

Zeitschrift: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde : Neue Folge = Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série

Herausgeber: Schweizerisches Landesmuseum

Band: 34 (1932)

Heft: 1

Artikel: Jörg Kändel von Biberach und die Altäre des Parallelfaltenstils in der Schweiz

Autor: Böhling, Luise

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-161402>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 04.05.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Jörg Kändel von Biberach und die Altäre des Parallelfaltenstils in der Schweiz.

Von *Luise Böhling*, Tübingen.

Die enge Verbindung, die zu Ausgang des Mittelalters zwischen der nordöstlichen Schweiz und den oberschwäbischen Landschaften bestanden hat, findet ihren bezeichnenden Ausdruck nicht zuletzt in dem regen Export schwäbischer Skulpturen, der, von den oberschwäbischen Reichsstädten ausgehend, die benachbarten Gebiete der Schweiz versorgte. Die große Zahl der noch heute auf Schweizer Boden erhaltenen schwäbischen Arbeiten der verschiedensten Herkunft, wie die allenthalben verstreuten Ulmer Bildwerke oder die nach Graubünden gelieferten Altäre des Ivo Strigel in Memmingen, geben Zeugnis von der hohen Bewertung, die dem schwäbischen Kunstschaffen in der damaligen Zeit zuteil wurde. Auch die einzigen noch erhaltenen Altarwerke, die von dem in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts in Biberach tätigen *Jörg Kändel* signiert worden sind, befinden sich in der Schweiz, gemeinsam mit einer kleinen Reihe weiterer Schnitzaltäre, die jenen verwandt und zweifellos ebenfalls oberschwäbischer Abstammung sind. Diese Werke gehören fast ausnahmslos einer um jene Spätzeit mittelalterlicher Bildnerei weit verbreiteten Sonderrichtung, dem *Parallelfaltenstil*, an.

Dieser hauptsächlich in Oberdeutschland heimisch gewordene Stil, der im wesentlichen auf italienische Einflüsse zurückzuführen ist, hat seine konsequenteste Durchführung in Bayrisch-Schwaben erlebt und in den Werken einiger recht bedeutender anonymer Bildschnitzer (dem «Meister der Mindelheimer Sippe», dem «Meister von Ottobeuren» u. a.) die reinste und formvollendetste Ausbildung gefunden. Weniger energisch setzte er sich im württembergischen Oberschwaben durch, wo er in eine Reihe kleinerer Richtungen zersplitterte. Dennoch hat man in Jörg Kändel, dessen Altarskulpturen zum großen Teil der Parallelfaltenmode folgen, lange Zeit einen der Hauptmeister dieser Stilart erblicken wollen und ihm die Mehrzahl der oberschwäbischen wie auch manche der bayrisch-schwäbischen Arbeiten zugeschrieben. Wie so häufig, wenn ein Künstlername über die Jahrhunderte hinweg überliefert wurde, hat man auch hier seinen Träger überschätzt und die Bedeutung Kändels für eine in Süddeutschland wie auch in Österreich und der Schweiz ziemlich allgemein verbreitete Strömung zu hoch bewertet. Hier gilt es nun, Klarheit zu schaffen, die für den Meister gesicherten Altäre nebst den ihnen verwandten Arbeiten aus dem Gesamtbefund der Werke des Parallelfaltenstils herauszugreifen und Kändels Verhältnis zu diesen bildschnitzerischen Schöpfungen einer kritischen Prüfung zu unterziehen. Die einzige sichere Grundlage für eine derartige Unter-



Abb. 4. Tinzen, Pfarrkirche. Hochaltar, Flügelgemälde.

suchung bilden die genannten, in der Schweiz befindlichen Altarwerke des Biberacher Meisters.

Es ist das Verdienst Julius Baums, zuerst auf diesen Künstler und die Arbeiten seiner Werkstatt hingewiesen zu haben ¹⁾. Auf der von ihm geleisteten Vorarbeit können wir heute aufbauen. Die erste und einzige urkundliche Notiz über Jörg Kändel findet sich im Bürgerbuch der Stadt Biberach vom Jahre 1502. Als einzige inschriftlich für ihn gesicherte Werke sind drei in der folgenden Weise signierte Altäre bekannt: der auf das Jahr 1512 datierte Altar in Tinzen trägt auf der Rückseite des linken Flügels die Inschrift «Jörg Kendel mauller zu biberach»; bei dem Altar in Vigens lautet die auf der Rückseite der Predella befindliche Signatur «Jörg Kendel maler zu Biberach 1516»,

¹⁾ Vgl. Die Sammlung Dr. Oertel, Cicerone V (1913), S. 282; Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts (Stuttgart und Berlin 1917) S. 52 f. sowie den Aufsatz über «Jörg Kändel» in den Monatsheften der Kunstwissenschaft 1916, S. 419 ff. (der gleiche in der Altschwäbischen Kunst, Augsburg 1923, S. 102 ff.).

während der heute im Landesmuseum in Zürich bewahrte Altar aus Seewis mit «Kender m(aler) zu Bibrach» bezeichnet ist.

Befremden muß zunächst die Tatsache, daß sich der Meister auf allen drei Altarwerken ausdrücklich als «Maler» anführt. Da es nach der mittelalterlichen Zunftordnung nicht ausgeschlossen war, daß ein Maler auch Bildschnitzerarbeiten ausführte, müßte in einem solchen Fall eine stilistische Verwandtschaft der Skulpturen mit den Malereien Voraussetzung sein. Dies aber trifft bei den Kändel-Altären nicht zu. Weiterhin zeigt auch die Plastik der drei Altäre unter sich ein reichlich verschiedenes Gesicht, nicht nur die in einer Werkstatt mit vielfacher Gesellentätigkeit und weitreichendem Versand üblichen Abweichungen und Qualitätsunterschiede. Auch eine Entwicklung von Vigens über Seewis zu Tinzen, wie Baum sie etwas gewaltsam zu konstruieren versucht, erscheint kaum im Bereich der Möglichkeit und muß schon an der Datierung scheitern. Eine völlig verschiedene Schultradition liegt diesen Werken zugrunde, wie im einzelnen noch darzulegen sein wird.

Die als Schlußfolgerung aus den oben kurz zusammengefaßten Beobachtungen vorläufig sich ergebende neue These muß die sein: Kändel selbst scheint nur Maler gewesen und die Skulpturen der bei ihm bestellten Altäre verschiedenen Plastikern übertragen zu haben. Ob diese Bildschnitzer nacheinander in Kändels Biberacher Werkstatt als Gesellen tätig waren oder ob sie, vermutlich ebenfalls in Biberach, eigene Betriebe unterhielten, ist heute nicht mehr zu entscheiden. Doch wird man behaupten dürfen, daß Kändel, der die Altarwerke allein mit seinem Namen zeichnete, bei dieser gemeinschaftlichen Tätigkeit die Rolle des Unternehmers spielte.

Nun zu den Altären selbst! In der chronologischen Reihenfolge ist der Altar in *Tinzen* (Graubünden) — entgegen der bisherigen Annahme — an den Anfang zu stellen. Durch die Literatur wurden als Ergänzung der oben genannten Inschrift, die kein Datum gibt, die Zahlen 1531 und 1535 bekannt, die bei dem heutigen Zustande des Werkes (Restaurierung 1925) nicht mehr zu entdecken und vermutlich als unrichtige Zutat wieder entfernt worden sind. Auch mit dem Stil der Plastik wie der Malereien lassen sich diese überlieferten Daten nicht in Einklang bringen. Dagegen zeigt, wie bisher entgangen ist, das Gemälde der Beweinung auf der Rückseite des linken Flügels (vgl. Abb. 4) auf einer Tafel am Baumstamm die Zahl 1512, eine Datierung, die auch den stilistischen Besonderheiten der Skulpturen weit eher entspricht.

Der Schrein des Tinzener Altars enthält fünf Figuren, die Madonna zwischen den Heiligen Katharina, Blasius, Pankratius und Barbara (Abb. 1). Je zwei weitere Heilige sind als Relieffiguren auf den Flügeln angebracht, deren Rückseiten, wie gleichfalls die Rückwand des Schreins, Gemälde tragen. Auch die Predella zeigt Reliefs (Christus und die zwölf Apostel), und der hohe Aufsatz umschließt eine Kreuzigungsgruppe. Die Formanschauung des frühen 16. Jahrhunderts kündigt sich vor allem in der Körperhaftigkeit der Figuren und in der behaglich-heiteren Stimmung ihrer vollen Gesichter an. Im Gewandstil dagegen herrschen noch gotische Tendenzen vor: in steifer Form sind die Mäntel

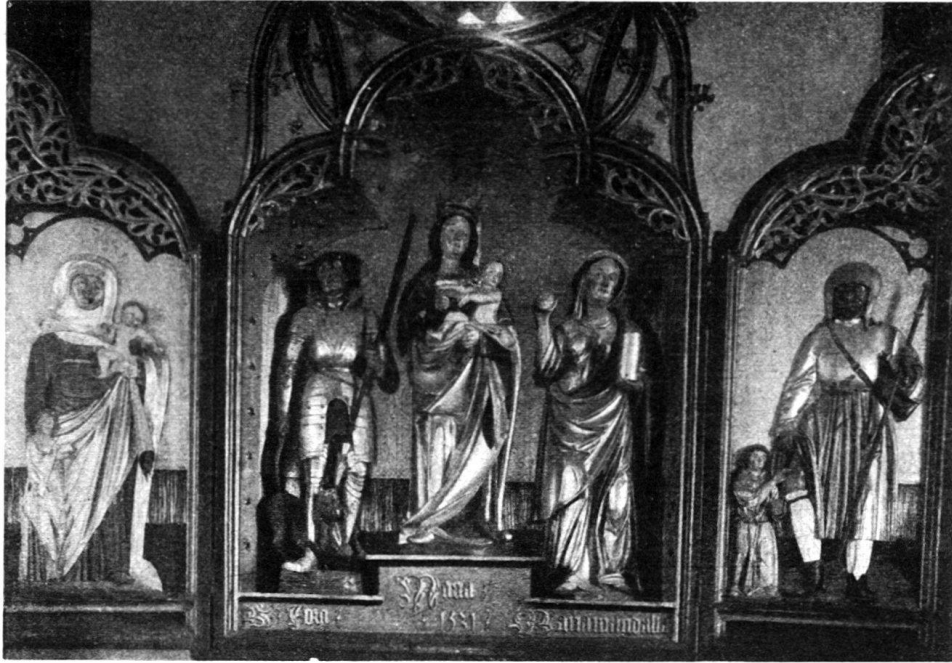


Abb. 5. Stuben (Saulgau), Kapelle. Altar.

vor den Körper drapiert, die Falten erscheinen wie aufgesetzt, und bei den Schreinfiguren machen sich nur hier und da Ansätze zu einer kurvigen Führung der Linien bemerkbar. Fortschrittlicher wirkt die Gewandbehandlung auf den Flügelreliefs, auf dem linken nähert sie sich dem Parallelfaltenstil.

Die Herkunft der durch die Skulpturen des Tinzener Altars vertretenen Stilrichtung läßt sich aus einer in Bayrisch-Schwaben weit verbreiteten Schultradition, aus dem Kreis des Ivo Strigel ableiten. Namentlich die Anordnung und Behandlung der Gewänder, das ornamentartige Auftragen der Faltengrate erinnern an eine bestimmte Gruppe der Strigel-Richtung, der als Hauptwerke die nach Bivio und Brienz (Graubünden) gelangten Altäre angehören. Einzelne ihrer Figuren lassen sich den Tinzener Skulpturen als direkte Parallelen gegenüberstellen. Die Madonna des Kändel-Altars, die weniger den für Strigel charakteristischen Gestaltungsprinzipien entspricht, zeigt in dem über die Haare und um den Nacken geschlungenen Schleiertuch, in der Haltung des sitzenden Kindes und in der Anordnung der Gewandung typische, dem Formenschatz des jüngeren Syrlin in Ulm entstammende Züge¹⁾. Da auch in der Strigel-Werkstatt nicht allein Ulmer Einflüsse, sondern eine direkte Ulmer Richtung zu verfolgen ist (vgl. den Herz-Jesu-Altar in Frankfurt a. M.²⁾ oder den Altar in Sta. Croce bei Chiavenna, beide von Strigel signiert), dürfte der Meister des Tinzener Altares auf dem Wege über die Memminger Werkstatt zu seiner Kenntnis Syrlinscher Motive gelangt sein. Eine Madonna der Frankfurter

¹⁾ Vgl. die bei Otto, Die Ulmer Plastik der Spätgotik (Reutlingen 1927), S. 128 ff., zusammengestellten Arbeiten der Syrlin-Werkstatt.

²⁾ Abb. u. a. bei Otto a. a. O. Nr. 301.

Sammlung Ullmann¹⁾ steht unter den Ablegern der Syrlin-Werkstatt unserer Madonnenfigur am nächsten.

Zuletzt kann noch eine Äußerlichkeit die hier dargelegten Beziehungen befestigen. Aufbau und Gliederung des Tinzener Altars entsprechen ganz der bei den größeren Altären der Strigel-Richtung üblichen Anordnung: stets werden im Schrein fünf Figuren, für gewöhnlich die Madonna zwischen zwei männlichen und zwei weiblichen Heiligen, nebeneinander aufgereiht, während die Reliefs der Innenflügel je ein Heiligenpaar wiedergeben. Als ähnliche Anlagen unter den Strigel-Werken können die schon erwähnten Hochaltäre in Bivio und Brienz oder die Altarwerke in Disentis und in der Sebastianskapelle zu Igels (ursprüngliche Aufstellung)²⁾ genannt werden. Sowohl im Altaraufbau wie im Stil der einzelnen Figuren greift also der Schnitzer des Tinzener Altares die Gewohnheiten der Strigel-Werkstatt auf, so daß seine künstlerische Herkunft aus dieser Schule mit einiger Sicherheit behauptet werden darf.

Von völlig anderem Typus ist der um vier Jahre jüngere Altar in *Vigens* (Graubünden)³⁾. Sein kleeblattförmig endigender Schrein umschließt zwei Gruppen je einer knienden und einer stehenden weiblichen Heiligen. Die Mitte nahm ehemals — an Stelle des heutigen modernen Tabernakels — eine jetzt in einem Seitenaltar untergebrachte Madonnenstatue ein (Abb. 2). Schon kompositionell weicht dieses Altarwerk von dem Tinzener ab: statt Reihung der Figuren eine Gruppierung; die seitlichen Heiligenpaare sind durch das Motiv der Anbetung auf die Mittelfigur bezogen. Auch die Flügel geben kein rein repräsentatives Nebeneinander der dargestellten beiden Heiligengestalten; zu der einen, sitzenden, beugt sich die andere, stehende, ihr Attribut darreichend, herab⁴⁾.

Die gleichen weitgehenden Abweichungen läßt der figurale Stil erkennen. Sie äußern sich sowohl in den untersetzten Gestalten, den schweren eiförmigen Köpfen mit den ausdruckslosen Gesichtern und den schwach gewellten, in wenige Strähnen geteilten Haaren wie in den unorganisch und gehemmt wirkenden Bewegungen der Glieder. Hauptsächlich interessieren diese Altarfiguren durch den hier völlig zur Herrschaft gelangten Parallelfaltenstil ihrer Gewänder. Er erscheint noch in seinem frühen Stadium: die schwer, fast klobig gebildeten Faltenrücken, die mit breiten Tälern wechseln, dienen mehr konstruktiven als dekorativen Tendenzen. Manche gotische Elemente klingen in der Drapierungsweise nach; bei der Madonna vor allem hängt der Mantel schurzfellartig und in schweren Schlingen herab. Von fortschrittlicherer Gesinnung zeugen die beiden Heiligenpaare des Schreins sowohl in der nicht ungeschickten Grup-

¹⁾ Vgl. Otto a. a. O. Abb. Nr. 281.

²⁾ Vgl. die Abb. bei Weizinger, Die Malerfamilie der «Strigel», Festschrift des Münchener Altertumsvereins (München 1914), Abb. S. 104 u. 107.

³⁾ Der Altar soll aus St. Johann im Medelser Tal stammen.

⁴⁾ Abb. des ursprünglichen Zustandes des Altars bei Baum, Altschwäbische Plastik, Nr. 64.

pierung¹⁾ wie durch die größeren Kurven, zu denen die hauptsächlichsten Faltenbahnen vereinigt sind. Dieser Linienschwung der gleichgerichteten Faltenzüge läßt die Vigener Skulpturen — trotz des gelangweilten Ausdrucks ihrer Mienen und der provinzielleren Note in der gesamten Formgebung — ursprünglicher und lebendiger erscheinen als die zum Teil noch nach starren Schemata komponierten Figuren des Tinzener Altars.

Wiederum von einem anders gearteten Temperament und einer veränderten Formensprache zeugt der jetzt im Landesmuseum in Zürich befindliche Altar aus *Seewis* (Graubünden). Hier bedingt das Programm für die Darstellung des ebenfalls mit flachem Kleeblattbogen abgeschlossenen Schreins eine Kombination von Figurengruppe und -reihe: eine Verkündigungsgruppe in der Mitte wird von zwei unbeteiligten weiblichen Heiligen flankiert (Abb. 3). Auf den Flügeln sind die Figuren männlicher Heiligen dargestellt. Der Altar ist undatiert, scheint aber als der späteste der drei Kändel-Altäre bereits in die zwanziger Jahre zu gehören.

Zu dieser späten Ansetzung, zugleich aber auch zu der Annahme einer anderen Hand bestimmt der Stil der Figuren. Gegenüber Vigen ist er zarter, flauer und zersetzter. Die breiten, flachen Köpfe zeigen zierliche Gesichtszüge und lebhafter gewellte Haare. Die stärker vom Gewand verdeckten, bei den Seitenfiguren des Schreins fast entmaterialisierten Körper wirken leer und formelhaft in den Gebärden. Flauer und grätiger, zum Teil (wiederum bei den Seitenfiguren) flächig aufgetragen sind auch die Parallelfalten der Gewänder; nur in bescheidenem Maße, am deutlichsten bei der Maria, läßt sich ein Vordringen in die Tiefe beobachten. Wohl ist die Einzelausführung sorgsamer und gepflegter als in Vigen; sie vermag jedoch nicht, über eine gewisse Dekadenz und Überfeinerung in der Gesamterscheinung hinwegzutäuschen. Die ausgesprochenen Merkmale eines späten Stils, welche an diesem Werke abzulesen sind, weisen darauf hin, daß in der Reihe der Kändel-Altäre zeitlich der Altar aus *Seewis* an das Ende zu setzen ist und nicht der in mancher Beziehung noch im gotischen Formalismus befangene Altar in Tizen.

Während sich die Plastik des Tinzener Altares in der künstlerischen Tradition Bayrisch-Schwabens verankern läßt, kennen wir für die Altäre in Vigen und aus *Seewis* vorläufig keine Voraussetzungen. Was beide Werke eint, ist Zeitstil, ist die gleiche Manier der parallelen Fältelung. Innerhalb dieser Stilart aber vertreten sie zwei verschiedene Richtungen. Das andersgeartete Temperament, die abweichende Ausdeutung der gleichen Tendenzen im Gewandstil und vor allem die sehr veränderten Köpfe sprechen deutlich für die verschiedene Herkunft der künstlerischen Gewohnheiten. In seinen plastischen Teilen geht somit jeder der drei Altäre auf eine andere Hand und eine andere Schultradition zurück. Da auch der Stil der Malereien sich nicht mit dem der

¹⁾ Vgl. die ähnliche Komposition bei den beiden Heiligenpaaren im Germanischen Museum in Nürnberg von dem Meister der Mindelheimer Sippe (Abb. u. a. bei Gröber, Schwäbische Skulptur der Spätgotik, München 1922, Nr. 66 u. 67).

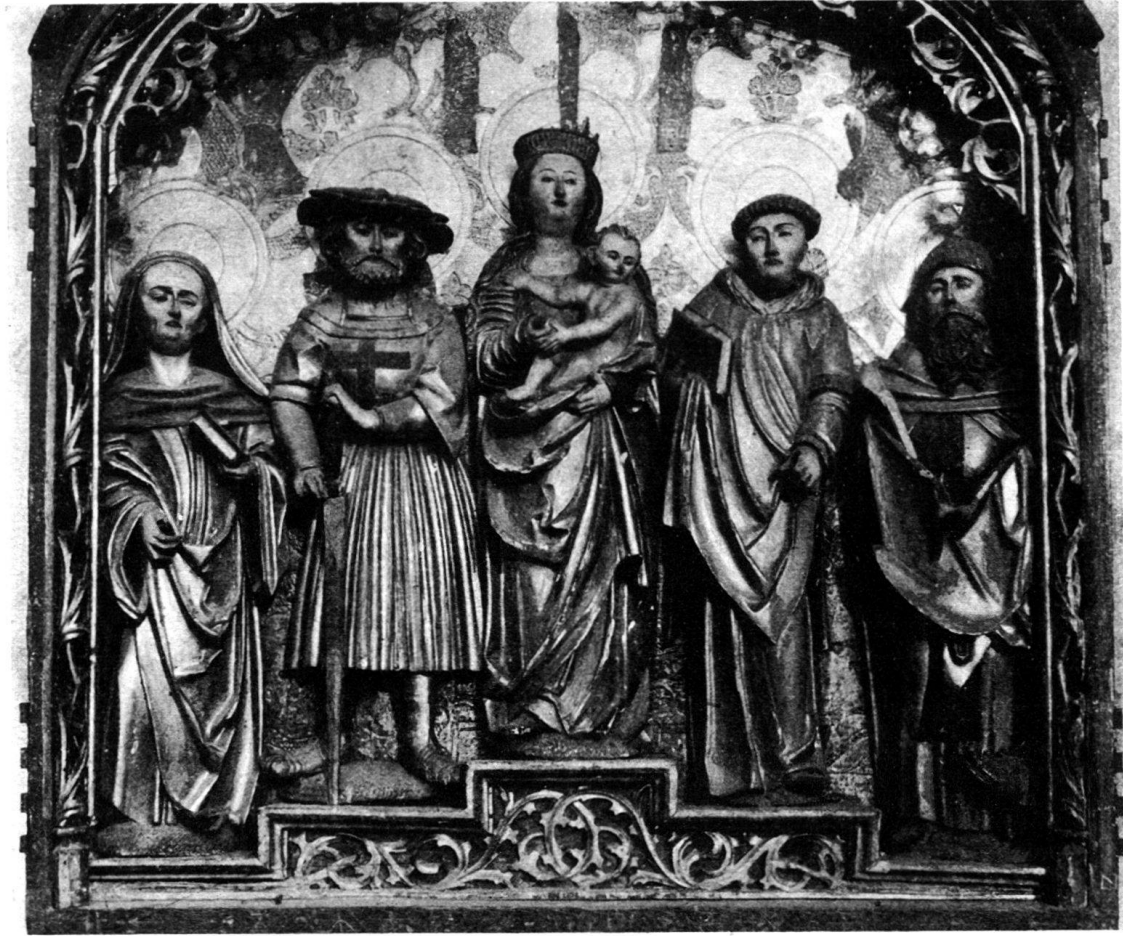


Abb. 6. Mompe-Medels (Graubünden), Pfarrkirche. Altarschrein.

Skulpturen des jeweiligen Altarwerks deckt, dürfte wohl kaum mehr an der bildschnitzerischen Tätigkeit Jörg Kändels festzuhalten sein.

Die Bedeutung des Biberacher Meisters für die Kunst Oberschwabens zur Zeit der beginnenden Renaissance beschränkt sich damit auf das Gebiet der Malerei, auf welchem seine Tätigkeit durch die ausführlichen Inschriften als gesichert gelten muß. Hier hat er Beachtliches, wenn auch im Entwurf nicht allzu Selbständiges geleistet, wie die besterhaltenen seiner Gemälde, die des Altars in Tinzen, bezeugen können. Die in der Farbgebung vorherrschenden dunklen Töne erinnern an Werke der Donauschule. In der Komposition der Darstellungen hält sich der Maler eng an die damals schon weit verbreiteten graphischen Blätter Dürers. Die Vorlagen für die beiden Flügelmalereien des Tinzener Altars (Abb. 4) mit der Beweinung und Grablegung Christi sind beispielsweise der «Großen Passion» entlehnt. Nur wenige, aber nicht unwichtige Veränderungen sind vorgenommen worden. Bei der Beweinungsszene, deren Figurengruppe im Gegensinne dargestellt ist, wurde die leidenschaftlich klagende Gebärde der Maria Magdalena des Vorbildes zu einer sanfteren Trauer gedämpft; bei der Grablegung wurde eine etwas spätere Phase im Ablauf des Ge-



Abb. 7. Chur, Seminarkapelle. Altarschrein.

schehens gewählt, der Moment, wo der Leichnam in den Sarg versenkt wird. Dabei fiel die Frauengestalt vorn in der Mitte fort, wohl um die Hauptfigur sichtbarer werden zu lassen. Auffallend aber ist, wie eng sich Kändler im übrigen an seine Vorlagen hält, wie alle Bewegungen seiner Figuren, alle Einzelheiten der Kostüme, ja sogar viele Motive der Faltengebung übernommen sind. Die getreueste Kopie gibt der landschaftliche Hintergrund der Beweinungsszene; kein Fels, kein Baum, kein Bauwerk, die nicht bei Dürer vorhanden wären.

Die an den beiden Außenflügeln des Tinzener Altars, die hier zur Charakterisierung der Malerei Kändels herausgegriffen wurden, angestellten Beobachtungen beziehen sich ebenso auf seine übrigen Arbeiten. Die Flügelgemälde des Altars in Vigens etwa gehen gleicherweise auf Dürer zurück und benutzen Motive aus dem «Marienleben». Wenn auch die Gemälde, zum mindesten kompositionell, nur wenig originelle Züge tragen, so darf dabei nicht übersehen werden, daß sie in ihrer Gesamtwirkung die Plastik der Altäre qualitativ überragen.

Wenn wir jetzt den Skulpturen der Kändler-Altäre noch andere Werke anzugliedern versuchen, wird immer deutlicher offenbar werden, daß es nicht angängig ist, alle diese Arbeiten unter dem Decknamen der «Kändler-Schule» zu vereinigen. Zwei verschiedene Richtungen, die durch die beiden Altäre in Vigens und Seewis, denen sich allein andere Arbeiten nahebringen lassen, ge-

wiesen werden und die sich nur in mehr äußerlichen, in der Parallelität der Gewandfalten bestehenden Ähnlichkeiten berühren, sind zur Hauptsache zu unterscheiden. Die Qualität aller diesen Stilrichtungen angehörenden Werke, bei denen es sich ausschließlich um unpubliziertes und mit einer einzigen Ausnahme um Schweizer Material handelt, ist nicht höher als bei den Skulpturen der signierten Altäre.

Dem Altar in Seewis verhältnismäßig nahe steht ein kleines, 1521 datiertes Altarwerk in *Stuben* (Oberamt Saulgau). In dem wiederum mit drei Bögen abgeschlossenen Schrein steht eine Madonnenstatue zwischen den beiden Heiligen Georg und Magdalena; die Flügel zeigen die flachen Relieffiguren einer Anna-selbdritt und eines hl. Rochus (Abb. 5). An Seewis erinnert namentlich die Magdalena, welcher der gleiche unorganische Körperbau, dieselbe haltlose Stellung wie der dortigen hl. Emerita eigentümlich sind. Verwandt erscheint auch die gratige, flächige und auseinanderstrebende Art der Faltengebung. Die gleiche Zersetzung der Formen macht sich hier wie dort bemerkbar. In sich gefestigter und geschlossener wirkt nur die Madonna, die in dem von den glattgestrichenen Haaren umrahmten Kopf an die Vigener Heiligen, in der Anordnung ihres Gewandes und in der geschliffenen Behandlung der schmalen, geschwungenen Faltengräte an die hl. Katharina im Schrein aus Seewis erinnert.

Früher als das Altärchen in Stuben, mit diesem aber nächstverwandt ist ein Altar in *Mompe-Medels* bei Disentis, dessen Schrein fünf Figuren, die Muttergottes zwischen vier männlichen Heiligen, enthält (Abb. 6). Auf den Innenflügeln sind paarweise die Relieffiguren je eines männlichen und einer weiblichen Heiligen angebracht, während die Rückseiten der Flügel und des Schreins bemalt worden sind. Im Körperbau der Skulpturen fallen dieselben Ungeschicklichkeiten wie in Stuben und Seewis, in den Kopfotypen der weiblichen Figuren, sowohl in der Form, der Gesichtsbildung und der Haarbehandlung, dagegen Übereinstimmungen mit den Köpfen der Vigener heiligen Frauen ins Auge, so daß stilistisch der Altar in Mompe-Medels als eine Art Zwischenglied zwischen beiden Richtungen vermitteln kann. Die enge Verwandtschaft mit Stuben wird am deutlichsten bei einem Vergleich der beiden Madonnenstatuen, der sich in jeder Hinsicht bis in viele Einzelheiten durchführen läßt. Die Faltengebung, obwohl in den Grundelementen identisch, vertritt in Mompe-Medels ein älteres Entwicklungsstadium; sie ist zwar plastischer, aber winklicher und gebrochener. Auch hier muß im Gewandstil — ähnlich wie in Tinzen — der fortschrittliche Charakter der Flügelreliefs betont werden: in den durchgehenden Kurven der Faltenschlingen ist die Annäherung an den Parallelfaltenstil in stärkerem Maße erreicht, und auch der kräftige, breite Bau der Gestalten selbst zeugt mehr von renaissancehafter Gesinnung.

Während die beiden Altäre in Stuben und Mompe-Medels eng zusammengehören und wohl aus der gleichen Hand hervorgegangen sind, kommt in dem Altar der Hauskapelle des Priesterseminars zu *Chur* ¹⁾ ein anderes Formgefühl

¹⁾ Der Altar soll aus *Lain* in Graubünden stammen. Seine Predella enthält die Büsten Christi und der Jünger; die Flügel fehlen.

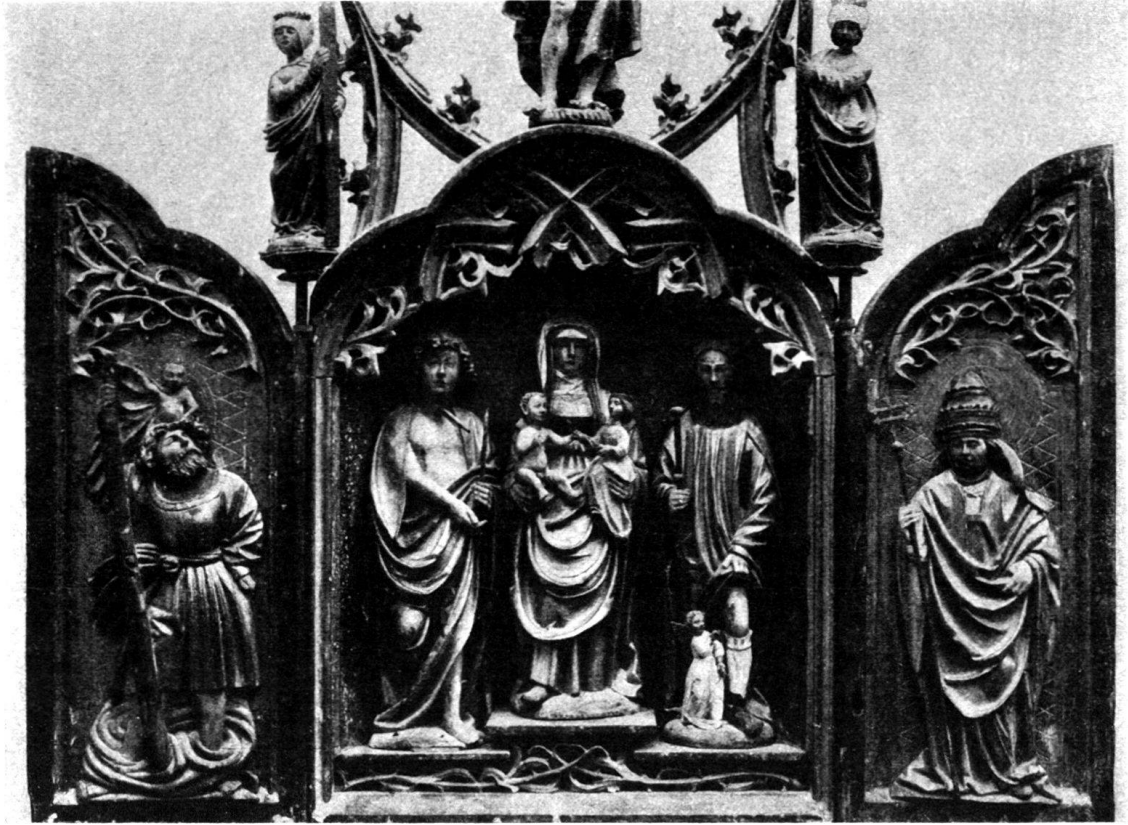


Abb. 8. Disentis (Graubünden). Pfarrkirche, Altar.

zum Ausdruck. Wohl steht er ebenfalls mit den Skulpturen aus Seewis in Verbindung, zeigt aber keinerlei Zusammenhang mit dem Vigener Altarwerk. Drei Figuren, eine Madonna zwischen zwei Heiligen (Abb. 7), füllen einen schmalen Schrein mit wiederum kleeblattförmigem Abschluß, wie er für fast alle Altäre dieser Gruppe charakteristisch ist. Die Beziehungen zu Seewis bezeugt allein der Gewandstil: dünne Stoffe, in schmälrückige Falten gespannt, liegen eng den Gliedmaßen an und fallen zu beiden Seiten der Figuren in langen, geraden Bahnen herab. In der Herausarbeitung der Körperformen und der Köpfe macht sich deutlich die andere Hand fühlbar; energischer sind die Körper durchgebildet, und einen völlig anderen Typus repräsentieren die schmälere Köpfe mit den ebenmäßigen Gesichtszügen und langen Nasen. Zeitlich wird der Altar in Chur wie der in Seewis an den Anfang der zwanziger Jahre zu setzen sein.

Genau auf das Jahr 1520 ist ein Flügelaltärchen in der Pfarrkirche zu *Disentis* (Abb. 8) datiert, das nur noch lose mit unserem Kreis von Arbeiten in Verbindung steht. Die recht handwerkliche Plastik — im Schrein Anna-selbdritt zwischen zwei männlichen Heiligen, auf den Flügeln je eine Relief-figur — weist in der Gewandbehandlung, in den breiten, faßreifenartigen Falten-schlingen, gewisse Beziehungen zu den Vigener Skulpturen auf. Hier wie dort macht sich in der lebhaften, kräftigen, fast prallen Faltengebung ein ähnliches

Formempfinden geltend, das in ausgesprochenem Kontrast zu dem flauerem und formelhafteren Stil der Altarfiguren aus Seewis und der ihnen verwandten Arbeiten steht.

Unseren Ergebnissen zufolge muß die Plastik aus dem Werk des Biberacher Meisters gestrichen werden. Damit fällt für die Betrachtung des oberschwäbischen Parallelfaltenstils der vereinheitlichende Begriff der «Kändel-Werkstatt», der bisher im Mittelpunkt der Erörterungen stand, und tritt die Persönlichkeit Kändels, wenigstens auf dem Gebiet der Bildnerei, in den Schatten. Die hier zusammengestellten plastischen Werke, die allein mit dem Meister in eine gewisse Beziehung gebracht werden können, sind verhältnismäßig geringfügige Zeugnisse des Parallelfaltenstils, die weder überraschende Einfälle noch ein bemerkenswertes technisches Können verraten und sich kaum über den Durchschnitt einer mehr provinziellen Kunstübung erheben. In ihre Ausführung teilen sich eine Reihe Bildschnitzer von durchschnittlicher Begabung und verschiedener Schultradition, die neben den ungleich befähigteren Meistern der bayrisch-schwäbischen Werkstätten der gleichen Zeit nicht bestehen können. Aus diesem Grunde erscheint es ungerechtfertigt, Werke von erheblichem künstlerischen Abstand wie die Skulpturen der sog. «Rottweiler Gruppe»¹⁾ ebenfalls mit Jörg Kändel und der Plastik seiner Altäre in Verbindung zu bringen. Jene, aus der Gegend von Konstanz stammenden, in die Sammlung der Lorenzkapelle in Rottweil gelangten Bildwerke, unter denen die Reliefs zweier Heiligenpaare²⁾ hervorragen, zeichnen sich in jeder Hinsicht vor den hier besprochenen Arbeiten aus: harmonischer im Stimmungsgehalt, ausgewogener im Aufbau, bewegter in der Linienführung, erfindungsreicher in den Faltenmotiven und feiner in allen Einzelheiten der Ausführung stehen diese seeschwäbischen Werke künstlerisch auf einer anderen Ebene und veranschaulichen wiederum eine neue Variante des Stils der parallelen Falten.

¹⁾ Die zu ihr gehörigen Werke sind bei Baum, Die Bildwerke der Rottweiler Lorenzkapelle (Augsburg 1929), auf S. 72—75 reproduziert.

²⁾ Ihre Verwandtschaft mit den Gruppen im Schrein zu Vigens beruht nur auf einer kompositionellen Ähnlichkeit, die sie auch mit anderen Werken dieser Zeit, vor allem den bekannten Nürnberger Heiligenpaaren, teilen.



Abb. 1. Tinzen, Pfarrkirche, Hochaltar, Schrein.



Abb. 2. Vigens, Pfarrkirche.
Hochaltar, Schreinfiguren (ehem. Aufstellung).

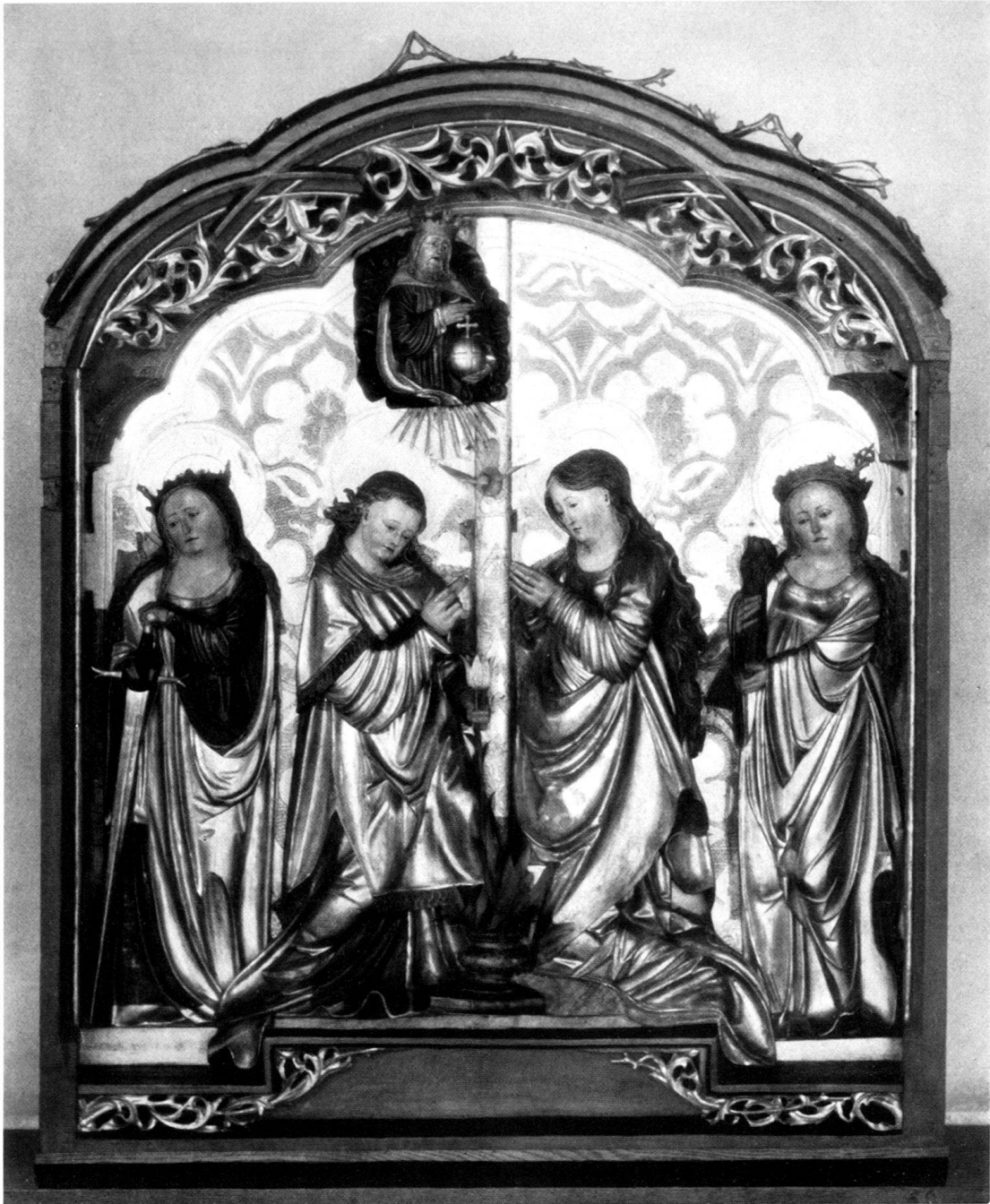


Abb. 3. Zürich, Landesmuseum. Altar aus Seewis, Schrein.