Köpfe von Tieren und Menschen, Wappentafeln, später vor allem Reliefdarstellungen der Auferstehung. Aber nicht bloß die Zwischenräume, sondern auch die Bänder oder Balken selbst werden verziert. An den Kreuzungspunkten erscheinen Diamantbossen, Löwenköpfe, Masken. Die äußersten Randflächen wandeln sich zu Profilköpfen von Vögeln oder Menschen.

Die geschilderte Verbindung der Randmuster mit Rollwerk und grotesken Formen beschränkt sich nun charakteristischer Weise nicht auf die Rahmenbildung, sondern sie wird auch für Flächenfüllungen angewendet. Selbstverständlich muß hier alles mehr zusammengepreßt erscheinen: höchstens die Köpfe und Bossen im Mittelpunkt ragen stärker hervor (48).

Das Epitaph Feierabend (Nr. 10), eine bezeichnete Arbeit, die sicher ins Jahr 1565 gehört, zeigt zu der eben geschilderten Ornamentgattung erst schüchterne Ansätze. Das einfache, in der Anordnung vornehme und sympathische Denkmal (49), besteht aus einer Tafel, auf drei Seiten von einem Rahmen mit maureskem Rankenmuster eingefasst, mit der vierten auf dem stark profilierten Sockel stehend. Darüber das Gebälk mit der Inschrift und als Abschluß eine weibliche Maske mit zwei seitlich nach rückwärts sich rollenden Bändern. Die knieenden Figuren blicken nach dem rechts oben hängenden kleinen Kruzifix. Der über den Söhnen freibleibende Raum ist durch ein Täfelchen bedeckt, an dem eine Schnur herabhängt. Bezeichnend ist die Rationalisierung der Formen: die Blätter und Ranken naturalistischen Charakters sind verschwunden. Das Täfelchen mit seinem einfachen Umriß, die Symmetrie bei den herabhängenden Troddeln zeigen, daß Schlör zwar die Flächen zu beleben wünscht, daß ihm aber die geometrisch faßbaren Linien zum Bedürfnis geworden sind: das knitterig bewegte Schriftband ist abgetan.

Dem Feierabend nächstverwandt ist das Wandepitaph der Maria Cleophae Stickel, geb. Leutrum von Ertingen (gest. 1564) in der Tübinger Stiftskirche (Nordschiff). Das kleine Grabmal, das offenbar 1565 während Schlörs Anwesenheit in Tübingen, wenn auch wohl kaum eigenhändig von ihm ausgeführt wurde, fügt sich hier ganz natürlich ein. Die Bekrönung wiederholt das Motiv von Nr. 10: auf die Fläche der gerollten Bänder sind kleine Blätter aufgelegt, eine deutliche Nachwirkung der unmodern gewordenen Ornamentik. Die Wappen am Sockel, die Maureskenranken als Pilaster- und Zwickelfüllungen, der schlichte aber wohlthuend natürliche Aufbau des Ganzen, weisen alle auf dieselbe Herkunft. Dazu kommt, daß das Figürliche in den Stuttgarter Tafeln (Nr. 17) seine Parallelen findet (50).

In Nr. 11—16, die in die Zeit von 1568—81 fallen, ohne im einzelnen genau datierbar zu sein, ist die neue Dekorationsweise fertig ausgebildet. Ja Schlör ist seiner Sache so sicher, daß er einzelne

Motive neu hinzufügt. Statt der umgerollten Leder- oder Pergamentstreifen winden sich bei dem bezeichneten Werk Nr. 13 (Bronnhöfer in Stöckenburg) Schlangen um die festen Bandstücke. Dieser originelle Einfall wiederholt sich soviel ich sehe nur noch einmal, an einem Denkmal in Kocherstetten (Nr. 12). Die Figuren dort tragen ganz den Schlörschen Typus und so wird man das Werk ihm mit Sicherheit zuweisen dürfen (51). Auch sonst sind die beiden Denkmäler Nr. 12 und 13 verwandt: dem Reichtum der bekrönenden Teile entspricht hier noch eine Doppelvolute, die den seitlichen Abschluß des Mittelstücks bildet und neben die senkrechte Linie der Pilaster eine schwungvolle Bewegung setzt. Folgerichtig endet dann Nr. 13 auch unten mit einem Wappen in ähnlicher Rahmung. Die ganze Randdekoration schließt sich zu einem Bildrahmen voll malerischer Abwechslung zusammen, dessen Umriß der Form des Ovals sich nähert. Man kann voraussehen, daß eine Fortentwicklung in dieser Richtung die architektonischen Teile des Epitaphs, die doch auch als Rahmung gedacht sind, zurückdrängen wird. Schlör selbst hat jedoch diese Bahn nicht weiter verfolgt. Wir finden die Randvoluten schon bei Nr. 14 wieder aufgegeben; der Meister bleibt, wenn auch mit Schwankungen, seinem ursprünglichen Brauch treu. Es leitet ihn offenbar das richtige Gefühl, daß es nicht mehr möglich sein wird, ruhig knieende Figuren zur Geltung zu bringen, wenn einmal die rauschende Pracht der Umrahmung die Aufmerksamkeit absorbiert. Noch seine späteren Werke (Nr. 31, 33, 34) zeigen, wie er auch dem reichen Grabmal einen ruhigen und geschlossenen Umriß zu erhalten strebt und in dieser Absicht bis an die Grenze des Pedantischen und Langweiligen geht.

Es bleibt noch übrig die bisher nicht besprochenen Denkmäler unserer Gruppe kurz zu charakterisieren. Das Epitaph Eisenmann (Nr. 14) hat K. Köpchen dem Meister vermutungsweise zugeschrieben: wie ich glaube mit Recht. Ob freilich der Kopf ganz so aus Schlörs Hand hervorging, wie wir ihn vor uns haben, ist mir zweifelhaft. Auch die unteren Partien des Gewandes mögen restauriert sein. Dagegen dürfte die Bandwerkdekoration, die oben die Inschrifttafel begleitet und unten abschließt, für Schlör entscheiden. Eigentümlich ist das Fehlen des eigentlichen Sockels. Die Wappen stehen auf den Kapitellen der ganz glatten Pilaster: sie überschneiden die Zwickel und unterbrechen so den Blendbogen: eine pikante Belebung der Fläche, die in Erinnerung an Josef Schmid (52) entstanden sein mag. Der Kruzifixus fehlt.

Der Josef Vogelmann (Nr. 11, s. Tafel) steht innerhalb der Haller Epitaphien, etwas für sich. Wir sehen den Dargestellten anbetend knieen, während rechts oben in den Wolken Christus mit dem Kreuz in der Hand ihm erscheint. Der Porträtkopf ist sehr gut in Wirkung gesetzt: er ist mehr als sonst nach vorn genommen und hebt sich von der prächtigen Draperie einer großen Fahne ab, die gegen die linke Schulter gestemmt ist. Die Tracht (Schuhe und Pluderhosen) und ebenso sehr die geschmackvolle Anordnung, die den Eindruck der Enge wie den der Leere glücklich vermeidet, weisen in die Nähe der späteren Denkmäler in Rieden und Oberroth (Nr. 29 f.), die 1577 und 80 entstanden (53). Die Dekoration, von der nur Reste erhalten sind, ähnelt der von Nr. 14 und 16. Die Zwickel nehmen wie bei Nr. 14 je ein Wappen auf, aber hier, wo das Feld innerhalb des Bogens befriedigend gefüllt war, ist die Ueberschneidung sorglich vermieden. Der Meister verwendet zwei längliche Zierschilde mit geschlitztem und aufgerolltem Rand, die sich elastisch den Zwickeln anpassen (54).

Von den beiden Epitaphien des Stättmeister Wecze1 (Nr. 16) und seiner Frau (Nr. 15) zeigt das letztere, wie Schlör einen ganz einfachen Entwurf im neuen Stil gestaltet. Der Sockel enthält nur die Inschrift; er wird durch ein einfaches Gesims mit Hohlkehle und Rundstab nach oben abgeschlossen; unterhalb der Schrift ist der Stein einfach abgeschnitten, was wohl darauf hinweist, daß er ursprünglich auf dem Erdboden aufstand. Die knieende Gestalt ist von einem zart profilierten Bildrahmen auf drei Seiten umschlossen (vgl. Nr. 10), das Bildfeld selbst durch einen Blendbogen begrenzt, die Zwickel mit Beschlag gefüllt. Die Bekrönung besteht nur aus dem Architrav mit drei Wappenschilden und darüberherlaufendem Gesims. Die Figur, in der Gewandung noch von größerer Steifheit als manche Vorgängerin, zeigt in dem weichen vollen Gesicht, trotz der Zerstörung, Schlörs Hand. Auch der Entwurf in seiner unaufdringlichen Feinheit ist in dieser Zeit ein Zeichen künstlerischer Kultur.

Der Melchior Weczel (Nr. 16), der gegenüber seinen Platz gefunden hat, ist noch mehr verwittert. Das ist zu beklagen, denn er ist technisch besonders sorgfältig gearbeitet. Neue Motive bringt er nicht, abgesehen von der hübschen Perlschnur, die die Linie des Blendbogens begleitet. Der Dargestellte trägt Schube und Pluderhosen und kniet auf einem Kissen.

DIE ARBEITEN FÜR DIE STUTTGARTER SCHLOSSKAPELLE UND VERWANDTES.

Die zwölf Tafeln mit Reliefdarstellungen zu den Glaubensartikeln (Nr. 17) sind zwar nicht mehr an ihrer ursprünglichen Stelle, am Altar der von Herzog Christoph erbauten Kapelle im alten Schloß, angebracht. Aber sie haben, wenige Schritte davon entfernt, an der Außenmauer gegen den Schloßhof zu eine Unterkunft gefunden, die sie vielleicht bequemer zur Schau stellt als ihr eigentlicher Bestimmungsort.

Der Erhaltungszustand ist verschieden, bei 1 — 3 sehr gut, bei 4 ziemlich schlecht (auch abgesehen von den Ergänzungen fehlt viel), bei 5 ist wenig ergänzt, aber die Köpfe sind verwittert, bei 6 ist die Verwitterung noch stärker, bei 7 ist manches abgebrochen, 8 — 10 sind im ganzen gut erhalten, 11 stark verwittert und bei 12 sehr viel abgebrochen und ergänzt. Glücklicherweise heben sich die ergänzten Teile durch ihre dunkle Farbe deutlich von den übrigen ab. Nr. 7 trägt an der rechten Seite des Eckpilasters Schlörs Zeichen, eingeschlossen von den Buchstaben S. S. (übereinstimmend mit dem Siegel auf Schlörs Briefen), Nr. 8 am Sockel unterhalb der Inschrift das Distychon:

Condidit hanc aram statuarius arte politam Sem Schlör, impensas principe dante suas.

Die Höhe der Tafeln beträgt 85 cm einschließlich des Sockels, die Breite der bildlichen Darstellungen zwischen den Pilastern 40 — 45 cm, bei Nr. 8 nur etwas über 80 cm.

Das Unternehmen als Ganzes ist originell. Zum mindesten stellt es eine eigentümliche Mischung alter Ueberlieferungen und neuer Ideen dar. Die Schloßkapelle selbst nennt Dehio «den frühesten Bau auf deutschem Boden, der mit Ueberlegung den besonderen Bedürfnissen des protestantischen Gottesdienstes gerecht zu werden sucht (55). Etwas von dieser bewußt protestantischen Tendenz mag man auch in dem Entwurf unserer Tafeln finden. Denn während die mittelalterliche Kirche das apostolische Symbol in seinen Verkündigern, den zwölf Aposteln, darstellt und jedem etwa durch ein Spruchband einen der Artikel zuteilt, finden wir hier vielmehr eine Darstellung des zu neuer Bedeutung gelangten Inhalts der einzelnen Glaubenssätze; die Namen der Apostel in der Unterschrift (56) zeigen, daß man den früheren Brauch kannte und mit Bewußtsein von ihm abwich.

In den einzelnen Szenen freilich, in der Auswahl wie in der Komposition, zeigt sich die Macht der Tradition umso deutlicher. Gewiß zum Vorteil des Ganzen. Szenen zu komponieren, wäre Schlör wohl kaum imstand gewesen. In der Tafel, deren Entwurf man aus inhaltlichen Gründen ihm zutrauen darf, Nr. 9, wirkt das Ergebnis in all seiner Treuherzigkeit doch komisch.

Die folgende Besprechung will den Gegenstand nicht erschöpfen. Eine gerechte Würdigung der Leistung Schlörs wäre nur möglich auf Grund einer genauen Vergleichung jeder Szene mit der Vorlage, die der Meister vor Augen hatte. An dieser Stelle, wo es sich um die Grabmalplastik handelt, darf ich darauf umso eher verzichten, als die szenischen Reliefs ja auch in der Entwicklung Schlörs selbst eine vereinzelt Erscheinung sind. Auf keinen Fall lag hier seine Stärke. Mir machen die Tafeln vielmehr den Eindruck, als ob der Bildhauer mit frischem Mut an die Sache herangegangen, dann aber an der minutiösen Arbeit erlahmt wäre. Die Sorgfalt der Ausführung läßt nach den drei ersten Stücken entschieden nach.

Mit besonderer Liebe sind die dekorativen Teile ausgeführt. Leicht verjüngte, ornamentierte Pilaster, trennen die einzelnen Bilder. Diese sind — ganz wie die Figuren an den Epitaphien — in einen flachen Blendbogen eingestellt, der häufig nur bis zu den Kapitellen der Halbpilaster sichtbar ist, während der untere Teil, der Träger, vom Relief bedeckt wird. Der durchlaufende Sockel nimmt die Inschriften auf. Ein oberer Abschluß fehlt naturgemäß. Die Füllungen der Pilaster zeigen symmetrische Blattformen an geraden Stäben, die aus Gefäßen aufsteigen, vielfach untermischt mit Trophäen, Stierschädeln, Masken; einzelne auch ganz aus Trophäen gebildete Muster; die Zwickel Ranken, gelegentlich auch Genien mit Füllhörnern (Nr. 3) und Tierköpfe (Nr. 11). Das Pilasterornament ist zart und delikate behandelt (57), das Relief von geringer Tiefe und auf nahe Sicht berechnet; die mehr erhabenen Blattformen in den Zwickeln zeigen noch eine starke Artikulation der Oberfläche. Das ganze Schmuckwerk fügt sich also den Jugendwerken zwanglos an. Technisch steht es wohl am höchsten, nur das Gundheimer Epitaph kommt ihm nahe. Die

Auswahl der Formen verrät ebenfalls, daß der Stilwechsel noch nicht eingetreten ist; von Bollwerk und Beschlag keine Spur (58).

Die Themata der szenischen Reliefs sind folgende (vgl. Tafel 23):

1. Erschaffung Evas.
2. Anbetung des Kindes, im Hintergrund Verkündigung an die Hirten.
3. Verkündigung an Maria.
4. Jesus von Pilatus (der sich die Hände wäscht.) weggeführt. Durch eine Maueröffnung sieht man Golgatha.
5. Höllenfahrt. Hintergrund: Auferstehung.
6. Himmelfahrt: oben Jesus thronend zur Rechten Gottes.
7. Jesus als Weltenrichter; unten das Höllenfeuer.
8. Ausgießung des Geistes auf die Apostel; in ihrer Mitte die Madonna.
9. Gemeinde beim Predigtgottesdienst. («Eine heilige christliche Kirche, die Gemeinschaft der Heiligen»).
10. Taufe Christi. («Vergebung der Sünden»).
11. Die Auferstehung der Toten.
12. Das ewige Leben in Seligkeit und Verdammnis.

Die Komposition verzichtet auf perspektivische Künste, wie sie an den gleichzeitigen Reliefs des Innsbrucker Maximiliansgrabmals nicht selten sind. Ähnlich wie bei spätgotischen Reliefs dieser Art ist der Hintergrund vom Vordergrund streng geschieden und öfters zur Darstellung einer weiteren Szene verwendet. Diese Hintergründe sind bei Schlör durchweg in sehr kleinem Maßstab und ziemlich obenhin behandelt: sie machen einen handwerklichen Eindruck. Die Hauptfiguren haben — ebenfalls im Anschluß an den Reliefstil früherer Zeit — übergroße Köpfe von typischem Charakter. Die Eigenart des jungen Schlör in der Behandlung der Männerköpfe, besonders der Haare, und der flachen breiten Gesichter (vgl. Oppenweiler) tritt z. B. bei den drei bärtigen Gestalten von Tafel 2 zu Tage.

Am besten ist das Detail von Tafel 1 — 3 (59). Gott Vater, dessen Gewänder vom Wind emporgebläht werden, legt der Eva, die aus des schlafenden Adams Seite hervorkommt, die Hand auf die Schulter. Dem frischen Reiz der beiden Aktfiguren, besonders des sehr jugendlichen Adam, der Natürlichkeit der Bewegungen wird sich niemand entziehen (60). — Bei Nr. 2 kniet Maria in der Mitte des Stalles, das Kind im Arm, den Blick dem Beschauer zugewendet, hinter ihr sind Ochs und Esel, gleichfalls knieend, sichtbar, rechts an der Mauer die Krippe. Zu den Fenstern blicken die Hirten herein, der eine lüpfte grüßend den Hut, der andere faltet die Hände. Hinter der niedrigen Mauer rechts im Vordergrund schaut Josef dem Vorgang zu. In der Sorgfalt, mit der die Kleiderfalten ausgebreitet sind, in der reizvollen Umrahmung des Gesichts der Madonna, deren gewelltes Haar unter dem Kopftuch wieder zum Vorschein kommt, zeigt sich eine Fähigkeit der Kleinmalerei, die in Anbetracht des spröden brüchigen Materials alle Anerkennung verdient.

Auch die «Verkündigung» zeigt, ganz abgesehen von dem Maß ihrer Uebereinstimmung mit der (wohl italienischen) Vorlage, unlegbar bildnerische Vorzüge. Das Thema ist vornehm, beinahe kühl behandelt, unter Verzicht auf eine genauere Schilderung der Räumlichkeit. Rechts kniet Maria am Betstuhl, über den ihr langes Gewand in knitterigen Falten herabfließt. Mit eleganter Gelassenheit wendet sie den Kopf über die Schulter zurück, um die unerwartete Botschaft des Engels zu vernehmen. Dieser selbst (61) kommt eilig von links heran und ist im Begriff sich auf die Kniee niederzulassen. Die Falten des schweren Stoffs der Dalmatica wie die des Untergewands sind recht natürlich herausgebracht. An der Rückwand hinter Maria steht eine kissenbedeckte Bank oder Truhe mit hoher Rücklehne, deren Einfassung ausgesprochenen Renaissancecharakter trägt; oben erscheint, wie öfters bei der Szene, Gott Vater in den Wolken. — Die Gestalt der Madonna ist eine der anmutigsten Schöpfungen Schlörs, dem ja überhaupt der weibliche Typus besser gelang. Merkwürdig ist, wie sicher hier die Bewegung des Oberkörpers wirkt, nicht im geringsten erzwungen oder im Raum beengt, sondern mit natürlicher Grazie. Und das Gesicht — so gewiß man seelische Tiefe hier nicht finden wird, es ist doch als jugendlicher Frauentypus wieder mit erstaunlicher Frische und Unmittelbarkeit gesehen!

Aus den folgenden Tafeln, die in der Komposition und in den Einzelheiten flüchtiger sind, heben wir ein paar Züge heraus, die für Schlör charakteristisch erscheinen. Sehr anschaulich ist der descensus ad inferos (Nr. 5); wie Christus nicht hoheitsvoll sondern teilnehmend und wieder mit

einer gewissen Eile die Stufen hinabschreitet und sich den Hervorkommenden entgegenbückt. Derb realistisch die Gestalten im Höllenfeuer (Nr. 7), von schlagender Charakteristik der pausbackige Mönch ganz rechts. Während Nr. 8 (Ausgießung des Geistes) ganz in den Bahnen der Tradition wandelt, war bei 9 (Kirche) ein neuer Typus zu schaffen, der dem protestantischen Bewußtsein gerecht wurde. Schlör unternimmt daher das Wagnis, in seinem Reliefbilde das Innere einer protestantischen Kirche während der Predigt vorzuführen: ein gotischer Chor, an der Rückwand der einfache Altar, darüber vor dem Fenster ein großes Kruzifix. An der Wand rechts die balkonartige Kanzel mit dem Prediger im vollen Ornat. Die Zuhörer sind nach Geschlechtern getrennt, die Männer stehen an der linken Seitenwand, die Frauen sitzen im Vordergrund. Daß sie dem Beschauer den Rücken zuwenden, war unter diesen Umständen nicht zu vermeiden. Schlimm aber ist die schematische Anordnung von zwei Reihen haubenbedeckter Köpfe, ohne den geringsten Versuch, Bewegung und Abwechslung in die starre Masse zu bringen. Bei den Männern finden wir wenigstens schüchterne Ansätze dazu; einer von ihnen (wohl der Herzog) ist sogar aus der Reihe herausgenommen und lauscht in lässiger Haltung, die Ellbogen auf den Altar gestützt (62).

Das Ganze ist ein origineller Versuch, vielleicht auf Veranlassung der Theologen unternommen; aber er mußte scheitern. Man sieht hier so recht, wieviel Arbeit dem Meister bei den anderen Szenen abgenommen war, für die im Lauf von Jahrhunderten eine Typik der Darstellung sich ausgebildet hatte. Trotzdem ist der große Abstand der Qualität wohl nur so zu erklären, daß dem Meister bei seinen fruchtlosen Versuchen das Thema zu gestalten, die Geduld ausging: die Ausführung der Einzelheiten ist äußerst roh und dürftig.

Schlör ist ganz in seinem Element eigentlich nur bei den rahmenden Schmuckteilen. Bei den Szenen dagegen, wo er die Nachahmung alter Muster nicht vermeiden konnte, erlag er der Gefahr alles Archaisierens: er erlahmte. Man merkt den späteren Tafeln die innere Gleichgültigkeit an. Darüber können auch einzelne gute Einfälle nicht hinweghelfen.

Mehr nach Schlörs Sinn wird der Auftrag eines lebensgroßen Kruzifixus gewesen sein, das hinter dem Altar der Schloßkapelle angebracht werden sollte (Nr. 19, s. Tafel). Es befindet sich jetzt mit einigen Epitaphien zusammengeordnet in einer Art Kapelle auf dem Friedhof von Neuhausen. Der Erhaltungszustand ist gut.

Wir sehen ein aus sehr starken Balken gefügtes Kreuz, das der Meister geflissentlich als Holz charakterisiert: lange Sprünge ziehen sich der Faser entlang, an mehreren Stellen ist von der Kante scheinbar zufällig mit dem Messer ein Stück abgeschnitten. An der Vorderseite die Jahreszahl 1563. Der Körper des Gekreuzigten ist muskulös, die Formgebung recht allgemein; besonders stark tritt das schematische Geäder hervor. Die ausgereckten Arme sind im Verhältnis etwas dünn; der Oberkörper erscheint fest an den Stamm angepreßt, der Kopf neigt sich mit steifer Bewegung nach vorn. Von einem Ausdruck der Milde oder Hoheit kann keine Rede sein. Das Physische wiegt zu sehr vor. Der geöffnete Mund, der genaue Parallelen in Schlörs Jugendwerken hat, zeigt, daß der Moment des Todesschreies dargestellt werden soll. Gesicht und Oberkörper sind noch sehr glatt, die Augenhöhlen flach, das Haar regelmäßig gesträhnt. Zwei steife Locken fallen auf die Schultern. Das Lententuch ist vorn in der Mitte geknotet und fällt nach außen in zwei ziemlich gleichen ruhigen Abwärtsschwüngen. Aus dem Dorngeflecht ragen eiserne Nägel hervor.

Der erste Eindruck ist der eines derben Naturalismus, der an dieser Stelle etwas Erschreckendes und zugleich Erkältendes hat. Eine gewisse Wucht ist dem Ganzen nicht abzusprechen, allein es läßt sich nicht leugnen, daß besonders in dieser ersten Formulierung des Themas der Meister doch recht äußerlich geblieben ist.

Schlör hat, soweit ich sehe, noch zwei Variationen gegeben, das Kruzifix auf dem Friedhof zu Hall, das mit 1565, und das in der Stöckenburger Kirche, das mit 1573 datiert ist. Man wird, da das Neuhauser Kruzifix so gut wie urkundlich gesichert ist, diese beide ebenfalls auf ihn zurückführen müssen.

Das in Hall (Nr. 20, s. Tafel) stellt naturgemäß dem besprochenen am nächsten. Die naturalistische Behandlung des Stammes geht hier noch weiter: er besteht aus einem dicken Unterteil und einem längeren dünnen Oberstock, an dem sich die Jahreszahl befindet. Unten sind die Kanten

abgeschrägt, und unregelmäßige Furchen und Astansätze angebracht. Zu den künstlichen Sprüngen hat die Zeit hier noch natürliche gefügt. Die allgemeine Charakteristik des Körpers ist dieselbe, die Arme wirken auch hier hölzern; doch das Gesicht zeigt, insbesondere um den halbgeöffneten Mund, feinere Züge. Das mit Schnüren zusammengehaltene Dornengeflecht ist eine sehr gute Arbeit. Von dem Lententuch, das zwischen den Schenkeln durchgezogen ist, sind die äußeren Endigungen abgebrochen.

Das Stöckenburger Exemplar (Nr. 21), laut Inschrift 1573 von Konz von Vellberg bestellt, unterscheidet sich von den früheren vor allem durch eine größere Sorgfalt und Ausführlichkeit in der Behandlung der Einzelheiten. Im Studium der Muskulatur hat der Bildhauer bemerkenswerte Fortschritte gemacht. Der krampfhaft gestreckte rechte Fuß zeigt, charakteristisch für den Geist des Ganzen, an der Stelle wo der Nagel eingeschlagen ist, sehr ausführlich die klaffende Wunde mit den angeschwollenen Bändern. Die Enden des Tuchs erhalten jetzt rechts und links eine verschiedene Richtung, werden aber vorsichtig wieder an den Körper herangeführt. — An innerem Gehalt wird auch hier kaum mehr gegeben als der Ausdruck körperlichen Schmerzes. Der Kopf mit dem immer noch etwas platten Gesicht scheint herabgesunken und im Schmerz wieder etwas emporgerichtet zu sein.

Der Größe des Themas zeigt sich Schlör nicht ganz gewachsen. Aber was er gibt, ist gesund und tüchtig, frei von jeder unlauteren Theatralik. Mögen wir in seinem Christus die Empfindung für das Seelische vermissen, so dürfen wir ihm doch zugestehen, daß seine handfeste Derbheit sich niemals ins Rohe und Gesuchte verirrt. Bemerkenswert ist, daß gerade naturalistische Einzelheiten, wie die breiten rissigen Holzbalken, der offene Mund, die gespannten Arme und Beine sich schon bei dem 40 Jahre älteren Kreuzifix des Loy Hering (63) finden. Man wird hier — im Gedanken an Grunewald und ältere Vorbilder in der Malerei — von einer spezifisch deutschen Tradition sprechen dürfen.

Quelle:

Studien zur Deutschen Kunstgeschichte 129. Heft
Die Grabdenkmäler
des Württembergischen Fürstenhauses und ihre Meister im XVI. Jahrhundert
von
Dr. Theodor Demmler
Mit 30 Lichtdruck Tafeln

Strassburg
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1910

Auszug: S. 173 – 214 & Tafel 23

Fußnoten zu Demmler, Die Grabdenkmäler des Württembergischen Fürstenhauses und ihre Meister im XVI. Jahrhundert – S. 173 – 214

- 1 Scharfbillig, Kreis Bitburg, ist ein kleines Dorf nördlich von Trier. Quelle der ob. Nachricht: Protokollbuch des Stifts Kumburg, 1571 – 75 (Filiararchiv Ludwigsburg).
- 2 Abgesehen von dem Wappenstein am alten Schloß in Stuttgart, der Schlörs Zeichen trägt, sind zwei solche Aufträge erwähnt in dem eben genannten Protokollbuch: 1571 Nov. 16 (Nr. 164) ein Wappenstein «ufs Rebenthal oberhalb dem Bandthauß» und 1572 Nov. 11 (Nr. 152) zwei steinerne Wappen über die Kellertür am Neuen Bau bei St. Michaels-Kapellen zwischen den Toren.
- 3 Brief an Gabelkhover (St.-A. Stuttgart). Die Siedersgerechtigkeit ist also keineswegs der einzige Grund seines Zugs nach Hall.
- 4 Quelle: Kumburgische Akten über Erhard Barg (1586 – 87) Pital-Archiv Ludwigsburg.
- 5 Schwab. Kronik, 1882, S. 105 u. 141. Neuerdings hat M. v. Bauch wertvolle urkundliche Nachrichten über S. beigebracht: W. Vjh., 1907, 112 11., «Zur Geschichte des Bildhauers Sem Schlör».
- 6 Ein Linkarm in Puffärmel, der einen Spitzhammer hält.
- 7 Es sind in Würzburg selbst der Grabstein des Ritters von Schrimpf (Marienkapelle), bezeichnet 1556, ferner der des Grafen Bernhard von Sohns im Dom. Außerdem in Sandbach (Odenwald) das Denkmal des Grafen Michael III. von Wertheim. (Abb. Hess.-Inv., S. 232).
- 8 Mader, Loy Hering, S. 115.
- 9 Das Denkmal Sternenfels in Kürnbach, bei dem Wintterlin an Schlör gedacht hat, ist gerade ein durchaus charakteristisches Beispiel Trarbachischer Manier. Abb. Hess.-Inv., Kr. Wimpfen, S. 313.
- 10 Auf einer Fensterbank der jetzt profanierten Kirche St. Johann in Hall steht eingehauen: SEM SCHLOER V. LAUTERBACH BILDHAVER. 1558. Das früheste datierte Werk des Meisters in Hall, auf das diese Worte doch wohl hinweisen, ist also verloren. (Vgl. Inv. S. 530).
- 11 Die auf dem Gundheimer Epitaph (Nr. 3) dargestellte Frau gehört derselben Familie an.
- 12 Offenbar steht dies im Zusammenhang mit der allgemeinen Uebung: seit dem letzten Drittel des Jahrhunderts sind Zeichen und Monogramme im schwäbischen und fränkischen Gebiet selten. In den Werkstätten Christof Jelins und Johanns von Trarbach scheinen sie überhaupt nicht gebraucht worden zu sein; ebensowenig bei der Familie Kern, wenigstens soweit die Plastik in Betracht kommt.
- 13 Im folgenden wird nach den Nummern des oben gegebenen Katalogs zitiert.
- 14 Alle 3 Denkmäler hinter dem Hochaltar der Johanniskirche in Crailsheim.
- 15 Vgl. dagegen die gleichzeitigen Arbeiten der schwäbischen Meister Weiler und Schmid, auch Baumhauers. Bei Loy Hering steht beides nebeneinander.
- 16 Er hat nahezu denselben Maßstab wie die Figuren, bei Schmid nur ein Viertel.
- 17 Vgl. die Einzelepitaphien Nr. 2, 29, 30.
- 18 Nr. 3, 5 und viele spätere Werke widersprechen der Behauptung aufs deutlichste.
- 19 Das Denkmal der Markgrafen Friedrich und Georg in Heilsbronn (Abb. bei Mader, S. 87) geht darin so weit, daß die Komposition in der Mitte leer wirkt.
- 20 Leider haben zwei (Nr. 2 und 5) durch den Restaurator einen allzu bewußten Zug erhalten, was K. Köpchen (S. 84) entgangen zu sein scheint.
- 21 Diese Anordnung zeigt, daß Schlör die Verstärkung der rahmenden Architekturteile nicht als eine künstlerische Notwendigkeit empfand. Vgl. noch das späte Werk Nr. 32.
- 22 Abgesehen von Nr. 17 und 18. (s. u.).
- 23 Nach Köpchens ansprechender Vermutung hat eine Weinranke in der Bergkirche bei Schlörs Heimat Laudenbach das Vorbild abgegeben. Schon ihr unvermitteltes Ansetzen an den Pilastern, nur aus spätgotischem Empfinden verständlich, erweist sie in dieser Umgebung als einen Fremdkörper.
- 24 Sie sind größtenteils Ergänzungen.
- 25 Vgl. dagegen Schmid in Herrnsheim (Inv. Kr. Worms, Taf. 35), der hier unstreitig großzügiger empfindet.
- 26 Bei dem Hund, auf dem sie steht, ist der Kopf mit seiner lahmen Bewegung modern; dagegen der Löwe mit gekrümmtem Rücken, der sich zähnefletschend nach oben wendet, in der Erfindung gut schlörisch. Die Inschrifttafeln, die jetzt oben gerade abschließen, tragen ursprünglich wohl eine ornamentale Bekrönung.

- 27 K. Köpchen hat (S. 78) außer den hier behandelten Jugendwerken dem Meister noch den Grabstein des Hieronymus v. Vellberg + 1545 in Stöckenburg zuweisen wollen. (Abb. Inv. S. 687.) Abgesehen davon, daß Schlör bei der Anfertigung dieses Steins, der etwa 10 Jahre vor seine uns bekannten Jugendwerke fällt, nicht viel über 15 Jahre gezählt haben wird, ist mir die Uebereinstimmung mit den bezeichneten Schlörschen Werken in Stöckenburg nicht besonderes groß erschienen. Ich würde den Grabstein mit seiner sorgfältigen und sicheren Technik einem ganz jungen Bildhauer am wenigsten zutrauen.
- 28 Ihre Schicksale vgl. v. Rauch, Württ. Vjh. 1907, 416. Seit 1865 sind sie an der Außenmauer der Kapelle gegen den Schloßhof angebracht.
- 29 Im Wortlaut mitgeteilt bei v Rauch, a.a.O., S. 412. Diesem Aufsatz sind auch eine Reihe der folgenden Angaben entnommen.
- 30 Die von Bossert 1882 exzerpierten Akten hierüber, ein Briefwechsel zwischen dem Auftraggeber, Schlör und Büttel, sind leider in den fürstlich Hohenlohischen Archiven laut Mitteilung der zuständigen Stellen nicht mehr aufzufinden. - Das von Bossert Mitgeteilte läßt die hohe Schätzung des Denkmals durch die Zeitgenossen erkennen. Der Preis für die Bildhauerarbeit, zu der 15 Steine gebraucht wurden, war 350 fl; der für die Bemalung durch den Hofmaler Hans Steiner 80 fl.
- 31 Jetzt im Kgl. Filialarchiv Ludwigsburg.
- 32 Die vier Bildhauer, mit denen er in Konkurrenz tritt, sind nicht genannt. Zwei kann man mit sehr großer Wahrscheinlichkeit namhaft machen: es sind Mathis Krauß aus Schweidnitz und Jakob Roment, der Niederländer. Beide zusammen hatten 1595 ein Schloßportal in Stuttgart auszuführen (Walcher, Lusthausbüsten, Heft IV, S. 7). Roment ist aber schon seit 1583 in Stuttgart nachweisbar; er hat später auch mit Schlör zusammengearbeitet (s. u.). In dem dritten und vierten haben wir vielleicht Christof Jelin in Tübingen und Sigmund (Simon) Doctor aus Regensburg zu erkennen. Freilich ist letzterer bisher nur als Bildschnitzer bezeugt.
- 33 Daß damit Jakob Roment gemeint ist, steht außer Zweifel. Aus einer Notiz der L. R. 1583/84 (Rubrik Verehrungen), die Walcher übersehen hat, geht hervor, daß Roments Heimat nicht Lüttich, sondern der alte Bildhauersitz Calcar war. Was die Stuttgarter Kirchenbücher über ihn enthalten, hat mir Dr. Bossert gütigst zur Verfügung gestellt:
1586, Mai 19.: Erste Heirat (mit Anna Stammler). Auch hier Erwähnung seiner Heimat «Calcar im Lande Cleve.»
1592, Nov. 8.: Tochter Anna.
1605, Juni 15.: Sohn Johann.
1608, Jan. 21.: Zweite Heirat (mit Christine Kempf Wwe.). 1611, Juli 6.: «Jakob Romout» begraben.
- 34 Daß die Stelle in den Akten betr. das Kocherstetter Denkmal, wo nach Schlör 1586 «viel mit den Portalen und Bildwerken zu dem neuen Lusthaus beschäftigt war» (bei Bossert, Schwab. Chr. 1882, 141) auch auf die Büsten gedeutet werden darf, ist nicht wahrscheinlich. Diese wurden erst 1587 begonnen.
- 35 Walcher, a.a.O., Heft IV. S. 9.
- 36 Ich stütze mich hier und bei der folgenden Angabe auf die von Bossert, Schwab. Chronik, 1882, S. 141 u 224, veröffentlichten Aktenauszüge. Ich selbst konnte die Akten, die sich im Archiv des Herrn von Stetten befinden sollen, bisher nicht einsehen.
- 37 1589. Febr. 28, wurde in Stuttgart, wohin also Schlör für längere Zeit zurückgekehrt sein muß, «Sim Schlörs Hausfrau» begraben. (Mitteilung von Dr. Bossert).
- 38 Nr. 11 z. B. ist nicht gezeichnet, gehört jedoch seinem Wert nach an die Spitze aller zeitgenössischen Epitaphien in Hall.
- 39 Vgl Württ Inv. Jagstkreis I, S. 51, Mader, Loy Hering, S. 59, 65, 78, 107.
- 40 Bei Nr. 15 und 30 ist zwar die Form des Ganzen ein Rechteck. Allein die Rahmung ist nicht gleichmäßig herumgeführt: vielmehr ist der Figurenplatte ein Aufsatz (Architrav und starkes Gesims) und ein Sockel beigegeben, die deutlich von der für sich gerahmten Figur getrennt sind und den Unterschied von oben und unten markieren: also auch hier ein architektonisch empfundener Aufbau. Anders z. B. das Grabmal der Anna Keckin in Oberroth (um 1574; Abb. Inv. Jagstkreis I, S. 215): hier haben wir den alten Figurengrabstein in neuer Auflage (vgl. die Wappenschilder). Dieser Stein rührt nicht von Schlör her: schon die Gewandbehandlung ist eine ganz andere. Wenn er, was sehr wahrscheinlich ist, in einer Haller Werkstatt angefertigt wurde, so zeigt dies, daß wir ein Recht haben, das Schema der Epitaphien Nr. 7 ff. als geistiges Eigentum Schlörs anzusprechen.

- 41 Es fehlen bei der knieenden Figur Nase und Hände, vom Kruzifix Kopf, Arme und Beine, von der Inschrift ist die Hälfte abgeblättert. Das Todesdatum habe ich dem Epitaphienbuch des städtischen Archivs entnommen, die Angabe des Inventars S. 513 (1560) ist darnach zu korrigieren.
- 42 Gradmann, Württ. Franken, N. F. VI, 119: »Im Ornament ist er trocken mit seinen ewigen Beschlägmotiven«
- 43 Auf Zierflächen, die zwar dieselbe Relieftchnik, aber Mauresken als Muster zeigen, wird demgemäß der terminus Beschläg nicht anzuwenden sein; Beispiele: die Dekoration des ornamentierten Randes an Nr. 22 und 10, die Flächen der Pilaster rechts und links der vorgelegten Hermen an Nr. 36 (vgl. Tafel 25).
- 44 Deri (a.a.o. S. 65 : «Hierauf wurde das in sich Geschlossene der mauresken Baudstreifen dadurch zerstört, daß man bei den Winkelbrechungen einen Schenkel über den andern hinauslaufen ließ und so die den echten Maureskenbändern unbekanntem freien Endigungen bekam.»
- 45 Es ist von untergeordneter Bedeutung, ob die Randverzierung nun auch wirklich durchsichtig (Nr. 36) oder nur in so starkem Relief gegeben ist, daß die Illusion des Freistehens entsteht (bei Schlör Nr. 13 u. ö.). Das letztere ist häufiger, hat aber seinen Grund in äußeren Verhältnissen: einmal lehnen sich die meisten Denkmäler unmittelbar an eine Wand; und dann ist ein ganz durchbrochen gearbeitetes Steinornament natürlich der Zerstörung mehr ausgesetzt.
- 46 Gradmann spricht einmal von Laubsägearbeit (Inv., Jagstkreis 1, S. 50), um das Ornament, für das ein Name fehlt, zu bezeichnen. Göller (Entstehung der architektonischen Stilformen. S. 355) gebraucht den Ausdruck Stabwerk, an anderer Stelle S. 357) «metallblechartiges Flachornament.»
- 47 Während bei Nr. 86 die wappenhaltenden Kinderfigürchen auf einem besonderen Postament neben den Schilden stehen, wächst bald folgerichtig beides zusammen. Die Putten übernehmen eine Funktion und fügen sich in den Umriß der Bekrönung ein; besonders charakteristisch in dem Gaildorfer Monument des Schenken Christof gest. 1574; das Denkmal ans späterer Zeit.
- 48 Beispiele: einzelne der Pilasterstilobate bei den Grafenstandbildern (Nr. 36). Unterer Teil der Halbsäulen an dem Jelinschen Schloßportal in Tübingen.
- 49 Auch hier ist der Sandstein schon stark verwittert.
- 50 Der knieenden Frau erscheint Gott Vater in Wolken; vor ihr liegt auf einem Kissen ihr (totgeborenes ?) Kind; rechts im Hintergrund ein Baum.
- 51 Es darf mit Sicherheit angenommen werden, daß das ganze Denkmal, das übrigens sehr zerstört ist, trotz der Totesdaten 1547 und 48, erst nach dem Tod der dritten Dargestellten, 1568, entstanden ist.
- 52 Vgl z. B. dessen Herrnsheimer Werk.
- 53 K. Köpchen, die den Zusammenhang der drei Werke richtig bestimmt, setzt (S. 87) das in Oberroth in die 50er Jahre, was die ganze Entwicklung Schlörs auf den Kopf stellen würde. In Wirklichkeit starb der dort Dargestellte nicht 1550, sondern 1580; das Denkmal ist nicht früher entstanden.
- 54 Die Urform dieser Schilde stellt vielleicht der bei Lichtwark (Ornamentstich, S. 18) abgebildete aus Dürers Triumphzug B. 139 dar. Ein weiteres Beispiel plastischer Verwendung bieten Baumhauers Brunnendenkmäler, besonders das in Leonberg.
- 55 Handbuch III, S. 489.
- 56 z. B.: «Der III. Artikel: S. Johannes.» Darauf der deutsche Text des Artikels.
- 57 Beispiele besonders die Stierschädel, die über den Mittelstab übergreifenden Ranken, die Ausführung der Panzer rechts von Nr. 4 und 5.
- 58 Dem dekorativen Teil dieser Tafel nächst verwandt ist die von Schlör bezeichnete Wappentafel über dem Westtor des alten Schlosses in Stuttgart (Nr. 18). Sie ist 1880 stark restauriert und ergänzt worden; insbesondere sind die beiden Gesimse im wesentlichen modern; wenn auch möglichst genau den noch erkennbaren alten Teilen nachgebildet. Da die drei Pilaster ein vegetabilisches Ornament aufweisen, das bei Schlör nach 1565 nicht mehr vorkommt, so war mir die für die Entstehung angegebene Jahreszahl 1570 (so Klemm, Württ. Baumeister etc., S. 147) immer verdächtig. In Wirklichkeit ist sie bloß erschlossen aus einer Inschrift, die früher dort zu lesen war und bei Sattler (Top. 4, S. 56) erhalten ist. Diese Inschrift hat jedoch mit unserer Wappentafel, die ursprünglich wahrscheinlich an anderer Stelle angebracht war (Staatsanzeiger 4880, S. 337) nicht das geringste zu tun. Es ist nichts im Weg, wenn wir die letztere in die Zeit setzen, wo Schlör für die Schloßkapelle arbeitete:

also 1563. Es erscheint ohnedies nicht wahrscheinlich, daß er wegen dieser kleinen Arbeit, nach Stuttgart berufen wurde.

59 Auch hier sind die Hintergründe auszunehmen.

60 Das eine Bein des Schlafenden ist allerdings zu lang geraten.

61 Der Kopf ist wie bei der analogen Figur von Gott Vater in Taf. 1 eine Ergänzung.

62 Gerade bei dieser Figur ist der Kopf im Relief ganz mißlungen.

63 Im Eichstätter Mortuarium, Abb. bei Mader, S. 53. 113.