



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance**

**Pinder, Wilhelm**

**Wildpark-Potsdam, 1929**

**urn:nbn:de:hbz:466:1-41954**

HANDBUCH DER KUNSTWISSENSCHAFT

W. Pinder

Die deutsche Plastik  
vom ausgehenden Mittelalter  
bis zum Ende der  
Renaissance

II









Blatt 14 p. 14

# HANDBUCH D E R KUNSTWISSENSCHAFT

BEGRÜNDET VON  
PROFESSOR DR. FRITZ BURGER †

HERAUSGEGEBEN VON  
DR. A. E. BRINCKMANN  
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT KÖLN

unter Mitwirkung von

Professor Dr. J. Baum-Ulm; Konservator Dr. E. v. d. Bercken-München; Dr. I. Beth-Berlin; Professor Dr. L. Curtius-Rom; Professor Dr. E. Diez-Wien; Privatdozent Dr. W. Drost-Königsberg; Dr. F. Dülberg-Berlin; Professor Dr. K. Escher-Zürich; Hauptkonservator Dr. A. Feulner-München; Professor Dr. P. Frankl-Halle; Dr. O. Grautoff-Berlin; Professor Dr. A. Haupt-Hannover; Professor Dr. E. Hildebrandt-Berlin; Professor Dr. H. Hildebrandt-Stuttgart; Professor Dr. O. Kümmel-Berlin; Professor Dr. A. L. Mayer-München; Dr. N. Pevsner-Dresden; Professor Dr. W. Pinder-München; Professor Dr. H. Schmitz-Berlin; Professor Dr. P. Schubring-Hannover; Professor Dr. Graf Vitzthum-Göttingen; Dr. F. Volbach-Berlin; Professor Dr. M. Wackernagel-Münster; Professor Dr. A. Weese-Bern; Professor Dr. H. Willich-Münster; Professor Dr. O. Wulff-Berlin



WILDPARK-POTSDAM  
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

# DIE DEUTSCHE PLASTIK

VOM AUSGEHENDEN MITTELALTER  
BIS ZUM ENDE DER RENAISSANCE

VON

DR. WILHELM PINDER

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT MÜNCHEN

ZWEITER TEIL



ACADEMIA

WILDPARK-POTSDAM  
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

PRINTED IN GERMANY



COPYRIGHT 1929 BY  
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.  
WILDPARK-POTSDAM

03  
SE  
1783



Schmoll/2957

OHLENROTH'SCHE BUCHDRUCKEREI ERFURT

## III.

## Die „Dunkle Zeit“ des 15. Jahrhunderts

(ca. 1430—1470).

Das wissenschaftliche Schicksal, das für das 14. Jahrhundert charakteristisch gewesen ist, wiederholt sich im Kleinen noch einmal bei einem Teile des 15ten. Die Jahre von etwa 1430 bis etwa 1470 — insbesondere aber ihre erste Hälfte — werden eben erst von uns entdeckt. Noch bis vor sehr kurzer Zeit konnte der Besucher unserer großen Museen auf den Gedanken kommen: die alte deutsche Plastik reiche zunächst etwa bis 1430; später beginne dann eine neue, die „spätgotische“, deren erste Werke am „Ende des 15. Jahrhunderts“ oder gar „um 1500“ liegen. Dazwischen klaffe das Nichts. Der Zustand ist noch immer nicht durchaus beseitigt. Er spiegelt sich in zahlreichen neuesten Publikationen, auch in neuesten amtlichen Inventaren von subjektiv großer Genauigkeit. Wie immer aber muß man fragen, ob der wissenschaftsgeschichtliche Vorgang nicht in seiner eigenen Färbung einen vielleicht sehr denkwürdigen der tatsächlichen Geschichte spiegele: eine Krisis. Die Blicke der Wissenschaft waren auf die großen Maler gerichtet, auf „Multscher“ und auf Konrat Witz. „Multscher“, ein Problem und dazu noch ein mit der Malereigeschichte verflochtenes Problem der Plastik, schien einsam im Leeren zu hängen. Die Werke der älteren Multscherzeit, die der älteren Zeitgenossen des zufällig mit Namen Bekannten, existierten kaum, man sah sie kaum. Die besseren schob man — bis auf im Verhältnis wenige, gut datierte Ausnahmen, namentlich Grabmäler — hinter 1430 zurück, so wie die der 60er und 70er Jahre in vielen Fällen in das „späte fünfzehnte“, die der 80er Jahre nach „um 1500“ wandern mußten. Das Wenige, das man zweifellos erkannte, wurde selten gewürdigt. Der Spielkartenmeister hatte einen viel größeren Namen als Kaschauer.

Aber dieser Leere des Geschichtsbildes entsprach vielleicht irgendwie das Wirkliche? — In einem gewissen Sinne ja, aber doch in einem irreführenden. Es handelt sich allerdings um eine „dunkle Zeit“, besonders bei den 40er und 50er Jahren. Etwas wie eine Atempause scheint in der Plastik tatsächlich eingetreten zu sein; ein leichtes Nachlassen selbst der Zahl und vielleicht auch der Qualität der Werke. Daß die Zeit um 1440 uns am stärksten in einem Maler, in Konrat Witz leuchtet, ist wohl kein Zufall. Es mag wirklich das neue Glück der Malerei gewesen sein, das seinen Schatten schon einmal auf die Plastik warf, wie eine vorkündende Mahnung auf das, was mit Dürers Mannesjahren unwiederbringlich und endgültig werden sollte: die Entthronung der Plastik als vorderster Sprache des Volkes, das Vorspiel der Entthronung aller bildenden Kunst überhaupt, das Vorspiel jenes großen Grundvorganges der deutschen Kultur, der sich der Reformation nur als eines wichtigsten Werkzeuges bediente, um eine neudeutsche Kultur zu setzen, die zwar keineswegs ohne bildende Kunst, doch nicht mehr von ihr geführt, im wesentlichen eine Angelegenheit des philosophischen, des dichterischen und musikalischen Denkens werden sollte.

Der Schatten hat sich noch einmal verzogen. Schon dies darf stutzig machen, daß gerade Konrat Witz als Maler gleichsam Körper zubehaut, daß wir bei ihm (wie bei Petrus Christus oder bei Jehan Fouquet oder bei den Florentinern von Domenico Veneziano und Castagno bis Baldovinetti) die undurchdringliche Härte des Gestaltlichen spüren, daß selbst sein Raum wie kantig zubehaute Körperlichkeit wirkt. Gerade diese der gleichzeitigen Plastik überlegene Malerei ist innerlich stark plastisch. Das ist wohl ein überdeutscher, ein europäischer Vorgang

innerhalb der Auswechslung zwischen Malerei und Plastik, die das ganze weitere Schicksal der Kunst in sich birgt. Seit es eine wirkliche, eine malerische Malerei gibt, wird auf die Dauer Plastik etwas tatsächlich anderes, als sie in der vormalerischen Epoche gewesen. Aber die Plastik hat sich kräftig gewehrt, besser: die Plastiker haben es getan. Und hier sondert sich die Geschichte der deutschen Kunst sehr fühlbar aus der europäischen heraus. Sie prägt den Vorgang kontrastreicher hervor als irgend eine andere. Gleich nach der Jahrhundertmitte sinkt die deutsche Malerei noch einmal zurück; sie wird wirklich in vielen Fällen eine Provinz der niederländischen. Die Plastik aber — sehr bezeichnend! — wird es nicht. Seit den 60er Jahren bis an das Ende des Jahrhunderts wird sie zwar immer deutlicher das innere Wachstum des Malerischen vertragen. Aber die Plastiker werden noch einmal die reichsten, sie werden persönlich die größeren Künstler sein. Als Dürer ein Kind war und noch als er in der Goldschmiedewerkstatt, in der Welt der Plastiker steckte, konnte er tatsächlich die stärkeren Gedanken, das höhere Temperament, die feinere Form, vor allem: die größere Gesinnung bei den Schnitzern, nicht den Malern, finden — nicht nur in Nürnberg hätte er das finden müssen, sondern im ganzen Deutschland. Daß er die Welt der Plastiker verließ, er, in dem die Welt der Malerei jedenfalls am meisten ihrer selbst bewußt geworden ist, darf als Symptom, ja als Symbol gelten. Vom männlichen Dürer ab ist für die deutsche Kunst entschieden, nicht daß die Plastik ihren Wert, jedoch daß sie die Führerschaft verlieren sollte. Aber noch die ungewohnt riesenhaften Holzstöcke seiner Apokalypse — selbst technisch Schnitt- und in gewissem Sinne Schnitz-Kunst — sind dem Geiste und der Form des Kefermarkter Altares (den Dürer gewiß nicht kannte) näher und tiefer verwandt, als etwa dem des Peringsdörferschen, den er gesehen haben muß. Der kämpfende Michael der Offenbarung ist seelisch der Zwillingsbruder des Kefermarkter Christophorus, und die brodelnde Linienführung, die raffinierte Verschränkung und Durchschluchtung der Form findet überall mühelos ihre Parallelen in der Plastik, besser als in der Malerei. Der weitaus größere Teil der deutschen Bilder jener Zeit — es gibt natürlich sehr kräftige Ausnahmen — wirkt harmlos und liest sich verhältnismäßig mühelos. Das Auge aber, das den Windungen der Apokalypse wirklich folgen konnte, mußte am Raffinement der Holzplastik geschult sein. Und so ist die große Blätterfolge in Wahrheit weit mehr die Zusammenfassung des Schnitzerstiles, seine Eroberung für die Fläche, ein großartiger Abschied von der Welt der Plastiker (und nicht einmal der letzte), als die Inaugurierung eines neuen Zeitalters.

Kritische Zeiten verstehen wir aus dem, was ihnen folgte. Erst das Ergebnis hellt „dunkle Zeiten“ auf. Man muß zum voraus wissen, daß das zweite 15. Jahrhundert noch einmal eine schlank und im einzelnen eckig empfundene, und in und zu dieser auch noch eine leidenschaftlich bewegte Plastik schaffen wollte, um zu verstehen, was an seinem Beginne geschah. Wir kennen es zum Teil — in einer Ähnlichkeit des inneren Sinnes — aus dem 14. Jahrhundert, aus seinen beiden Krisen, jener der Frühzeit (seit dem späteren Dreizehnten) und jener der Mitte. Jene der Frühzeit ist von der tieferen Ähnlichkeit. Eine ungeheure Welt von Kraft und Schönheit, die klassische Kunst der Kathedralenplastik, sollte zerschlagen werden. Die Natur schien karg zu werden im Spenden der Genies. Erstarrung und Verblockung, ein Frost, trat ein. Die Figur nahm „Grundstellung“, hier und da etwas wie eine künstliche Primitivität an. Alle holde Lebendigkeit, alle Frische, selbst die adelige Würde, schien erloschen. Wäre damals, um 1300 wie um 1440, so wie heute das Schicksal der Kunst Diskussionsthema gewesen — man hätte gesagt, die Kunst sei tot. Und doch war nur ein Stil gestorben. Andere, von neuem Willen, wenn auch der blühenden Schönheit und adeligen Größe der Alten nirgends gewachsen, hätten sagen müssen: jetzt eben werde die Kunst geboren. Und doch wurde nur ein Stil geboren. Die Verfremdung

und Verfärbung der Figur offenbart ihren Sinn erst aus der Folge. In der neuen Primitivität des Ansichtszwanges um und nach 1300 meldete sich ein graphisches Sehen als Vorform eines malerischen. In der neuen Primitivität des Blockes wurde das Substrat für die vereinheitlichte Ausdruckslinie geformt. In der Verschleierung der Kontraste ruhte die Möglichkeit einer neuen Bewegung, in der Neutralisierung des Ausdrucks eine neue Differenzierung. Es scheint, daß in der Kunst nur um neuer Zeugung willen gestorben wird. Entwicklung durch Verzicht, Einziehung alter Werte um der Prägung neuer willen, „Verhäßlichung“ im Dienste einer künftigen Schönheit, Zertrümmerung für neuen Aufbau — es sind Todesformen im Dienste des Lebens. Und jedesmal, wenn die Melodik eines Stiles völlig flüssig, der Geist gleichsam allzu glatt in seinen Geleisen eingefahren ist, wenn eine Krisis des Formalen eintritt, schiebt sich in die klaffende Lücke eine Fülle neuer seelischer Regungen, in die Lücke der Formen ein Wille zur „Natur“. Es treten Revolutionäre auf, die sich als „Naturalisten“ fühlen, während eine neue Form gewollt wird. Vieles von dem, was man in der europäischen Kunstgeschichte (nicht glücklich) „Renaissance“ nennt, gerade das, was mit den letzten Triumphen des internationalen „weichen Stiles“ gleichzeitig ist, war Revolte und Protest. Aber man vergesse nicht, daß diese „naturalistische“ Welle — denn immer blickt „Natur“ heraus, wo in die Form Breschen geschlagen werden — im zweiten Fünfzehnten von einer neuen Welle verschlungen wurde, die man sehr gut als eine „zweite Gotik“ verstehen kann, als eine Wiederkehr von Tendenzen des 14. Jahrhunderts, nur dennoch mit den Mitteln, die die Zwischenzeit als Zweck gesehen. Verrocchios Bronzedavid ist „gotischer“ als der ältere des Donatello. Jener entspricht geistig und zeitlich in südlich nackter Form der Gipfelung des weichen Stiles, wie sie in Deutschland die Nürnberger Sebalduschor-madonna darstellt. Das lange Leben Donatellos selbst aber gestattet, die Kurvatur der allgemeinen Entwicklung bereichert und verschärft in dem äußerlich schmälere Gange einer individuellen zu sehen. Der Mann, der den Bronzedavid des Bargello geschaffen (bei dem die trecentistische Schwingung über der schwellenden Nacktheit oft übersehen wird), leistete später in den Reliefs des Santo zu Padua höchste, aber sehr typische Werke jenes formenzerknitternden Willens, der auch in Deutschland zur „dunklen Zeit“ gehört. Und schon vorher, in der Zeit des Ulmer Schmerzensmannes („Multscher“, 1429), zerbrach er die alten melodischen Formen in den Campanilestatuen, im „Zuccone“ besonders, und galt als Verkünder großartig-veristischer Häßlichkeit, wie sie in der deutschen Malerei der Wurzacher Altar, gleichsam aufheulend, der alten Form entgegenschleuderte. Überall zeigen sich in den kritischen Jahren die gleichen Tendenzen. Den kubisch-kantigen Gestalten des Konrat Witz treten in Florenz die des Castagno zur Seite. Fra Angelico, gleich Stephan Lochner mit manchen Fäden fühlbar noch der älteren Stimmung verbunden, formt dennoch, ebenso wie jener, eigentümlich geriefelte, parallelfaltige Gestalten, zu denen die deutsche Plastik zahlreiche Verwandte kennt (etwa die Könige der Meißener Fürstenkapelle). Diese Gestalten sind nicht mehr geschwungen, sondern kerzenhaft versteift, wie auch bei Benozzo Gozzoli. Auch diese Versteifung werden wir als eines der Mittel des deutschen plastischen Stiles in der Übergangszeit finden. In der Malerei bringt der Vorgang mit sich, daß die Gestalten zugleich kubisch härter und zeichnerischer werden. Petrus Christus ist in diesem Punkte keineswegs nur der schwache Van-Eyck-Schüler, der nicht mehr „so gut malen konnte“, sondern ein Mitträger einer allgemeinen europäischen Richtung.

Wesentlich von der Geschichte der Gewandfaltenführung her pflegt man den Stil, der den „weichen“ schließlich ablöste, bei uns den „eckigen“ zu nennen. Der Name genügt nicht, da er ein formales Einzelmittel übermäßig betont und dem verwickelten Gesamtkomplex nicht gewachsen ist. Aber der Vorgang, den er meint, ist durchaus europäisch. Verrocchio, gegen den

mittleren Donatello, ja der Colleoni selbst gegen den späten Gattamelata, ist „eckiger Stil“, eckiger Stil als sprachliches Mittel einer Art von zweiter Gotik — während die auf Verrocchio folgende klassische Kunst (im Sinne Wölfflins) ebenso mit neuer Rundung auf Masaccio zurückgreift, wie bei uns die um 1500 auf die um 1400. Es ist bezeichnend nun, daß dieser „eckige Stil“ am frühesten in der nordischen Malerei auftaucht. Die Grisailen der beiden Johannes am Genter Altare — nur eine Generation nach Claus Sluter, dem Heros des weichen Stiles — haben mit der ununterbrechlichen Linie vollkommen aufgeräumt. Man sieht überall, wie die Grundformen ursprünglich die bauschig-breiten des weichen Stiles sind. Aber überall knistert die einzelne Linie wie spröde zerknackend. Und selbst in einzelnen Gliedern, in den Köpfen erscheint eine herbe, schmale Eckigkeit. Es wäre ein Trugschluß, aus diesen erstaunlich frühen Zeugnissen auf eine gleichzeitige oder gar vorangehende Wandlung der wirklichen Schnitzer-Plastik zu schließen. Sie könnte an sich da sein, aber die gemalte Form als solche jedenfalls beweist sie noch nicht. Die gesamte altniederländische Malerei, bei dem Flémaller, bei Rogier, bei Bouts und Goes liebt diese gemalte Scheinplastik, — und doch ist diese etwas anderes als die Wiedergabe realer Schnitzerarbeit. Es sind zum großen Teile Zwischenformen: ein Teil der plastischen Probleme — das Gleiche wurde bei Konrat Witz schon gesagt — tritt offenbar in dieser kritischen Epoche in das Malergehirn ein, wie, ganz entsprechend, der späte Donatello der Santo-Reliefs und der Kanzeln von S. Lorenzo Bilder skulptiert. Einen Teil der Mittel für ihren letzten Pyrrhussieg holt sich die Plastik offenbar aus der Malerei. Diese selbst spielt nach dem Scheine des Plastischen hinüber und ist doch alle Augenblicke bereit, diese Scheinplastik in ihre eigene, die malerische Welt zurückzuholen. Die Verkündigung auf der Außenseite des Genter Altares ist ein Beispiel dafür.

Genug — das Wichtigste ist zunächst, die außerordentliche Bedeutung der „dunklen Zeit“ als europäischer Epoche, auch gerade ihre anfängliche Stärke in der deutschen Malerei sich in die Erinnerung zu rufen; gleichzeitig aber sich nunmehr zu sagen, daß auch für die deutsche Plastik der 30er bis 60er Jahre selbst inzwischen eine so große Menge von Werken und Werten hervorgetreten ist, daß eine erste, sicherlich sehr vorläufige, sicherlich und hoffentlich sehr bald zu verbessernde Ordnung versucht werden darf — mit dem Ziele, auch diese Zeit schließlich zu einer „hellen“ für die Erkenntnis zu machen.

Der Ablösung geht die Auflösung voraus. Der Vorgang der Umlagerung wird zunächst negativ sichtbar: als Verfärbung des Alten. Am Schlusse sehen wir ihn positiv: als Setzung des Neuen. Ein großer internationaler Stil, die kostbare und reife Frucht der Mühen des zweiten Vierzehnten, sollte verwandelt werden. Die starken Einströmungen von „Natur“, die in der Parler-Epoche und um 1400 erfolgten, waren in einen festen und bewunderungswürdigen Ring von Formeln eingeschlossen worden. „Je näher an 1400, desto häufiger die Werke einer freien Phantasie, je näher an 1430, desto häufiger jene einer freiwillig gebundenen“ (I. Teil, S. 148). Gegenüber diesem mächtigen und internationalen Stile hat Swarzenski einmal die Florentiner „Naturalisten“ der Masaccio-Donatello-Richtung als eine Art von stark überschätzter provinzieller Sonder-Erscheinung bezeichnet — Ghiberti gegenüber, der dem internationalen „weichen“ Stile angehört. Diese Anschauung ist jedenfalls möglich. Und möchte sie es auch nur vorübergehend sein: daß sie möglich ist, beleuchtet die Situation außerordentlich gut. Indessen, die Reaktion gegen den weichen Stil war dennoch keine lokale Angelegenheit. Nur erfolgt sie keineswegs bloß auf dem Wege des Naturalismus. Donatellos großartig kontrastreiche Entwicklung beteiligt sich am „weichen“ Stile wie am neuen. Mit kleinen zeitlichen Verschiebungen und in der, gewiß sehr starken, Abfärbung durch die stetigen Faktoren der Stammeseigenschaften,

ist die in Florenz so klar sichtbare Revolution allgemein gewesen. Und die „Geschichtsfälschung“ Vasaris liegt weniger darin, daß er eine florentinische Sondererscheinung für europäisch wichtig, als darin, daß er eine europäische Leistung als nur florentinische Sonderleistung genommen hat — was immerhin begreiflich bleibt. Der Wurzacher Altar steht gegen das Kölner Dombild nicht anders als Donatello gegen Ghiberti.

Aber eine Revolution beweist ihre geschichtliche Notwendigkeit nicht nur durch die Energie der Anstürmer, sondern ebenso sehr durch das Irwerden der Konservativen an sich selbst. Der weiche Stil ist an sich selbst irre geworden. Und gerade sein stark formalistisches Wesen war geeignet, seine Werke zum Versuchsfelde einer neuen Form zu machen. In einem System von so vollendeter Rundung mußte jedes Zittern der Linienführung schon eine Lücke schaffen, in die Neues eindrang, neue „Natur“ vielleicht, neue Form sicher. Überall, wo die Konsequenz der ununterbrechlichen Linie einen Stoß erhält, kann man das Wehen eines neuen Windes spüren. Es ist darum — und weil es sich ja um die äußerst verwickelten Vorgänge wirklichen Lebens handelt, die nur die Not des Erkenntnisvermögens abstrahierend auseinanderzerrt — unvermeidbar gewesen, schon im ersten Teile Werke mitzunennen, die hier und da bereits im einzelnen den kommenden Stil verraten. Zukünftige Großformen melden sich zunächst als Details. Der Gandersheimer Georg

(1. Teil, Abb. 200) ist als Gesamterscheinung „weicher Stil“. Sein Kopf aber ist schon wie aus einem Bilde von Konrat Witz geschnitten — wo dann doch eine viel neuere Faltengebung zu ihm gehören würde. Den beiden Johannes des Genter Altares könnte man im Geiste gleichsam die Falten zurückbügeln; die Gesamtform, in der Proportion unverändert, würde weicher Stil bleiben mit nicht wenigen Erinnerungen an dessen schönste Werke in Lübeck (Christus als Gärtner) und gleich diesen an die Welt der „Schönen Madonnen“. Der Neukirchener Altar, die Brigitta von Vadstena offenbaren bei hier und da sich verhärtender Form die Vertrübung und Verdampfung des menschlichen Ausdrucks, die wir als charakteristisch kennen lernen werden (vgl. 1. Teil, S. 232). Der Schweriner Gottvater (1. Teil, Abb. 221) hat daraus bereits einen großartigen Stil gemacht. Der Heinrich von Lechgemünd (1. Teil, S. 196) in Kaisheim, in der weichen Ondulation der breiten Seitenfalten noch ganz dem weichen Stile verpflichtet, zeigt in dem scharf durchkneteten Kopfe eine fast boshafte Wildheit, die an den Ausdruck des Wurzacher Altares erinnert (Abb. 223). Er geht dann auch noch weiter: während um das durchaus protestlerisch grimmige Gesicht eine überkonsequent bis zur Erstarrung ornamentale Haarform sich herumrahmt, eine



225. Grabmal Heinrichs von Lechgemünd in Kaisheim.

Übertreibung weichen Stiles schon bis eben über die Grenze seines ursprünglichen Sinnes, bricht die Linienführung des Gewandes hier und da hart um. Nur das Harte bricht. Um zu brechen, muß man verhärten. Und das gilt für den Ausdruck des Seelischen, für das „Ethos“, nicht weniger als für die Linie als Sprachmittel der Gesamtform, und so einst schließlich für die Gesamtform selbst. Die Alabasterplastik, durch das uns schon bekannte „Ermutigende kleinen Maßstabes“ beflügelt, hat verhältnismäßig früh die Spitzung und damit Verhärtung der einzelnen Linien bei „weichem“ Gesamtsysteme durchgesetzt. Die Alabaster-Apostel von Schwerte, wie die Frankfurter Kreuzigung aus Rimini mit ihrem Apostelchore — sie und manche andere, schon im ersten Teile behandelten Werke, so auch die Hochaltarplastik von S. Martin zu Landshut, treiben die Linien des Gewandes gelegentlich als messerscharfe Stege hoch. Das ist zugleich ein Vorgang von Proportionierung. Schärfung der Faltenstege heißt Minderung ihrer Breite und Tiefe. Was in der Falte Schärfung heißt, wird im Gesicht, in der Gestalt Längung. Ideal — und in vielen Fällen verwirklicht — ist die Abfolge der Proportionsveränderung so: Falte, Gesicht, Extremitäten, Gestalt. In vielen Fällen verwirklicht, aber nicht in allen. Der lebendige Eindruck des Ganzen ist der einer weitgehenden allgemeinen Erschütterung, die hier und da den „zweiten Schritt“ vor dem ersten heraufgeholt hat. Man kann, wenn man das schließliche Ergebnis kennt, damit die Richtung des Vorganges fühlt, wenn man hinter der Erschütterung die bewegende Aufgabe erfaßt, die theoretischen Möglichkeiten der Lösung zusammenstellen. Man wird finden, daß sie alle eintraten; aber mehr als irgendwo sonst wird man davor verzweifeln wollen, die theoretische Abfolge als geschichtlichen Ablauf glatt darstellen zu können. Selten ist die Überkreuzung der Einzelvorgänge in der Zeit so verwickelt, wie hier.

Wir wissen: am Anfange steht die Tradition der ununterbrechlichen Linie, am Schlusse die Brüchigkeit. Das ist nur eine Seite des Vorganges; aber man möge einmal sie zunächst ins Auge fassen. Wer brechen will, — so wurde schon gesagt — muß verhärten. Verhärtung kann die Masse treffen oder die Linie. Verhärtung der Masse macht die der Linie weniger dringlich — und umgekehrt. Zum Ende muß Beides sich finden. Verhärtung der Linien heißt eine neue Form von Graphisierung bringen (auch die vollendete Weichheit konnte das tun, jede formalistische Behandlung der Linien wird diese Neigung haben). Verhärtung der Masse heißt Tektonisierung. Tektonisierung wie Graphisierung kennen wir aus der denkwürdigen Krise „um 1300“ (die, wie Hans Weigert inzwischen nachgewiesen, schon im späten 13. Jahrhundert begonnen hat). Beide dienen der Herstellung eines neuen Grundelementes, das man in neue Bewegung versetzen will.

Da plastische Gestalten nicht „Menschen“, sondern geistige Gebilde sind — auch von denen der Griechen trennen die nordischen in diesem Punkte nur Gradunterschiede —, da nun echte geistige Gebilde aber zugleich dennoch Organismen sind, so wandelt sich der seelische Ausdruck in geheimer Verbindung mit dem Wandel der formalen Mittel. In den Statuen des Naumburger Westchores schon — spätesten Zeugnissen der Lebendigkeit des Dreizehnten, umringt von zeitgenössischen Zeugnissen beginnender Erstarrung und Verblockung — ist die Schwere des Steinblocks die Grundlage für ein Steinschwer-Werden des Seelischen. (Das Kausalitätsverhältnis kann man natürlich auch umdrehen — und es ist klug, es überhaupt in Gedanken neutral zu machen durch gemeinsame Beziehung des „Ausdrucks“ wie der „Form“ auf ein Drittes, mag man es „den Menschen“ oder einfach X nennen.) Der Tektonisierung des Blockes hat in der nächsten Folge eine Verdampfung des Ausdrucks entsprochen. Die besondere Heftigkeit, die gerade nun hier und da ausbrach, die übertriebene Heiterkeit etwa des Meißener Johannes, erklärt sich eben mit aus der Zähigkeit der tektonischen Masse, die nur durch fast brutale Anstrengung durchbrochen werden konnte. Im allgemeinen wird der Ausdruck um 1300 dumpf,

verdrossen, „asiatisch“, nächtlich, dunkel. Ähnliches geschieht seit etwa 1430. Der weiche Stil verdiente seinen Namen nicht nur durch seine Formen, sondern durch seine ganze Stimmung, denn die Melodik seiner Linien, die üppige Schwellkraft seiner Massen drückte eine selige Zuständigkeit, eine zuweilen fast empfindsame Holdheit aus. Nun war er ja nicht ganz allein herrschend — der Meister von Mittelbiberach (1. Teil, S. 195), jener der Breslauer Corpus-Christi-Kirche (1. Teil, S. 162), Conrad von Einbeck (1. Teil, S. 220) und andere opponierten seiner milden und oft kindlich-mädchenhaften Gefühlswelt und sind im Grunde die ersten Zeichen für die Revolte gegen den eben noch rings sich festigenden Allgemeinstil. Aber nun, wo diese Revolte allgemein, wo zunächst der weiche Stil an sich selber irre wird, geht mit der Tektonisierung der Masse auch eine Verdampfung des seelischen Ausdrucks zusammen. Den kleinen Störungszonen, die in das Gebiet der alten Melodik einbrechen, entsprechen gleichsam Störungszonen des Seelischen. Tektonisieren im Block heißt neutralisieren, den fruchtbaren Kontrast von Körper und Gewand zum Schweigen bringen. Die Antwort im Ethos heißt ebenfalls neutralisieren, die seelische Bewegung lähmen. So werden wir als typische Entsprechung zur wiedergewollten Blockeinheit eine Ermattung und zuweilen scheinbare oder wirkliche Langeweile des Seelischen finden. Graphisieren heißt ornamental machen — die Neutralisierung des Ausdrucks wird auch durch diese Ornamentalisierung erreicht werden können. Aber schließlich wollte man ja Brüchigkeit. Zu eckigen Linien gehört eckige Herbheit des Kopfes und der Hände, und so nun wieder ein Ausdruck, der dann nicht mehr neutral, sondern sehr betont, aber ebenfalls mehr nach dem Herben, Eckigen, — positiv als Energie, negativ als Nervosität — sich gestalten wird. Eine neue Proportion wird daraus hervorgehen können: ein „Stil der langen Linie“. Mit dem Stil der langen Linie aber, der die Brüchigkeit zum untergeordneten Einzelmittel machen, eine neue gerade Ganzheit schaffen wird, entsteht eine neue Vornehmheit, ein Sich Ent-Fernen, Entrücken und damit zugleich — etwa bei der Sterzinger Madonna von 1458 — eine feine Lieblichkeit und holde Strenge, die in der Zeit der ersten Erschütterungen nicht mehr und noch nicht möglich war.

Jedes dieser Stilmittel aber, Verhärtung der Masse = Tektonisierung, Verhärtung der Linie = Graphisierung, Brüchigkeit und lange Linie, Eckigkeit und Gestrecktheit — jedes hat eine innere Tendenz zur Eigendauer. Und man kann sehr wohl für einen Teil der deutschen plastischen Werke den Weg von 1430 zu 1470 hin wesentlich als einen Weg zur Erstarrung, für andere wesentlich als einen Weg zur Gebrochenheit sehen. Man kann und wird Begegnungsformen jeder Art schon zwischen diesen Wegen sehen, und in der vornehmen Kunst der langen Linie etwas Drittes und Eigenes, das zu Beiden Beziehungen hat und doch etwas wirklich anderes ist: eine sanfte Bewegung, die dem neugewonnenen Elemente verliehen wird.

Aber nicht genug damit: die Möglichkeiten sind noch nicht einmal im allgemeinsten bis dahin umschrieben. Noch ein anderes Ziel muß gesehen werden, als das der Verstarrung oder der Brüchigkeit oder der langen Linie (die besonders für Ulm charakteristisch blieb). Seit Nikolaus Gerhaert und Peter von Wederath, seit den 60er Jahren ergreift ein Taumel von Bewegung einen Teil der deutschen Plastik. Am stärksten ist er im Westen heimisch, in Moselfranken und ganz besonders am Oberrhein. Sehr starke Disposition dafür aber muß ebenso gerade der Südosten besessen haben. Um 1480 scheint der Triumph dieses Stiles allgemein, um 1490 scheint er zu verschwinden. Dieser Stil sieht sein Wesentlichstes im Gegenteil der Verhärtung, ja der Masse überhaupt: er sieht es in der fließenden Verschränkung der Glieder. Man kann ihn an der tastbaren Form allein nicht begreifen. Seine Bewegung schafft eine neue Bedeutung des Hohlraumes in der Figur, des Bewegungsraumes um sie und durch sie, des Raumes überhaupt. Und er verwendet die Spitzung und Längung gewiß, jedoch wesentlich nur als Verminderung des rein Konvexen,



des körperhaft Geschlossenen. Er verwendet sie, aber er nimmt noch einmal die Rundung auf; nur nicht die Rundung des Körperlichen, sondern die des Körper- und Bewegungsraumes. Auch er wäre vom weichen Stile aus unmittelbar nicht möglich gewesen. Denn der weiche Stil ruhte durchaus auf der Kompaktheit des tastbar Körperlichen — so sehr er es zugleich malerisch sah —, er war gleichsam nicht raum-durchlässig. Dieser räumlich denkende Bewegungsstil ist trotzdem keine durch Abwandlung des Alten erreichte schließliche Gegensätzlichkeit, sondern eine völlig neue Tat, eine Tat, die nur auf Grund der vollzogenen Störung möglich, jedoch von ihr aus kaum vorauszusehen war. So hat er gewirkt, — als Überraschung auf einem neu geschaffenen Boden. Aber die Schaffung des Bodens selbst gehört nicht mehr zu seiner Funktion. Er wirkt darum neu wie ein Import, und man kann sich fragen, ob er es nicht wirklich war. Alles andere, Tektonisierung, Graphisierung, Ornamentalisierung, Brechung, Eckung, Längung läßt sich als Selbstverwandlung des weichen Stiles bis zu seinem Gegensatze begreifen. Die Festigkeit der Gestalt ist der bleibende Ton, der Orgelton. War dieser Weg der eigentliche, innerdeutsche gewesen? Und war, um den anderen aufzubrechen, ein Fremder (wenn auch Blutsverwandter) nötig? Die Frage wird noch zu erörtern sein. Daß eine außerordentliche Disposition für diesen Stil bestand, ist durch eine Fülle gleichzeitiger genialer Leistungen um 1480 herum bewiesen. Der Kulminationspunkt liegt später, als für den Weg der Erstarrung und der Brüchigkeit. Die Bedeutung der „dunklen Zeit“ erscheint von diesem Bewegungsstile aus gesehen mehr mittelbar: das Verschwinden des weichen Stiles ist gewiß eine Voraussetzung für die Altäre von Nördlingen, Krakau-S. Marien, S. Wolfgang und Kefermarkt gewesen. Aber die Kunst, die in diesen Altären gipfelt, hat an der Schaffung dieser Voraussetzung schon keinen Teil mehr.

Dennoch gibt es eine Art von Vorspiel, das für uns noch eine andere, breitere und unmittelbare Bedeutung hat: es gibt hier und da auf der Oberfläche älterer Werke „dunkler Zeit“ eine Bewegung, die wie eine dumpfe Vorahnung jener späteren, viel weiter greifenden aussehen kann. Ein besonders schönes Beispiel gibt der gleiche Südosten, der später so leidenschaftlich und offenbar von innen heraus den Stil Nikolaus Gerhaerts aufnahm. Jakob Kaschauer, der österreichische Meister, der 1443 den Hochaltar des Freisinger Domes schnitzte, hat in der sehr stark empfundenen Madonna (Abb. 226) sich immer noch etwas an die „Schönen Madonnen“ des Südostens erinnert, sogar an eines ihrer wichtigsten Quellengebiete, an die gemalten böhmischen Gnadenbilder: das Motiv des Kindes hat er ziemlich deutlich von dem Gnadenbilde zu Strahov entnommen. Daß er gerade dieses Motiv wählte, nicht die früher üblichen des Hohenfurter oder des Prag-Goldenkroners, ist zunächst schon bezeichnend für die neue Stimmung. Das auf dem Bauche strampelnde, schräg über die Madonna bewegte Kind, die jähe Gewichtsverlegung nach unten und außen im rechten Ärmchen räumt mit der alten, holden Eingefangenheit des Kindes im Gesamtumrisse auf. Aber dies ist ja doch durchaus lebendig, gemeint, lebendige Bewegung. Und in den Falten ist nicht starre Brüchigkeit, sondern eine rauschende, wolkige, die hier und da kleinere Zirkulationen schafft, ja schon ein Lieblingsmotiv der 80er Jahre im Südosten, später von Veit Stoß besonders gerne festgehalten, sehr vernehmlich aufklingen läßt: die „Ohrenfalte“. Theoretisch wäre es denkbar, daß diese gewiß unruhige, gewiß dem weichen Stile gegenüber an Störungszonen reiche Bewegung, die bei Kaschauer durchaus auf der Oberfläche einer blockschwer unteretzten und festen Figur herumspielt, sich gleichsam bis zum Kerne durchgefressen hätte, daß die kleinen Zentren der Zirkulation sich zu einem Gesamten der bewegten (und nun schlanken) Figur erweitert hätten, wie wir sie bei der Dangolsheimer Madonna finden werden. Allein diese Möglichkeit scheint nur Theorie zu sein. Hier und da findet sich Vergleichbares — ein konsequenter Stilvorgang dieser Art läßt sich jedoch aus dem Material, das wir besitzen,

keineswegs erkennen. Wohl aber eine wichtige, fruchtbare Grundmöglichkeit, die allen bisher genannten selbständig gegenübersteht. Es bleibt zunächst schon bestehen — und das ist wichtig genug —, daß eben damals, in der sehr kritischen Zeit der 40er Jahre auch gelegentlich etwas wie eine Vorform, eine Vorahnung mehr, des Gerhaertschen Stiles möglich war, eines Stiles also, der gegenüber allen Schärfungs- und Erstarrungsformen wie der Einbruch eines ungeahnt Neuen wirken mußte. Kaschauer's Madonna warnt gleich im Anfang vor Einseitigkeit, sie fügt reiche Züge zu dem verwirrenden Bilde der kritischen Epoche. Daß sie ihr gänzlich angehört, beweist sie stilistisch durch viele Züge. Die Staufalten unter dem rechten Fuße sind nur eine etwas weichere Form jener wie spröde Seide zerplatzenden Faltenkristalle, wie sie Konrat Witz liebt (und der Flémaller). Die Schürzungen über dem linken Knie bereiten durchaus auf die breitere Faltenordnung Multschers vor. Die Schärfung des Nasenrückens, der hohe Ernst des Blickes sind typische Formen der Abwendung vom weichen Stile. Das Ganze, mit seinem Nebeneinander von Möglichkeiten, gehört durchaus unter den Begriff: Selbstverwandlung des weichen Stiles. Aber es hat darüber hinaus einen sehr bestimmten eigenen Klang, es überwiegt eine wolkige, flockige Unruhe im Eindruck, die auf starkes Leben schließen läßt, und es fehlt nicht an scheinbaren Keimzellen künftiger Zirkulationsformen. Verschärfung und Verhärtung sind also doch keineswegs die einzigen Wege den ruhigen Fluß des weichen Stiles zu stören, auch das Schlingern (so könnte man es nennen), das unruhige Schäumen der Form ist möglich. Schließlich läßt sich die Grundform der Kaschauer'schen Madonna als eine ganz selbständige Möglichkeit von breiten Konsequenzen neben der Verhärtung und Verschärfung nachweisen, als ein besonderer und schließlich sogar breit begangener Weg, als der Lieblingsweg gerade der typischen Schnitzerkunst: Das, was am weichen Stile hier zerstört wird, ist nicht so sehr die Weichheit der Linien als die Geschlossenheit des Systemes. Nicht die Brechungen — die ja auch hier daneben auftreten — sind das entscheidende Störungsmittel, sondern die überraschenden Wendungen gekrümmter Formen. Wir werden überall, in Franken, in Bayern, in Westfalen grundsätzlich Verwandtes finden. Und schon jetzt sei als eine Konsequenz der hier angedeuteten Möglichkeit die schöne Madonna



226. Jakob Kaschauer, Madonna des ehemaligen Freisinger Hochaltars. München, Nat. Mus. 1495.

von S. Burkhard zu Würzburg genannt, die vor fünfzehn Jahren noch am Orte für „barock“ galt, weil sie auf einer Franckenstein-Konsole von 1673 steht. Aber vielleicht darf man an diesen abgelegten Irrtum anschließen, weil er einen kleinen Wahrheitskern enthielt. Vielleicht versteht sich der Leser zu der vorübergehenden Verabredung, die verschärfende, versteilende, das Anorganische nutzende Richtung, von deren Nüancen zuerst die Rede war, die „manieristische“, die soeben an der Freisinger Madonna gezeigte die „barocke“ Abwandlung des weichen Stiles zu nennen. Es ist gut, einen so wichtigen Vorgang durch irgendwie ähnliche zu beleuchten. Eine gewisse Analogie bieten jedenfalls die Abwandlungen, die der Stil von 1500 in den folgenden Jahrzehnten durchgemacht hat. Nur im Dienste des neuen Problems ist es notwendig, kurz nach diesem schon etwas bekannteren zu blicken. Man hat längst gefühlt, daß die geschichtliche „Barockperiode“, wenn sie von Raffaels Stanza d'Eliodoro und Michel Angelos Moses bis in das 18. Jahrhundert gerechnet wird, unter dem Namen eines Stiles in einer sonst nicht üblichen Weise gedehnt und verallgemeinert wird, daß die Vielfältigkeit ihrer Richtungen unter dem einen Stilnamen ungebührlich zugedeckt wird. Der Wiener Vorschlag, das 16. Jahrhundert als Zeitalter des „Manierismus“ zu bezeichnen (wobei die ursprünglich kritisierende Bedeutung des Namens gleich der ebenfalls ursprünglich kritisierenden von „Gotik“ oder von „Barock“ zugunsten des rein sprachlichen Verabredungswertes verschwinden muß) hat jedenfalls den Unterschied einer Richtung, die in Greco gipfelt, von einer, die es in Rubens und Bernini tut, klar gemacht. Die letzten Abschnitte dieses Buches werden ohnehin auf diese Fragen eingehen müssen — der kritische Zeitpunkt ist um 1520 bereits erreicht. Die Lage in der Wissenschaft ist jetzt bereits so, daß etwa von diesem Zeitpunkt (1520) ab der Kunsthistoriker bei gewissen Erscheinungen „Manierismus“ zu empfinden beginnt, bei gewissen anderen „Barock“. In Anfangsformen gehen sie nebeneinander her, dann verdrängt der reife Manierismus den frühen Barock, dessen Tendenzen erst nach der Vollendung des Manierismus um 1600 in einem nun unverkennbaren „Hochbarock“ verstärkt und gereift fortgesetzt werden. Diese Namen Manierismus und Barock sind Tatsachen der sprachlichen Verabredung, freilich einer noch werdenden. Das Phänomen, daß auf Nüancen dringende Köpfe sie gebrauchen, ist schon nicht mehr umzustößen. Zu fragen ist nur, wann sie es tun. Dann erfahren wir im günstigen Falle, was sie eigentlich dabei meinen. Das ist schwer, gewiß. Dem Verfasser, der sich auch an anderer Stelle mit diesem Probleme grundsätzlich vor der Öffentlichkeit befassen wird, scheint ein Unterschied jedenfalls deutlich: ihn zu nennen, heißt noch nicht die Begriffe definieren, aber es lehrt, ihnen nahezukommen. Jeder, der diese Begriffe überhaupt anwendet, möge sich daraufhin prüfen: ist nicht, wo wir Heutigen „barock“ sagen, immer ein Eindruck üppig schwellender, positiver, aktiv ausstrahlender Kraft, ein Weg gewiß in das „Unendliche“, jedoch durch positive Steigerung der Gestalt? Und ist nicht, wo wir „manieristisch“ sagen, ein Gefühl passiven Gebogen-, Gedrückt-, Gepreßtwerdens aller Gestalt nach vorgefaßten Linien, eines Drucks vom „Unendlichen“ her — also in umgekehrter Richtung — auf die Gestalt, so daß sie nicht über sich in jenes erweitert, sondern in sich von jenem her zusammengedrückt erscheint? Das gewaltige, manchmal prahlerische Auswogen des Figürlichen bei Rubens oder Bernini, die gesteigerte Aktion, nennen wir barock. Das irrlichhaft, gespenstisch Zusammengepreßte, wie vom übermächtigen All her Ausgesogene Grecoscher Gestalten — wir wissen heute, daß Greco keineswegs ein Einzelfall persönlicher „Krankhaftigkeit“, sondern nur ein besonders deutlicher allgemeinsten Stilart war — nennen wir manieristisch. Zuletzt handelt es sich um Grundmöglichkeiten des Verhältnisses von All und Ich, die — in sich verschieden — gemeinsam den Zeiten der klaren Selbstbejahung des Körperlichen gegenüberstehen, wie es die um 1400 und die um 1500 waren. Es sind Pole von Mög-

lichkeiten: vom Körperlichen ins All oder vom All auf das Körperliche zu sehen. In der Plastik: Positive oder negative, aktive oder passive Betonung der Gestalt, organische oder anorganische Anschauung, barocke oder manieristische. Schon die Zeit um 1330 (bis 1350) ist in diesem Sinne eine körpernegierende, passivische, „manieristische“ Zeit gewesen, die nach 1350 eine mehr körperbejahende, aktivische (darum freilich dieses Mal noch keine barocke, da sie zu gutem Teile zunächst noch vormalerisch, noch — wie wir damals sagten — im Sinne plastischer Unbedingtheit empfand). In der Zeit um 1440 aber steht ja die Plastik unter einer Form des allgemeinen Bedingtheitsgefühles, die sich in der Stärke einer gleichzeitigen Malerei und einer beginnenden Graphik schon äußerlich zeigt. Und hier wird man zwischen manieristischer und barocker Abwandlung des bis dahin Gültigen zu scheiden haben. Nur vergesse man nicht: lediglich unsere Abstraktion sieht die Pole rein. Das Leben schafft überall Übergangsformen. Doch: man vergleiche nun mit der Kaschauerschen Madonna etwa das Grabmal des Johann von Brunn in Würzburg — und man wird spüren, wie sehr beide Werke nach verschiedenen Polen hinweisen (Abb. 227, 228).

Beide sind datiert und allgemein gleichzeitig. Der Freisinger Altar stammt von 1443, der Würzburger Bischof starb 1440. Der Verfasser selbst hat, als er vor dem Jahre 1911 den ersten Versuch einer durchgehenden lokalen Entwicklungsgeschichte durch das 14. Jahrhundert bis in die Frühzeit des 15. unternahm, den bestürzenden Unterschied zwischen dem Brunn-Grabmal (Abb. 227) und dem vierzig Jahre früheren des Gerhard von Schwarzburg (1. Teil, Abb. 176) wesentlich im Sinne lokalen Verfalls gesehen. Er konnte nicht gut anders; denn der Sinn der „dunklen Zeit“, ihr Aussehen als Ganzes, existierte noch für niemandes Blick. Heute, wo der Verfasser seit Jahren der „dunklen Zeit“ ein besonderes Interesse widmet, darf er zum mindesten sagen, daß der „Verfall“ ins Anorganische keine Würzburger Lokalangelegenheit, sondern ein sehr allgemeiner und bedeutsamer Vorgang gewesen ist. Und er brauchte ja nur die Anschauung, wie er sie auf das 14. Jahrhundert angewendet, weiter zu tragen, um nicht nur am „Lokalen“, sondern auch am „Verfall“ irre zu werden.

Ist das wirklich nur Verfall? Gewiß, etwas ist „verfallen“: Der Sinn für das „Lebendige“. Den ungeheuren Unterschied des Ganzen gegen den Stil um 1400 kann man sogar in jeder Form zuerst einmal so lesen. Schon der Krummstab, bei Gerhard leicht schräg in die Tiefe gestellt, steht jetzt in Front, ist also der lebendigen Wirkung des Zufälligeren entrückt. Die Hand, die ihn umgreift, scheint mehr eine durchgespaltene Spange als ein menschliches Organ. Der Griff nach dem Schwerte drüben ist nicht mehr lose, sondern schiebt sich frontal eckig herab. Die Falten auf der Brust betonen ornamentale Reihung statt feiner Unregelmäßigkeit. Die über der Bauchpartie, beim Gerhard von innen her weich „wie ein vom Winde geblähtes Segel“ vorgetrieben, umschreiben eine Dreiecksform. Die seitlich herabgehenden sind ein graphisches Ornament. Die Casula hebt sich überhaupt nicht als nach unten frei gespitzte Form, sondern gleicht sich den Falten der Alba



227. Johann von Brunn. Würzburg, Dom.

an. Überall, wo beim Gerhardmonument freies Hintereinander wirkt, tritt hier ein rhythmisiert gebundenes Nebeneinander auf: selbst der Wappenlöwe hat seine Geschmiegtigkeit verloren. Es ist, als ob wieder — wie einst — ein heraldischer Druck herbarienhaft alle Form festpreßte. Und doch ist das nicht einfach eine Unfähigkeit, das Alte zu können. Die schwachen Nachfolger des Schwarzburgmeisters in der Epoche des weichen Stiles haben ja ihre Schwäche nicht durch Verstarrung gezeigt. Diese zu wollen, war etwas Positives. Die Tatsache des Willens zur Verstarrung muß anerkannt werden. Und er hat auch seine Wirkung. Unser aller Blick heute ist durch das eigene Kunstwollen, sei es noch so sehr tastend, und durch die mit ihm verbundene ästhetische Aufdeckung noch vor fünfzehn Jahren unbekannter, ungewürdigter Perioden so verwandelt, daß wir an dieser neuen Härte einen positiven Ausdruck, einen starr-prangenden Glanz des Kristallinischen verspüren, der offenbar ein Wert ist.

Hätten wir außer diesem kein anderes Zeugnis der Zeit als Kaschauers Freisinger Altar, so würden wir zunächst daran verzweifeln wollen, eine positive Gemeinsamkeit zu erkennen, einen „Zeitstil“. Sehen wir auch jetzt einmal zunächst dieses Gemeinsame nur negativ, in einem „Nicht mehr“ — auch das ist im Grunde doch schon etwas Positives. Beide Schöpfungen sind ein Irrewerden des weichen Stiles an sich selbst. Beim Brunn (dem Gerhard von Schwarzburg gegenüber) prägt es sich durch ein Übersetzen jeder weichen Einzelform, jeder lebendig-, „zufälligen“ Wirkung in eine harte, geometrische aus. (Auch dazu werden wir gleich gewisse ergänzende Einschränkungen zu machen haben.) Bei der Freisinger Madonna (dem Typus der „Schönen“ gegenüber) zeigt es sich durch plötzliche Überraschungen, durch ausgesprochene Störungszonen, die der alten strömenden Logik in die Quere fahren, so in dem „unlogischen“ Rückwärts-Hochschlagen der Falten unten am Spielbein. In einem Falle wird also das „Weiche“ des bisherigen Stiles hart, das Lebendige geometrisch, im anderen Falle das Systematische des alten Stiles locker, das Logische durchbrechlich und überraschend bis zum Unlogischen gemacht. Hier Verregelmäßigung, dort Verunregelmäßigung, hier Bindung, dort Lockerung, hier „Tod“ (so könnten Übertreibende sagen), dort Steigerung des Lebens. So kann man sogar dahin gelangen, die Leistung des Brunn die zunächst positivere zu nennen: sie bringt ein neues Gesetz, die des Kaschauerischen Werkes eine neue Gesetzlosigkeit. Und so kann man ebenso sicher ahnen, daß die Leistung der Freisinger Madonna die auf die Zukunft hin positivere ist: sie hat einen Ausdruck von strömender Kraft, der Brunn etwas Erfrorenes. Es ist nützlich, einmal beide Fälle bis zum Ende rein durchzudenken; so gewahrt man in der Abstraktion die beiden Pole: geometrisches Gesetz und regelbefreites Leben. Aber es ist Zeit, nun noch einmal im Einzelfalle zu betonen, daß nur die Abstraktion die Pole rein erblickt. Tatsächlich treten innerhalb der heraldischen Bindung des Brunngrabmales gewisse kleine Freiheiten auf, die im Kleinen das Gleiche sind, wie bei Kaschauer die Gesamtbewegung im Großen. In den Falten über der Bauchpartie sind, während das Ganze auch hier mehr verblockt erscheint, einzelne Eindrücke, die der weiche Stil noch gar nicht kannte, Beobachtungen gerade, die nun erst gemacht sind und offenbar wegen ihres Wertes als kleine Störungszonen wichtig waren. Ebenso gerät am Fuße der Gestalt die Stauung der Tunikafalten in eine kurze, jähe Schlingerung, die vielleicht — genau so wie beim Manierismus des Sechszehnten — die Nervosität hinter der erzwungenen „Haltung“ enthüllt. Ganz entsprechend ist in den Gesichtszügen der Freisinger Madonna ein Ernst, eine (wundervoll fein wirkende) leichte Verhärtung gegenüber der lässigen Süßigkeit der „Schönen Madonnen“, die durchaus als Festigung begriffen werden muß. Die ganze Stimmung ist ernsthafter, das Kind weniger kindlich. Und so die ganze Form: sie wirkt als geschlossener Block — ein Stück Neutralisation steckt darin. Der Hals ist so charakteristisch dafür, wie die leicht geschärften Formen des Gesichtes. Sie beginnen als Kanten eines betont Kubischen zu wirken. Und so hat also das Werk, das im ganzen auf schlingernde Störungszonen, auf überraschende Regelbefreiheit, auf



Madonna von S. Severin zu Passau

Pinder, Deutsche Plastik



verstärkte Lebensbetonung eingestellt ist, eine Reihe von Zügen, die nach Verdunkelung der Stimmung wie nach dem Pole der Tektonisierung hinweisen; das auf Geometrisierung, auf anorganische Kristallisation eingestellte aber eine Reihe von Zügen, die auf Verunregelmäßigung und freie Überraschung deuten. Nur der verschiedene Grad der Mischung orientiert je eines der Werke nach je einem Pole. Im Grunde aber sind in beiden Werken beide Pole wirksam. Und nun blicke man auf das Gesicht des Johann von Brunn; es ist tatsächlich von ähnlicher Stimmung wie das der Madonna: eine geheime Unruhe, die sich in hohem Ernst gefaßt hat. Es ist — gewiß deutlicher als bei jener — das Gesicht manieristischen Empfindens überhaupt, wie es die Porträts des späteren 16. Jahrhunderts immer wieder verraten. Ein Stück Bronzino-Stimmung. Gewiß, die manieristische Stimmung des 16. Jahrhunderts, der „Haltung“, ein Panzer für eine verletzte, von Zweifel angekrankte Seele ist, der — in einem einzigartig hohen Falle wie bei dem Berliner Porträt der Eleonore von Toledo — das Gesicht zu einer vornehmen Maske wird, ist natürlich etwas sehr Spätes; und viele werden sich sträuben, in der sicherlich viel derberen und unbewußteren Zeit von 1440 überhaupt die Ähnlichkeit zu erkennen. Sie besteht auch nur im Sinne der geschichtlichen Vorform — ganz wie zwischen den jedesmal vorangehenden ja sagenden Zeiten um 1400 und um 1500. Aber der Blick auf die entwickeltere Wiederkehr mag manchem doch — so wie dem Verfasser — ein Licht auf diese weit derbere, aber ebenso schwer zu erfassende „dunkle Zeit“ werfen. Gerade wenn man sich nun noch sagt, daß der entscheidende Eindruck bei Kaschauer doch nicht der „manieristische“, sondern der blühend und schwellend-barocke ist — wie Federigo Barocci gleichzeitig mit Bronzino gemalt hat — so wird hinter dem Problematischen, das jene Zeit für uns hat, die geheime Ursache sichtbar: daß sie selbst, als sie wirklich da war, in sich, für sich selbst problematisch war. Wir blicken in die Erschütterung der Stilkrise, die ganz anders als zur Zeit des weichen Stiles nach den verschiedensten Polen die Erscheinungen auseinanderschwingen ließ. Und wir spüren schon im Vergleich des unterfränkischen und des österreichischen Werkes — den auf Stammesunterschiede zurückzuführen wir zunächst noch gar nicht wagen dürfen — daß das gemeinsame Zeugnis ihrer Verschiedenheit das Schwinden eines bis vor kurzem noch bindenden Haltes ist: des weichen Stiles. Der Eine rettet sich wie ängstlich zu einer neuen Gesetzmäßigkeit, die dem Organischen gefährlich ist, der Andere stürzt sich mit einem kühnen Schwunge in eine eigenwillige Lebendigkeit, die der Form gefährlich werden könnte. In beiden aber zersetzt sich der „weiche Stil“.

Und es wird nun nützlich sein, vor einem berichtenden Überblick über das wesentliche Material der überkommenen Werke noch ein drittes Werk zu betrachten, das offenbar jenen beiden zeitlich folgt und zu beiden Beziehungen hat: es ist die Madonna von S. Severin in Passau (Taf. XIV).

Sie ist nicht datiert, aber ihre gleichmäßige Entfernung vom weichen Stile wie etwa von Multschers Sterzinger Madonna ist instinktiv schon länger richtig empfunden worden. Man setzt sie in die Jahrhundertmitte. Der Verfasser kann sie sich innerhalb der späten 40er Jahre entstanden denken. Der Eindruck des Originales ist unleugbar etwas lieblicher und zarter als der der Photographie. Er enthält gleichwohl die Züge, die die Abbildung herabstreift. Formzertrümmerung — so möchte man den Willen nennen, der hier sichtbar wird. Ganz eng Verwandtes ist vielleicht nicht zu finden. In die Nähe greifen eine Reihe von Formen, besonders eine etwas spätere Madonna in Roggling. Aber stände dieses Werk selbst ganz isoliert — es wäre gerade und dennoch ein wichtigstes Dokument; denn sehr oft offenbart eine Zeit ihr Eigenstes nur einmal ganz rein, und zumal wenn sie zerklüftet ist wie diese, so fängt irgendeine Einzelschroffe das schärfste Licht auf.

Eine Eigenschaft, die Kaschauers Madonna vom Brunngrabmal scharf absetzt, kehrt hier wieder: es ist das Auseinanderblättern der Figur, das Aufbrechen einer äußeren Schale gleichsam. Der Oberkörper der



Mutter mitsamt dem Kinde scheint wie hinter einem aufgeschlossenen und sehr unregelmäßigen Gitter heraufzutauchen. Es ist ein altes Motiv, das schon einmal im 13. Jahrhundert (in der Mainzer Fuststraßen-Madonna z. B.) da war, im 14. unterdrückt werden mußte, im frühen 15. wiederkehrt und nun bei der Passauer Madonna in einer nervös-knittrigen Weise umgestaltet wird. Im Vergleich zu Kaschauer Werke ist alles unruhiger, im einzelnen eckiger geworden. Die weicheren Lappungen werden spröde und brüchig. Das Motiv des Kindes ist ausgesprochen auf die Brechung der Führungslinien hin gestaltet. Die Schultern, die Knie sind spitzig, und für einen Meister des weichen Stiles mußte das alles quälend und störend aussehen. Die Störung des Alten ist hier wie die unwillkürliche Ausflucht der Ratlosigkeit. Es sieht überall aus, als griffe die Hand eines Überreizten nervös und ärgerlich, zerknüllend in die Stoffmassen. Gleichzeitig aber zieht sich die Gestalt schmaler zusammen. Die früher so liebliche Kopfneigung gibt wieder einen brüchigen Klang — aber nicht nur das. Das menschliche Selbst wird gleichsam dünner. Die eigentümliche Verfremdung der ganzen Gestalt ergreift auch das Verhältnis der Mutter zum Kinde. Wie achtlos müde scheint sie wegzuschauen, während der Kinderkörper auf den Händen spitzig umbricht. Gerade wenn man an die lächelnde Intimität der „Schönen Madonnen“ denkt, so empfindet man, daß es die Heraldisierung, die Graphisierung ist — also nicht eine psychologische Differenzierung, sondern ihr Gegenteil — was den Kopf Mariens von dem Ausdruck seelischen Verhältnisses hinweg nach der neuen Ansichtfront biegt. Ein Sieg des Formalen in manieristischem Sinne. In dem erneuten Ansichtszwange, den man hier spürt, meldet sich eine Verwandtschaft auch zum Brunngrabmale. Und tatsächlich: was hinter der zernagten Schale des Obergewandes durchgeht, das wird nach unten zu immer ähnlicher den Formen des Brunn, als berge sich hinter einer vertrübten Barockverwandlung des weichen Stiles eine manieristische. Die Stauffalten der Tunika in Passau und in Würzburg sind im Grundsatz auffallend ähnlich. Und ist nicht auch das Verhältnis der Madonnengestalt zur Mondsichel ähnlich dem der bischöflichen zu dem Wappentiere? Es ist in beiden Fällen eine eigentümliche Neutralisierung auch darin; keineswegs Stehen, aber auch weniger Schweben — ein einfaches Angeordnetsein oberhalb des Postamentmotives. Man kann dem Brunn — nachträglich, wenn man die Entwicklung kennt — ansehen, daß die Grabfigur eine sehr betonte Entwicklung nehmen, daß sie eine große Reihe sehr markanter Werke schaffen mußte. Und man kann in gleicher Weise der Passauer Madonna ansehen, daß mit der Heraldisierung des Grabmals eine Biegung nach dem Müden und Trüben, eine sehr eindringliche — wenn auch unbewußte — Prägung des Todesgefühls zusammengehen mußte.

Um zusammenzufassen: die Madonna von S. Severin ist gegenüber der Freisinger und gegenüber dem Brunngrabmal ein Drittes; gegenüber der schlingernden Aufwühlung und der anorganisierenden Tektonik die Formzertrümmerung. Ein Drittes, das sich aus der Begegnung der beiden anderen Prinzipien ergibt; eine Art Synthese aus der barocken und der manieristischen Abwandlung des weichen Stiles. Alle drei geben für die 40er Jahre ein System von Möglichkeiten. Mit denen, die es enthält und mit allen ihren Zwischenformen werden wir zu rechnen haben. Wir haben die Bewegungen nach ihren Ursprüngen zu noch weiter zurück zu verfolgen und ihre Geschichte bis in die 70er Jahre, bis zur Festigung des „Stiles der langen Linie“ und bis zum Auftauchen des gestalträumlichen Bewegungsstiles in den 60er Jahren durchzugehen. Aus der van Eyck- und der Konrat Witz-Zeit, also bis an das Ende der „E. S.-Zeit“. Denn dies muß nun vor allem Weiteren noch gesagt werden: zu den bekannten Mitteln der geschichtlichen Erkenntnis von Plastik, zu der Ordnung der datierten Grabmäler und Altäre, zu der Einordnung des Undatierten in den schon daraus sich ergebenden Verlauf, tritt in dieser Epoche als besonders entscheidend der Blick auf die Nachbarkünste. Er ist niemals unwichtig, dieses Mal aber muß er helfen, eine mitten zwischen bekannten Zeiten vergrabene unbekannt zu erkennen. Hier und da hilft die Malerei. Der Nürnberger Tucher-Altar, der Wurzacher, Konrat Witz, der Augsburgische Meister der Ulrichslegende sind voller Vergleichsmöglichkeiten. Weit wichtiger aber, weil der Welt des Plastischen noch näher, weil gerade damals ihr hier und da durch Personalunion verbunden, ist die Graphik, d. h. vor allem: der Kupferstich. Wichtige Spiegelungen finden sich selbstverständlich auch im Holzschnitt, aber dessen Wichtigkeit für unseren Zweck verliert sich mit seiner Alleinherrschaft in der Graphik. Um 1400 und bis 1430 gibt er Anklänge an die Plastik,

die uns lebhaft interessieren müssen, ohne doch gegenüber dem weit überlegenen und zum Teil schon gut gesichteten Material der Plastik viel Neues zu lehren. Insbesondere die plastischen Vesperbilder tauchen unverkennbar im Holzschnitt der Frühzeit auf; und man erinnere sich auch jenes Druckes, der eine Kreuztragung ähnlich der Lorcher wiedergab (1. Teil, S. 154). Zum Bilde der dunklen Zeit jedoch gehört gerade das Auftreten des Kupferstiches als markanter Zug. Seine starken Wechselbeziehungen zur Plastik ruhen zum Teil eben in der Personalunion: Goldschmiede, Meister nicht nur ornamentaler, sondern auch figürlicher Plastik, sind stark, ja entscheidend an ihm beteiligt. Und da, wo z. B. das Grabmal in der Umrißzeichnung, im geritzten Stein oder gar der geritzten Metallplatte die Grenze zur Flächenkunst völlig erreicht — in der Werkstatt von Plastikern! — ist zunächst allgemein der Graphik vorgearbeitet, dann aber, als sie da ist, wirkt diese nun ganz unmittelbar ein: Das Grabmal des Kurfürsten Ernst von Sachsen im Meißener Dom wirkt geradezu wie eine ungeheure graphische Platte und spiegelt nicht nur gewisse plastische Lieblingsformen der späteren „dunklen Zeit“ (wie die um Multscher beliebte, über die Hand gezogenen Mantelschlaufe), sondern in der Gesichtszeichnung z. B. ausgesprochene Formen des Meisters E. S. wieder. Aber nicht hierin liegt das Wichtigste. So wie wir in Villard de Honnecourt's Zeichnungen den Stil der Reimser Sixtuspforte wiedergegeben finden, in denen des Braunschweiger Skizzenbuches aber den plastischen der späten Parlerzeit fast im Entwürfe entdecken können, so beobachten wir in den frühen Kupferstichen bald die keimende Plastik des neuen Stiles, bald ihren Eindruck auf die Stecher.

Das erste Datum eines deutschen Kupferstiches ist ein typisches der dunklen Zeit: 1446. Dem Meister, den wir danach benennen, ging der Spielkartenmeister voraus, dessen Stil und Qualität einmal sogar an Identität mit Konrat Witz hat denken lassen. Seine wundervolle Madonna (Geisberg, Anfänge des deutsch. Kupferstiches, II. Aufl., Taf. 15) ist ein Werk der plastischen Phantasie, ihr Wurf wirkt verwandelt noch in der schönen „Barbara“ des Lautenbacher Meisters zu Berlin (um 1480). Den Stil des „Meisters der Weibermacht“ werden wir am „Schneck“ zu Konstanz wiederfinden (1438—1446), ebenso wie den des „Meisters von 1446“. Die zahlreichen, meist schwachen Öberge der dunklen Zeit und ihrer nächsten Folge finden sich schon beim Spielkartenmeister vorbildlich und verbindlich wiedergegeben. Diese plastischen Öberge kommen erst in unserer Epoche auf. In die 60er Jahre ragt der „Bandrollenmeister“ (einmal 1462 datiert). Der „Meister des Todes Mariä“ hat unter anderem eine Madonna geschaffen (Geisberg, Taf. 54), deren Stil ausgesprochen der der Plastik ist und etwa im Groß-Komburger Grabmal der Susanne von Thierstein Parallelen findet. Israel von Meckenem, der einmal 1465 datiert, kommt noch für uns in Betracht.

Der ganz große Graphiker der reiferen „dunklen Zeit“ ist aber der berühmte Monogrammist Meister E. S.; ein Goldschmied offenbar, dessen Erfindungen in einem überall sehr fühlbaren Zusammenhange mit der wirklich ausgeführten Plastik stehen. Überall fühlbar ist dieser Zusammenhang, nur das kausale Verhältnis ist nicht immer leicht aufzuklären. Tatsache ist, daß Dutzende von heute erhaltenen plastischen Werken, darunter sehr bedeutende, mit dem Entwurf E. S.-scher Kupferstiche ganz oder nahezu identisch sind, und zwar besonders gerne bis in die 80er Jahre hinein, in denen dann — eine ebenbürtige Energie, aber eine innerlich jüngere, unendlich verfeinerte Kunst — die Graphik Schongauers sie verdrängt. Wie Schongauer hat auch Dürer, ursprünglich den Schnitzern nahe, eine starke Wirkung auf die Plastik gehabt, aber beide schon in sehr bezeichnender Weise andere als E. S. Schongauer wie Dürer sind im wesentlichen von den Schnitzern in Relief übersetzt worden; sie haben als Maler gewirkt. E. S. begegnet uns vorzugsweise — nicht ausschließlich — in Vollfiguren, in einzelnen, wie in ganzen Schreinkompositionen. Dieser Unterschied beleuchtet wieder die Gesamtlage der Kunstgeschichte. Der älteste unter den drei Führern dieser Generationen nimmt eben am stärksten teil am eigentlich plastischen Denken; — noch! Es scheint, daß ihm die Goldschmiedeplastik das war, was für Schongauer die Malerei bedeutete. Und er hat ganz offenbar der Plastik nicht nur gegeben;

er hat auch, ganz anders als Schongauer und Dürer, von ihr genommen. Er hat unter anderem eine alte „Schöne Madonna“ in den Stil seiner Zeit übersetzt. Seine Lichter sind in auffallend vielen Fällen Skulpturlichter, seine Schatten Skulpturschatten. Die Faltenbeleuchtung, die die moderne Photographie an Originalen alter deutscher Schnitzkunst erzielt, aber niemals in diesem Charakter an entsprechend kostümierten Lebendigen erreichen könnte, — sie findet sich genau bei E. S. Was für Dürer die „Natur“ ist, das ist für E. S. tatsächlich die Skulptur. Sie ist seine „Natur“. Das, was wir heute nach der sorgfältigen Sichtung durch Lehrs und später Geisberg unter dem Namen E. S. zusammenfassen, ist eine ganze Welt, eine Welt, die für die Plastik von damals viel wichtiger ist als die Schongauers und Dürers für jene ihrer Zeiten. Wichtiger in zweifachem Sinne, nämlich für die tatsächlichen Vorgänge der eigenen Zeit und für deren Erkenntnis durch uns Heutige. Ganz offenbar ist E. S. der erste jener großen Meister, denen die Graphik ein Mittel ist, rein künstlerische, kompositionelle Ideen als solche zu verbreiten. Er muß die Wirkung auf die Anderen gewollt, er wird sie sicher als erfolgt und durchgesetzt gewußt und erlebt haben. Das ist seine Modernität, seine Neuheit als Künstlertypus. Aber er denkt an die Steinmetzen und Altarschnitzer — so wie Schongauer und Dürer an die Maler. Er arbeitet „zu Nutz und Frommen der Schnitzerknaben“. Das ist seine Altertümlichkeit. Das ist sehr charakteristisch für die ganze Epoche, für ihre Doppelfärbung als Übergangszeit.

Das für unseren Zweck Wichtige ist nun: alles, was bei E. S. vorkommt, ist damit als vor 1470 möglich erwiesen. Denn um oder bald nach 1467 muß der große Künstler gestorben sein. Ein späteres Datum kommt nicht vor; dieses Jahr aber datiert die stilgeschichtlich spätesten Blätter. Was also bei E. S. vorkommt, ist als möglich erwiesen, zunächst allgemein für die Kunst von damals; aber nun eben nicht nur allgemein für sie, sondern nun gerade für die Plastik im besonderen. Diese Kupferstiche sind etwas ganz anderes als jene traumhafte Scheinplastik, mit der die Phantasie der niederländischen Maler spielt. E. S. war durchaus „auf dem Laufenden“ über die reale Plastik. Wir können es beweisen, denn der Riesenkomplex seines Werkes reicht ja zum Ende bereits in eine Epoche hinein, in der selbst die reiferen Formen der „dunklen Zeit“ durch eine ganz neue Richtung überwunden wurden; und siehe da — E. S. spiegelt auch sie noch. Das Jahr 1467, in dem vermutlich der Meister seine letzten Werke schuf, zugleich das Todesjahr Hans Multschers, ist in der Geschichte unserer Plastik durch gewaltige Leistungen markiert. Und es ist lehrreich, sich an diesem die Situation unserer Kunst vorzustellen. 1467 ist der wundervolle alabasterne S. Michael der Erfurter Severikirche datiert, zusamt dem Taufstein ebendort; ein Werk, in dem schnittige Linienführung mit einer noch sanften Bewegung sich bindet. 1467 das fremdartig starrende und gleißende Bronzegrabmal des Truchseß Georg von Waldburg in Waldsee zusamt dem kompositionell identischen steinernen in Wurzach. Hier ist der Weg der Verstarrung und der langen Linie zu Ende geführt. Gleichzeitig ist aber auch der köstliche Altar des Peter von Wederath in der Gangolfskirche zu Trier. Und er ist völlig anders. Seine Wappengel sind Meisterwerke, moselfränkische Meisterwerke des ganz neuen Bewegungsstiles, völlig ebenbürtig den raffiniertesten Erfindungen des Nikolaus Gerhart. Die Katharina daran aber ist — von E. S. abgeschrieben, an den auch der S. Michael und der S. Andreas stark erinnern. 1467 ist — eine bahnbrechende Leistung dieses völlig neuen Stiles — der Baden-Badener Kruzifixus des Gerhart entstanden. Es ist bezeichnend, daß E. S. auch den neuen Typus des Gerhart-schen Kruzifixus schon hat, und zwar darunter einmal in einem Blatte, das die Komposition des Nördlinger Altares in sich trägt. E. S. ist offenbar Oberrheiner, vielleicht (nach Geisberg) Konstanzer gewesen. Am Oberrhein springt die stärkste Antwort zu jenen moselfränkischen Dokumenten des neuen Stiles auf. (Denn auch Gerharts erstes Werk, das Trierer Grabmal, ist in

Moselfranken.) Wir werden mehr als einen Beweis für die Innigkeit der Beziehungen zwischen E. S., Gerhart und der oberrheinischen Plastik finden. Aber der gleiche E. S. gibt uns zugleich durchaus auch noch die Typen aus der Zeit des Sterzinger Altares von 1458. Und das ist es, was vor allem weiteren festgelegt werden muß: an E. S. haben wir mindestens für die ganze zweite Hälfte der „dunklen Zeit“ und zugleich für den Stil, der sie am mächtigsten überwand, einen gesicherten Formenschatz, so wie — nur sehr viel bescheidener — die Reihe älterer Graphiker, vom Spielkartenmeister an, uns für die erste Hälfte helfen kann.

Die andere große und nun unmittelbare Hilfe sind aber natürlich die datierten Werke der Plastik selbst. Man muß sich die Mühe machen, sie einmal für diese ganze kritische Epoche zusammenzustellen. Das ist bisher noch niemals geschehen. In diesem Falle aber wird wenigstens der wissenschaftliche Leser wohl damit einverstanden sein, daß zuvor ein erster Überblick über das Gesicherte notwendig ist. Für die späteren Epochen ist er weniger wichtig. Aber wenn man für diese Zeit diesen Weg einmal geht, wenn man sie, als fast unerforscht und „dunkel“, wie eine sehr frühe Epoche systematisch auf ihre chronologischen Unterlagen hin betrachtet, so wird eine künftige Einreihung zahlreicher Werke in unsere Epoche vorbereitet — und nicht wenige Stücke, die noch in den neuesten Inventaren und Museumskatalogen „Ende des 15. Jahrhunderts“ „um 1500“, ja „frühes 16. Jahrhundert“, dann aber meist „von geringerer Qualität“ heißen, werden auf die Dauer ihre richtige Stelle erhalten. In diesem Buche kann erst eine Vorarbeit geleistet werden, die sich der Kritik aussetzen muß, wie sie ihrer bedarf.

Wir haben ungefähr für jedes Jahr dieser kritischen Epoche ein datiertes Werk, manchmal mehrere: 1427 der Andreas des Halberstädter Domchores, der Hofmeier-Grabstein in Augsburg und die Madonna des Meisters Greczinger in Laiz. 1428 das sehr bedeutende Grabmal Friedrichs des Streitbaren im Meißener Dome. 1429 der Ulmer Schmerzensmann (dieses Datum befand sich früher unter der Figur und ist so freilich nur literarisch überliefert). 1430 wurden die 14 Figuren des Aachener Domchores aufgestellt. 1431 ist das Todesdatum von Ulrich Chastenmayr in Straubing. Sein Grabmal, noch etwas älter, ist ein Markstein. Es zeigt das neue Verhältnis der Zeit zum Leben an dem neuen zum Tode. 1432 Abt Albert III. in Prüfening. 1433 signierte Hans Multscher die „Kargnische“, einen steinernen Altar im Ulmer Münster, der leider nur in schwachen, doch nicht völlig unleserlichen Resten überkommen ist. 1434 ist für den Maria-Schlaf-Altar des Frankfurter Domes überliefert. Gleichzeitig ist das Todesdatum an einem wichtigen Grabmale: dem Martin von Seinsheim in der Würzburger Marienkapelle. 1435 das Bernauergrabmal in Straubing und das des Pienzenauer in Berchtesgaden. 1436 der Bischof Berchtold de Nez in Bozen, der Abt Lesch in Würzburg, der Johann von Kuchel in Mattighofen. 1437 datiert ist der „Rietersche Christus“ in S. Sebald zu Nürnberg, das Epitaph Köckeritz im Meißener Dom und das des Schenken von Weibstatt im Aschaffener Kreuzgang. 1438—1446 wurde der „Schneck“ in Konstanz errichtet mit sehr markantem Skulpturenschmuck, dessen Gleichzeitigkeit sehr wahrscheinlich ist. 1438 sind die Portalfiguren am Münster von Freiburg in der Schweiz datiert. Für das gleiche Jahr steht fest der Gedächtnisstein der Haßfurter Ritterkapelle und der Berghofener Altar in Schwaben. 1439 stiftete Hermann von Arcken die schöne Verkündigung in S. Cunibert zu Köln. Gleichzeitig entstand das sehr charaktervolle Epitaph des Peter von Kronenberg in Aschaffenburg. 1439 ist auch das Todesdatum auf dem Heutter-Grabstein des Ulrich Wolfratshauer in Augsburg und auf dem des Johann von Neuenheim in Frankfurt. Noch vor 1440 muß das Südportal der Straubinger Jakobskirche vollendet sein. Seine Skulpturen stehen in fühlbarer Stimmungs- und Stil-, wenn auch gewiß nicht Werkstattbeziehung zu dem Würzburger Brunn-Grabmal von 1440. Im gleichen Jahre stirbt Paulus von Polheim, dessen Passauer Epitaph zu den wichtigsten der ganzen Zeit in Süddeutschland gehört. Gleich nach 1440 ist die Haßfurter Sakristeikapelle mit ihren typisch der „dunklen Zeit“ angehörigen Arbeiten. 1442 wieder zwei besonders wichtige Werke: der großartige Schlüsselfeldersche Christophorus und der signierte Altar des Hans Strigel in Zell bei Stauffen. Es folgt 1443 der Freisinger Altar des Jakob Kaschauer, von nicht geringerer Qualität (wenigstens in der Madonna) als die Figur an S. Sebald. Und 1443 muß auch die verwitterte, im Inventar durch ein willkürlich eingeschobenes [L]entstellte Inschrift der Aschaffener Kreuztragung gelesen werden. 1444 ist das Epitaph der Jutta Bock in Erfurt datiert und das der Pfalzgräfin Johanna in Mosbach. 1445 das des Propstes Peter in Au und das der Westerstetten in Drackenstein (O. A. Geislingen). 1446 die Grablegung in S. Aegidien zu Nürnberg

(früher fälschlich „Deckersche“ genannt), 1447 das Grabmal des Johann Bratpach zu Passau, sowie das Thomasrelief des Erfurter Museums und 1448 der Laienaltar am Lettner des Magdeburger Domes, sowie der Johannes der Erfurter Stadtmauer. Das ist schon eine ganz stattliche Reihe sicherer Datierungen für die ersten Jahrzehnte. Aber es mag jetzt schon nützlich sein, sie noch etwas weiter fortzusetzen — so ergibt sich ein Überblick über ein reichliches Menschenalter.

1450 ist das Rosenzweig-Grabmal in Erfurt datiert, 1451 der Propst Heinrich von Gerbstädt ebenda, und der Otto von Hachberg in Konstanz. 1452 wurde der Nikolaus für den Nikolaus-Altar von S. Lorenz zu Nürnberg gestiftet. Zwei wichtige Grabmäler sind gleichzeitig: der Abt Wilhelm von Thannhausen, jetzt im Münchener Nationalmuseum, und das Epitaph von Hayn im Meißener Dome. 1453 der Jakobus der Aeschenvorstadt in Basel und die Madonna von Großmain. 1455 der Ulrich von Ortenberg in Passau, Thomas Surauer in Gars, der Bischof Schenk von Limpurg im Würzburger Dome, die Elisabeth von Lothringen in S. Arnual bei Saarbrücken, der Geßler in Straubing. Der Wettenhäuser Palmesel, der von mancher Seite Multscher zugeschrieben wird, stammt von 1456; vom nächsten Jahre eine kleinere Madonna des Würzburger Luitpoldmuseums, der rotmarmorne Stiftergrabstein in Tegernsee, die Kreuztragung der Weißfrauenkirche in Frankfurt. Ein großes und wichtiges Jahr ist dann aber besonders das nächste, 1458: hier ist der Sterzinger Altar gesichert, ein epochales Hauptwerk der Schnitzerkunst, ebenso aber auch der weit weniger bedeutende, stilgeschichtlich jedoch für die Multscherfrage (für den Altar von Scharenstetten und die ganze schwäbische Plastik) wichtige von Oberstadion. Ferner haben wir, mit dem letzten gesicherten Werke Multschers gleichzeitig, das erste des älteren Syrlin, sein Gesellenstück, das Betpult des Ulmer Museums. Und dazu treten wichtige Grabmäler: das rotmarmorne des Hohenrechberg in Donzdorf, das Frühaufdenkmal in Straubing, der Ritter Ulrich Pusch aus Vilsheim (München, Nat. Mus.), der Jörg von Puchheim in Oberndorf bei Raabs; zu den süddeutschen aber auch noch ein mitteldeutsches, Anna von Plauen in Quedlinburg. 1459 ist das Todesdatum des Johann von Rohrbach in Frankfurt. 1459 haben Hans Hesse und J. Stenrad von Lübeck den Schrein der Brigittenkirche in Vadstena geliefert. Nach 1458, aber vor 1473 muß der Cornelius von Corneliusmünster, zwischen 1453 und 1463 der wichtige Hieronymus des Halberstädter Domchores entstanden sein. Es darf freilich nicht übersehen werden, daß Todesdaten nicht immer sichere Entstehungsdaten sind. Wir haben für frühere wie für spätere Entstehung sichere Zeugnisse: z. B. für den ersteren Fall bei dem Straubinger Erhart, für den letzteren Fall bei Syrlin dem Älteren.

In den 60er und 70er Jahren drängen sich die Daten bereits so, daß der Versuch einer auch nur allgemeinsten Aufzählung ermüden und ins Unübersichtliche führen würde. Wichtig und sicher charakteristisch ist, daß fast alle mit Namen erfaßbaren Meister der „dunklen Zeit“ in den 60er Jahren gestorben sind: Kaschauer 1462, Multscher und E. S. 1467, Wolfratshäuser 1469. Im übrigen möge man sich einprägen, daß wir allein in Schwaben zwei datierte Altäre aus den 60er Jahren haben: Rothenburg 1466, Tiefenbronn 1469. Wie wichtig das Jahr 1467 ist, wurde schon erwähnt. Aber man möge sich auch das noch sagen: in diesem Jahrzehnt schaffen gleichzeitig der Straubinger Erhart und der große Nikolaus Gerhart. Sie vertreten als Persönlichkeiten ganze Richtungen: der eine nach dem manieristischen, der andere nach dem barocken Pole. Erhart gegen Gerhart verhält sich immer noch wie der Meister des Brunn-Grabmales gegen Jakob Kaschauer. Auch Multscher war zu der Zeit noch am Leben, aber auch der geniale Meister des Ulmer Chorgestühles begann um 1469 seine Arbeit. Es war wie heute und immer: verschiedene Generationen, verschiedene Strömungen gingen durch- und nebeneinander. Mit dem Bewußtsein von der Kompliziertheit der Aufgabe möge man den Versuch einer ersten Orientierung betrachten und — was die Kunsthistoriker angeht — berichtend und erweiternd mitmachen.

### 9. Die manieristische Abwandlung des weichen Stiles in Bauplastik und Grabmalkunst.

Noch einmal: das Wort manieristisch wird hier ohne tadelnden Sinn, moralisch neutralisiert, jedoch allerdings charakterisierend für eine Krisis gebraucht. Es bezeichnet eine gewisse Verfremdung der Figur nach dem Gesetze vorgefaßter Formvorstellungen, die sich in erster Linie an der Gestalt des Menschen „vergewaltigend“ äußern. Der Manierismus schlechthin, der des 16. Jahrhunderts, ist nicht umsonst weit weniger eine Angelegenheit der Landschaftsmalerei als der Gestaltenkunst. Er verfremdet sich dem Raume, er wird flächenhaft, um eigentümliche Linien schärfer zu prägen, und selbst an der Gestalt des Tieres „vergreift“ er sich seltener als an der des Menschen. An dieser kann er seine eigentümliche Weltempfindung, sein Anderssein, seine „Manier“ als Formwert am stärksten zur Geltung bringen. Sie, das unmittelbare Kleid des Ichs, erleidet eine Bedingtheit, die sie — im extremen Falle — gleichsam nach innen preßt. Beim 16. Jahrhundert braucht man nur einmal den fälschenden Schleier wegzuhalten, den die gröbliche Verallgemeinerung des Begriffes „Renaissance“ darüber gelegt hat. Namentlich die Literarhistoriker treiben mit der Gleichsetzung von Renaissance und 16. Jahrhundert und mit der Unterschichtung der „freudigen Weltbejahung“ unter beides Unfug. Kein Jahrhundert vielleicht hat so deutlich — gerade gegenüber der kurzen „klassischen Zeit“ — die Revolte des Bedingtheitsbewußtseins, das Gefühl vom Tode überall zum Ausdruck gebracht. Hier wird es sich auch literarisch nachweisen lassen. Der Hamlet, in der Frühzeit des 17. Jahrhunderts, ist sein deutlichstes Schlußbekenntnis: das Drama des Bedingtheits- und Gehemmtheitsgefühles. Bei dem mittleren 15. Jahrhundert, dem das Wort noch viel weniger bedeutet, dessen Gefühle noch immer am stärksten in den Stein oder das Holz einströmen, wird das Vergleichbare — ohnehin dumpfer — durch sichtbare Formen bezeugt. In dem artfremden Material der Sprache wird es hier und da schwieriger zu erläutern sein. Fühlbar und schließlich beweisbar bleibt es doch.

Manierismus setzt eine gewisse Spältigkeit des Bewußtseins, eine gewisse Bewußtheit des Veränderens voraus. Er bedarf eines Großen, Freudigen, das nun nicht mehr geglaubt wird. Der Manierismus des Sechzehnten hatte es an der kurzen Zeit der „klassischen Kunst“ um 1500 gehabt. Selbst wo er — wie nachweisbar sehr weitgehend — in seiner Doktrin glaubte, nur die Konsequenz des Klassischen zu ziehen, verrät er sich. Man kann sich einen Glauben vortäuschen, gegen den man handelt. „Man spricht gern von den Eigenschaften, die man nicht hat.“ Den Kunsthistoriker sollte der Manierismus gerade in dem interessieren, was er veränderte, gerade wenn er glaubte nachzuahmen, wodurch er veränderte, zuletzt: warum. Offenbar setzt er ein inneres Irwerden voraus, er kommt — blutleerer, raffinierter, weit weniger naiv, als das barocke Empfinden — zu dem erzwungenen Panzer einer Haltung, die seine Nervosität maskiert. Die Dissonanz, im Barock als ein Mittel naiver Leidenschaft häufig, im mittleren Fünfzehnten typisch für die Madonna von Freising und noch mehr die von S. Severin, ist als formales Mittel zwar auch dem Manierismus nicht ganz fremd; aber dessen typisches Mittel ist nicht sie, sondern ihr Gegenteil: die auf- und vordringliche Konsonanz. In der vordringlichen Konsonanz des Formalen — wie das Brunn-Grabmal in seinen ständig wiederholten Parallelen sie zeigt — liegt ein verräterischer Wille zum Mathematisieren, ein Wille, die Regel über das „Leben“ zu stellen. Daher: maniera. In der äußersten Konsequenz führt er zur Kristallisation. Dahinter steht — wo es sich um organische Formen handelt — der Tod. Daß aber die Kristallisation nie ganz vollendet, daß sie nur als verändernde Möglichkeit angedeutet wird, verleiht den seltsam schwebenden, bei den tieferen Meistern bänglich oder mystisch, bei den flacheren oft fast kokett wirkenden

Klang — abgesehen davon, daß es hier auch noch eine zeitliche Ordnung gibt und dem expressiven Manierismus ein dekorativer vorangeht und die Wege ebnet. Die Nüancen sind zahllos. Nie aber wird — das ist außerordentlich bezeichnend — eine manieristische Figur den Eindruck selbstverständlichen Daseins, formal: den der schwellenden Breite machen. Immer wird sie — wie Parmigianinos Madonna — „col collo lungho“ empfunden sein und eine Tendenz zur Länge zeigen. Länge (gleich Höhe) ist das sicherste Mittel, Breite und Tiefe des Körperlichen auszutreiben. Länge ist auch das sicherste Mittel, Linie empfinden zu machen. Der Manierismus des Vierzehnten, der im Bamberger Hohenlohe gipfelt, trifft sich darin mit jenem des Sechzehnten, der in Greco gipfelt (beide Male in Ländern, die man nicht europäisch vorbildliche, nicht schulbildende, sondern „Konsequenzen ziehende“ nennen kann). Beide Male erscheint der Körper wie ein durchsichtiger Buchstabe für „Geist“. Beide Male gehen allgemeiner verbreitete, weit weniger extreme Vorformen voraus. Beide Male aber schaut zum Ende das Todesbewußtsein heraus, noch einmal ein Bewußtsein vom Verändernden im organischen Leben selbst, aber nicht vom jugendlichen Wachstum, sondern vom verdorrten Alter.

Der Manierismus der dunklen Zeit hat im Grunde durchaus Vergleichbares gewollt. Gewiß, er sieht im Ganzen anders aus. Aber die ähnlichen seelischen Grundlagen, zunächst die Bewußtheit des Veränderns, müssen wir ihm durchaus zusprechen. Dazu gehört keineswegs die Vorstellung, daß die Künstler — wie heute — darüber viel geredet hätten. Es ist allzu offenbar — man erinnere sich noch einmal der Hauptbeispiele aus den 40er Jahren — daß ein Wille zum Anders-Sein, zum Anders-Machen vorhanden und als solcher deutlich war. Hier interessiert zunächst sein manieristischer Weg: die Vergewaltigung der Figur durch Tektonisierung und Graphisierung, d. h. durch eine Form von vordringlicher Konsonanz, die noch einmal die Figur dem „Natürlichen“ entfremdet. Und mit ihr zusammen geht überall jene seltsame Verdunkelung und Vertrübung des Seelischen, die dann plötzlich in hohen Fällen die Maskenhaftigkeit des Menschlichen spiritualistisch durchscheinend macht.

#### a) Die Bauplastik der manieristischen Richtung.

Das Datum des Halberstädter Andreas von 1427 gibt erwünschte Gelegenheit, von festem Punkte aus in einem Zusammenhange, in der inneren Stilgeschichte einer Bauhütte einen sehr markanten Fall dieses Geschehens durch die ganze Epoche hindurch zu verfolgen. Noch immer also, noch einmal Bauplastik. Sie war — das wissen wir — das Absterbende, die untergehende Ausdrucksform, und darum wohl besonders geeignet für die neuen Formen, soweit sie sich als Tugenden der Not begreifen lassen. Die spätere Lösung aus dem „Dunkel“ kam nicht mehr von ihr, kaum noch für sie. Das macht sie besonders disponiert; das sieht man ihr oft schon an.

Die Bauplastik von Halberstadt ist von Dr. Hildegard Marchand in einer vorzüglichen, leider noch ungedruckten Leipziger Dissertation untersucht worden. Nur kurz kann hier der Weg beschrieben werden. Im kleinen läßt sich zunächst noch einmal — in einer Bauhütte von vorwiegend manieristischer Stimmung — der Gegensatz zwischen einer Kunst der Störungszonen und einer Kunst der Neutralisierung beobachten. Es gibt im Halberstädter Dome eine Katharina — in deutlicher Beziehung zu der Braunschweiger Bauhütte der Annenkapelle — die das Irwerden des weichen Stiles an sich selbst wesentlich in der Setzung eines „gelenklosen massiven Blockes“ (Marchand) beweist. Kaum eine Spur von Störungszonen — Anorganisation der Masse. Dieser Wille bestimmt unter den Aposteln den Johannes und in einigem den Bartholomäus. Der 1427 datierte Andreas aber mitsamt Paulus und Petrus (offenbar von gleicher Hand) arbeitet zunächst mit der Bewegungsfülle des weichen Stiles. Er steigert sie nur ins Unruhige und schärft die einzelnen Falten — wie es sehr gerne und früh die Alabasterplastik tut, an die man sich unwillkürlich erinnert fühlt (Schwertel). Er arbeitet also mit gewissen Störungszonen. Gleichzeitig aber meldet sich im Barte des Andreas, noch mehr des Paulus, eine



228. Paulus im Halberstädter Dome.



229. Petrus im Halberstädter Dome.



230. Sixtus im Halberstädter Dome.

derartige Ornamentalisierung, daß man von bewußtem Archaismus reden möchte (Abb. 228). Selbst die Bartformen des 14. Jahrhunderts gehen nicht so weit. Schon hier möchte der Verfasser aber an das Vorkommen westfälischer Parallelerscheinungen erinnern. Dem Nordosten — man denke an Konrad von Einbeck — liegt damals zuweilen eine „götzenhafte“, schreckhafte Heraldisierung. Ein Apostel im Pfarrhause von Roxel (Kreis Münster-Land), zwei Reliquienköpfe im Paderborner Altertumsverein, ein Johanneskopf der Dortmunder Propsteikirche — alles Werke der frühen „dunklen Zeit“ — zeigen in Stimmung und Form Verwandteres, als sonst irgendwo zu finden scheint (Inventar Kreis Münster-Land, Taf. 97, 1, auch 3, Kr. Paderborn, Taf. 100, Kr. Dortmund-Stadt, Taf. 34). Freilich nur für diesen beschränkten Formenumkreis des Kopfes und vor allem des Bartes. Das Ganze ist in Halberstadt weit lebendiger, und es steigert sich in dem Petrus als Papst zu einer wirklich monumentalen Größe (Abb. 229). Hier spielt die im weichen Stile beliebte Horizontalzone mit dem Motive der Hängelalten als Pendelgewichten noch einmal eine große Rolle. Aber wie der Oberkörper mit dem eigen-schmalen Kopfe sich darüber hinausreckt, verrät er einen neuen Willen. Der Bartholomäus, ca. 1440 ansetzbar, stößt die Horizontalzone aus. Er beschränkt sie auf eine schmalste Gürtelzone. Die Erstarrung geht weiter, zumal auch im Haar, das man mit dem starren Stil des späteren Dreizehnten (Regensburger Verkündigung!) vergleichen möge. Schwächere Werke sind dann Simon und Thaddäus. Hier wird wieder der Zusammenhang mit der Annen-Kapelle von Braunschweig fühlbar, zugleich aber der mit dem Grabmal des Semeca in Halberstadt selbst, dessen leere Formenfestigkeit verschieden gedeutet wurde, durch Marchands Untersuchungen aber endgültig für unsere Periode gesichert ist. Die Trauernden an der Tumba gehören in die Reihe der mitteldeutschen Klagefiguren, die sich von Arnstadt und Querfurt über Schulpforta und Meißen aus dem 14. Jahrhundert bis in unsere Epoche verfolgen lassen. Sie sind weit lebensvoller als die Grabfigur, aber ihre Stimmung ist typisch „dunkel“; sie ist jedoch positiv betont, während die Gestalt des Dompropstes





231. Jacobus maior im Halberstädter Dome.



232. Philippus im Halberstädter Dome.



233. Hieronymus im Halberstädter Dome.

fast eine Negation ist: wesentlich Block, kaum Menschenbild. Die Form der Tumbanischen findet Marchand mehr im Osten, in österreichischen Werken des späteren 14. Jahrhunderts. Sie erinnert auch an das krakauer Grabmal Kasimirs des Großen († 1370), dessen Verbindung mit der Parlerplastik (die sie auch hier noch, wie in Bremen und Braunschweig im Hintergrunde fühlt) ihr sicher scheint. — Unter den Chorstatuen aber folgt wieder eine bedeutende Figur, die eine neue Stufe darstellt: der Sixtus (Abb. 230). Sein Kopf hat die kubische Kantigkeit, die Konrat Witz — wohl ganz gleichzeitig — liebt. Aber er hat keineswegs die „Seelenlosigkeit“, die Dehio bei dem großen Maler findet, als Korrelat seiner wesentlich formalen Problemstellung, die die Spiegelung des Kubischen im Raume sucht. In den sorglichen Stirnfalten, dem eingesogenen Munde kommt eine fein gefühlte Geistigkeit heraus. Das Haar sehr ornamental. Im Gewande keine Horizontalzone mehr, dafür ein wie auseinander geblätternes Obergewand. In den Falten viel eigentümliche Unruhe — aber nicht wolkig, sondern streifig. — Ein neuer Schritt: Jacobus maior, dem sich Thomas und Matthäus anschließen lassen (Abb. 231). Ein „Wachstum der Vorderansicht“, dessen Bedeutung wir schon kennen, eine ganz neue Diagonalführung der Falten, vor allem aber ein in edelstem Sinne manieristisches Gesicht: ein Nachtwanderer, Nachtwandler, gespenstisch fast und tief ergreifend. Man gestehe sich doch, daß im weichen Stile, dessen Gewandssystem hier immer noch von ferne als das abgewandelte Grundphänomen durchblickt, ein solcher Klang völlig unmöglich war. Es ist eine ergreifende Eisigkeit und Ferne, die auch ein neues Verhältnis zum Raume offenbart: man fühlt etwas wie ein tastendes, blindes Vorschreiten in einen Raum, der im weichen Stile so doch noch nicht um die Figur da war. Und man sieht wieder — wozu diese Darstellung ja vor allem helfen will —, daß man nicht verallgemeinernd gerade Linien ziehen darf. Das Brunn-Grabmal ist, etwa dem Mainzer Berthold Daun gegenüber, enträumlicht. Diese Figur hier, eine Pfeilerfigur, müßte man mit den Aachener Chorstatuen von 1430 (s. unten) vergleichen, und man würde umgekehrt eine innere Lösung vom Banne des Architektonischen finden,

die in ganz entgegengesetzter Richtung sich bewegt. Gemeinsam ist zunächst nur das Negative: fort von der blühenden Naivität des weichen Stiles! — Für den Matthäus ist wichtig, daß er nach dem Hoymischen Wappen am Sockel nicht vor 1458, also dem Jahre des Sterzinger Altares geschaffen sein kann. Hier regt sich ein eckiger Schwung, der mit dem Stil der „langen Linie“ eine leichte Verwandtschaft hat, gleichzeitig aber in der Heftigkeit der Brechungen ein wenig an die Passauer Madonna von S. Severin erinnert. Matthäus und Thomas stehen dem Jacobusmeister nahe. Aber etwas völlig Neues bricht dann mit Philippus und Jacobus minor an (Abb. 23). Hier sind wir in der typischen E.-S.-Zeit, der späten. Nicht vor 1466 kann der Philippus entstanden sein, da der Stifter Ludwig Stammer, hier als Bischof dargestellt, erst 1466 das Bistum Magdeburg übernahm. Hier ist vollendete Brüchigkeit der Linie. Die Steilfalten, die wie gefrorene Blitze eckig durcheinander fahren, können etwas an das Würzburger Grumbach-Monument von 1466, mehr freilich noch an das Limpurg-Denkmal ebenda von 1455 gemahnen. Verschiedene Schulen und Bedingungen, aber dieses Mal eine Stilstufe. Im Gesichte ist der Norddeutsche wieder weit überlegen. In den gleichen 60er Jahren aber folgt nun der Hieronymus (Abb. 234), nach Marchand ein Spätwerk des Meisters der Braunschweiger Wandköpfe in der Annenkapelle. Hier bricht gleichsam eine äußerste Konsequenz dessen durch, was im Andreas von 1427, im Paulus sich an heraldisierenden Tendenzen geregt. „Zurückführung auf geometrische Urformen“ nennt es Marchand. Eine völlige Steilheit und Verstartheit, ein Triumph des Ansichtszwanges. Zumal im Löwen, der rein als Wappentier behandelt, in Aufsicht vorgelegt ist („anspringen“ wäre ein irreführendes Wort aus dem Leben, das diese konsequente Kunst der Starre gerade verlöschen will). Kein Zufall, sondern mindestens ein Dokument des Zeitgefühles ist die Tatsache, daß Meister E. S. in sehr vergleichbarer Weise auf dem Blatte L. 205 (Geisberg: Bl. 208, T. 210) zwei Tiere in flach gebügelter Aufsicht zeigt (Abb. 233, 234). Das untere ist ein Löwe von einer gewissen Ähnlichkeit an manieristischer Lebensstarre. — Aber nun der Kopf des Hieronymus: ist das nicht wieder vollendeter Manierismus? Ein panzerhart zusammengefrorenes, knochiges Steingefüge, das durchaus vielsagend ist, schmal wie die extremen Leistungen des 14. und des späten 16. Jahrhunderts, und wie sie — nur noch starrer, steiniger — als Maske asketischen Lebensgefühles redend. Es ist ein alter Meister offenbar: Regungen der Frühzeit bringt er spät zu einem vollendeten Ausdruck. Aber die späte Form gibt das Gesicht dieser manieristisch anorganisch denkenden Richtung am deutlichsten.

Es wird wohl doch kein Zufall sein, daß eine so extreme Prägung auf norddeutschem Boden auftritt. Im Südosten, in Kaschauers Heimat, wird sich kaum etwas Derartiges finden. Bis zur Küste reichen die geheimen Fäden dieser Stimmung. Auch der Schweriner Gottvater (I. Teil, Abb. 221) hat im ganzen Süden keine Parallelen. Es ist bemerkenswert, daß die Bauplastik im Norden wohl gewiß das Stärkste dieser einen Richtung hervorgebracht hat. Der Norden ist konservativer, wie ja auch sein härterer Dialekt dieser ganzen Richtung besonders entgegenkommt.

Die Halberstädter Höchstleistungen sind solche für den ganzen Norden. Der Lettneraltar des Magdeburger Domes von 1448 — auch er ein spätes Werk der Hüttenplastik —, steht schon qualitativ zurück. Manieristisch darf auch er heißen: eine Abwandlung des weichen Stiles nach Längung und Härtung unter Wahrung der alten Grundform. In den vollplastischen Figuren des Lettners ist dann auch mit dieser ge-



234. Kupferstich des Meisters E. S.



235. Matthäus im Aachener Münster.

brochen: eine nicht sehr geschickte, aber sehr markante steife Eckigkeit beherrscht sie. Die Proportionen sind bereits die „spätgotischen“ der zweiten Jahrhunderthälfte.

Noch ungünstiger steht es um Braunschweig.

In den Skulpturen der Annenkapelle, von deren Werkstatt, wie es scheint, die des Halberstädter Domchores z. T. ausgegangen ist, hatte es — offenbar durch eine Verbindung mit dem Südosten, die auch in Bremen da war — noch eine reiche und relativ glückliche Leistung späten weichen Stils erlebt. In den Fürstenstandbildern aber, mit denen 1447—68 das Altstädter Rathaus unter Leitung Hans Hesses versehen wurde, kam eine unsäglich trockene und langweilige Werkstattkunst zu Wort,

die zwar als Dokument der Zeit vermerkt werden muß, aber nicht von Rang ist. Diese Skulpturen sind immer noch wichtig, weil sie zweifellos in keiner anderen Zeit so möglich waren. Aber man spürt die Gefahren des Verstarrensstiles: gleich dem „primitiven“ um 1300 hat er eine zweifelloste Neigung, sich schwachen Naturen auszuliefern. Auch das bescheidene Talent zehrte um 1400 wie im Dreizehnten von der Sicherheit eines gefestigten großen Stiles. In einer Übergangszeit ertrinken die Schwachen schneller. An den Brüsseler Figuren des Jacob Kopperslagere kann man sich einen Begriff machen, wie bessere Vorbilder dieses Stiles wirklich aussehen können.

Daß Westfalen für die Schärfung und Verdunkelung besonderen Sinn hatte, wurde bei Gelegenheit von Halberstadt schon vermerkt. Nicht unmöglich, daß in Halberstadt doch auch eine wirkliche westfälische Mitarbeit stattgefunden hat.

In der Bauplastik wäre die Reihe der Chorstatuen von S. Johannes zu Osnabrück auf diesen Ausdruck hin zu untersuchen. Wie sehr der Stammescharakter solchen Formen ohnedies zudrängte, zeigen schon am Ende des 14. Jahrhunderts die Statuen der Soester Wiesenkirche.

Sobald man sich dem Niederrhein nähert, weichen diese stammlichen Grundbedingungen zurück.

Hier ist vor allem die Apostelfolge des Aachener Münsterchores das erste wichtige Dokument. Sie ist gleichzeitig, ja sogar noch etwas später, als die frühen Zeugnisse der Wandlung in Halberstadt. 1430 wurden die Figuren aufgestellt (nach Bericht der kl. Aachener Chronik. Vgl. Faymonville, Der Dom zu Aachen, 1909, S. 193). Das Datum fügt sich gut in das Gesamtbild. Der weiche Stil ist durchaus noch für den Gesamtentwurf maßgebend. Die ganze Anordnung und Proportionisierung bis in die Form der Baldachine und Konsolen hinein entspricht der Apostelfolge am Hochaltar von S. Martin zu Landshut von 1424 auffallend genau — ein neuer Beweis übrigens für dessen Herkunft aus dem Kreise der überstammlichen Hüttenkunst. Die Art aber, wie der weiche Stil sich abwandelt, ist an einem anderen datierten Werke — nun auch der westlichen Kunstgegenden — so verwandt, daß fast an Identität der Werkstatt gedacht werden muß. Es ist der 1434 gestiftete „Mariaschlafaltar“ des Frankfurter Domes. Auch er trägt hüttenplastischen Charakter. Man vergleiche einmal



236. Aus dem „Mariaschlafaltar“ des Frankfurter Domes.

den Apostel Matthäus in Aachen (Abb. 235) mit dem zu Häupten Mariä Sitzenden in Frankfurt (Abb. 236). Der Matthäus ist unter den Aachener Figuren die neuartigste. Auf ganzen Strecken (Schulterpartie) ist der alte Faltenreichtum verschwunden. Zur Sparsamkeit der Falten tritt dann eine feine Schärfung, zumal über dem Knie des Spielbeines, die beweist, daß auch ohne Opferung des „Lebendigen“ schon viel Neues zu sagen war. Gerade diese Partie ist mit der entsprechenden der Frankfurter Figur nahe verwandt. Auch die Bärte sind charakteristisch. Ihre Regelmäßigkeit ist stärker als in der Frühzeit, vermeidet aber in beiden Fällen in ganz gleichem Grade die extreme Heraldisierung von Halberstadt. In den Aachener Figuren ist noch ein Stück Slutzerzeit zu spüren. Aber Einzelheiten verraten überall das Neue: Sparsamkeit der Falten als angedeuteter Weg einer neuen Vereinigung von Körpermasse und Gewandmasse, also von Tektonisierung, Schärfung als Andeutung von Graphisierung, plötzliches Umknicken der Stauungslinien am Sockel als Andeutung der Brüchigkeit. Der verschiedene Grad des Neuen, z. B. zwischen Matthäus und Paulus, gibt zu dem Eindruck bedeutender Qualität noch einen unverkennbaren historischen Reiz hinzu. Gerade unter der fast altertümlichsten Figur, dem Paulus, ist der schalmeiblasende Engel der Konsole ein typisches Werk beginnender Verschärfung, ja Verstarrung, schon rein „dunkle Zeit“. Wir stehen erst an ihrem Beginne. Die Köpfe, wie die Gestalten noch warm durchflutet, haben einen majestätischen Ernst, der hier und da — bei dem großartigen Philippus und bei dem tiefen Matthias — schon in das Sorgenvolle übergeht. Indes von dem geheimen Pessimismus, der in Halberstadt hinter einer energischer manieristischen Haltung durchscheint, ist dies erst ein Hauch. Sehr zu beachten ist in vielen Fällen das Motiv des eng angelegten Armes, so bei Philippus des rechten, bei Matthias und besonders bei Jacobus minor des linken. Hier meldet sich schon ein Formgefühl, ja ein Formenmotiv, das für die „Multscherzeit“ (1450—60, manche glauben vielleicht heute noch: für den Multscher-Stil) charakteristisch ist: der Arm legt sich eng an und windet sich wie ängstlich (offenbar doch unter dem Zwange eines sehr massiv empfundenen Figurenblockes) nach vorne herum. E. S., Multscher und viele andere Künstler bald nach der Jahrhundertmitte lieben es sehr, durch einen hier durchgezogenen Mantelschlauf die Enge zu betonen, zugleich aber die kommende Möglichkeit einer neuen Aufbrechung anzubahnen.

Daß im allgemeinen der Norden für die extrem-manieristische Richtung stärkere Vorbedingungen in sich trägt, wurde schon gesagt. Aber auch, daß sie in der Bauplastik als solcher zu liegen scheinen. Sie ist an sich das „Sterbende“ in dieser Zeit, und mit Eifer scheint sie besonders die manieristische Möglichkeit zu suchen. Auch im Süden. Nur ist hier zu bedenken, daß da, wo die westliche außerdeutsche Kunstspäre sich nähert (wie schon in Aachen), diese stets mildernd wirkt. Denn konsequenzziehend im extremsten Sinne ist immer nur Deutschland selbst.

An der äußersten Südwestgrenze des deutschen Kulturgebietes, in Freiburg in der Schweiz, bezeugen die Portalfiguren, 1438 (unter der Figur des Simon) datiert, noch immer deutlich genug die Wandlung in manieristischem Sinne. Die Falten werden sparsam (Vereinheitlichung), sie brechen, dünn und verhärtet, durch. Die Gestalten strecken sich. In den Köpfen mit riesigen aufgerissenen Augen, verdrossen-schweren Mündern, hängenden heraldisch anstilisierten Bärten, ist der Protest gegen den holden Fluß des weichen Stiles wie gegen sein Ethos völlig deutlich. Es ist das Jahr des Wurzacher Altares! Am großartigsten Simon (Abb. 237), eine wahrhafte Statue. In anderen, wie dem Petrus, eine übermäßige Biegung, wie sie E. S. bringen wird. Die acht Jahre Entfernung von den Aachener Aposteln beweisen sich im Fortschritte der Verdunkelung.



237. Simon am Münster von Freiburg i. d. Schweiz.



238. Kreuztragung des Speyerer Domes.

Der Skulpturenschmuck am „Schneck“ des Konstanzer Münsters gehört nicht der hier besprochenen Richtung an. Er spielt eine große Rolle, aber in anderem Sinne. Dagegen am Mittelrhein — dessen schönstes Bekenntnis zum Manierismus wir freilich außerhalb der Bauplastik, in der Madonna von Castellaun finden werden — ist die Kreuztragung des Speyerer Domes sehr bemerkenswert (Abb. 238). Man gut tut, sie — obwohl ein Relief — mit der Lorcher zu vergleichen (I. Teil, S. 152). Wie sanft und zahm erscheint hier der „Realismus“ des älteren Werkes, wie lyrisch! Man kann vergleichen, was man will: überall spürt man einen rauhen, rissigen Laut an der Stelle der früheren Melodik. Es ist der gleiche Unterschied, wie zwischen den Bildern des Würzacher Altares (1438) und dem Münchener Veronikabilde. Christus, im Terrakotta-Altare ein einziger weicher, zart auseinander gefasertes Linienzug, in Speyer gereckt, von Brüchen überknistert, eine riesige wilde Klage. Johannes, die Frauengruppe nicht minder ins Drastische übersetzt. Dazu eine Stopfung der Figuren unter dem Ansichtszwange, eine atembenehmende Beklemmtheit und Gedrängtheit, die wieder ganz an „Mulscher“ erinnert. Hier zeigt sich der neue Geist zunächst als Dramatisierung, ja Drastik. Aber in der Länglichkeit und Schärfung des Figürlichen tritt er zugleich als Manierismus auf. Und auch dessen unstatistisches Wesen spricht: aus der radianten Stellung der äußeren und hinteren Figuren, die nicht auf die Erdachse, sondern auf die Bildachse bezogen sind, als unselbständige Wesen von ihr ausstrahlen.

Viel derber und schwächer die Kreuztragung von S. Agatha zu Aschaffenburg (Inventar Stadt-Archiv Fig. 119). Daß die verwitterte Inschrift 1483 zu lesen sei, ist nicht wohl denkbar. 1443 wird richtig sein.

In Unterfranken, im Lande des Johann von Brunn, ist es Haßfurth, mit seinen zwei wichtigen Kirchen, das die neue Richtung spiegelt, wie sie im Grabmal des Fürstbischofs gipfelt.

Die Sandsteifigürchen der Sakristeikapelle in der Pfarrkirche, mit dieser bald nach 1440 geschaffen, sind zwar ganz gewiß nicht bedeutend. Aber ihr starker Gleichklang mit dem Würzburger Denkmal macht sie historisch interessant. Der Hieronymus ist völlig steil und durchgeriefelt von Längsfalten, die plötzlich unten umknicken. Ähnlich die anderen. Sie können an die „Primitivität“ von 1300 erinnern. Gewiß: das ist gar keine Qualität, aber die Form kommt hier doch nicht einfach aus mangelnder Qualität, sondern aus dem Geiste eines wirklichen Stiles. An der Ritterkapelle findet man diesen selbst. Schon das früher (I. Teil, S. 81) erwähnte Tympanon des Dreikönigszuges (vor 1438) kennt die Versteilung und Durchriefelung der Figuren, der in dem Kreuzigungs-Tympanon des östlichen Südportales (vor 1461 gestiftet) die Konsequenz der Brechung bereits folgt. Den starken heraldischen Stil aber, als eine Äußerung heraldischen Wollens offenbart der Gedächtnisstein von 1438. Eine vollendete Symmetrie, wie sie so härtend und verfestend im weichen Stile undenkbar

war, in Wappen, Tafeln, fliegenden Engeln (die „karolingisch“ aussehen können). In der Mitte ein durchaus fein und streng, mit imposantem Ernst entworfenen Engel, völlig steil stehend. Man muß die Wappenengel der 60er Jahre (Epitaph Elisabeth von Görlitz in der Trierer Dreifaltigkeitskirche) dagegen sehen, um das Spätere, die heraldischen Grabsteine des Salzachgebietes (1. Teil, S. 182, 183), um das Frühere dagegen abzusetzen. Man sieht: die Starre ist gewollt, und sie wirkt durchaus notwendig, zwischen einer noch mehr in der Fläche und einer völlig im Raume spielenden Bewegtheit. Der Wappenkopf vor den Füßen des Engels ebenso dunkel in der Stimmung, wie die gleichzeitigen Figuren zu Freiburg in der Schweiz.

In Nürnberg, das uns weiterhin mit einer kleinen Reihe sehr wichtiger datierter Werke beschäftigen wird — dem Rieterschen Christus von 1437, dem Schlüsselfelderschen Christophorus von 1442, der Grablegung in S. Aegidien von 1446, dem Nikolaus in S. Lorenz von 1452 — ist die Bauplastik normalerweise immer schon von einer gewissen Derbheit und Zurückgebliebenheit gewesen.

Daß freilich der Meister der Pfeilerapostel von S. Lorenz wirklich erst unserer Zeit angehört — wie Loßnitzer annahm, der in diesem „spätgotischen Manieristen“ den „letzten Vertreter der gotischen Steinmetzkunst auf Nürnberger Boden“ sah —, vermag ich noch immer nicht zu glauben. Es handelt sich hier doch wohl um spätes Vierzehntes. Als Bauplastik unserer Zeit indessen dürfen die zwei bekannten Gruppen in S. Sebald, die Volkamersche Verkündigung und die Behaimsche Heimsuchung angesehen werden. Die Verkündigung ist das ältere Werk. Man hat es in S. Sebald nicht schwer, gegen die klassischen Werke weichen Stils in nächster Nachbarschaft, die Madonna im Strahlenkranz und den engverwandten tönernen Johannes (1. Teil, S. 192 u. Taf. XI) das Neue zu erkennen: Frost und Härte, so scheint es zunächst, gegen Wärme und Weichheit. Aber die hagere Länge namentlich des Engels (Abb. 239), die scharfen langen konsonierenden Falten, geben der neuen Form eine steile Würde, die der alten fremd war. Es ist die eigentümliche Würde des Manierismus. Auf dem Wege von der weich-strahlenden Schnitzmadonna des Sebalduschores bis zu dem hager-scharfen Engel — einem Wege, kaum länger als ein Jahrzehnt — steht ein steinerner Engel vom Imhofschen Hause (jetzt Germ. Mus., Abb. bei Justus Bier, Nürnbergisch-fränkische Bildnerkunst, Bonn 1922, T. 34). Dieser hat noch die Grundform des alten Stiles. Er hat sie nur im einzelnen geschärft. Die Tunikafalten werden noch weniger energisch, noch an höherer Stelle als beim Brunn-Grabmal, aber doch schon in dessen Art verknickt. Der obere Mantelumschlag läßt auch schon an die Formen der Schnitzerkunst um 1460 vorausdenken. Aber das Ganze ist doch alte Grundform mit verwandelten Einzelheiten. Der Volkamersche Engel dagegen — auch der Imhofsche stammt wohl von einer Verkündigung — ist energisch neu im Sinne des starren Manierismus. Ein Replik der Sebalder Gruppe findet sich in Amberg (Inv. Stadt A. S. 26, Fig. 9). — Die Behaimsche Heimsuchung entstammt einem völlig anderen Meister. Er arbeitet mit der Differenzierung von Kern und Schale; seine Form ist — obwohl viel steifer, bauplastisch noch gebundener — in diesem einen Punkte mit der weit raffinierteren Passauer Madonna von S. Severin zu vergleichen. Nur im inneren Teile der Figuren und in den Proportionen ist sie manieristisch; außen, namentlich im Gewande der Maria, arbeitet sie mit Störungszonen. Das Werk wird den 50er Jahren angehören. Aber von der Volkamerschen Verkündigung kann man dafür wohl zu der berühmten Grablegung von S. Aegidien kommen (Abb. 240). 1446 ist sie datiert. Der Name „Hans Decker“ ist ihr beweislos von Murr angehängt. Sicher ist nur die Stiftung in jenem Jahre. Wir dürfen die Grablegung, gleich den beiden Frauengruppen, zur Bauplastik rechnen, obwohl Werke dieser Art ja nicht mehr im alten Sinne monumentales Dekorationsprogramm sind. Das Entscheidende sind die Menschen. Es sind andere als die Schnitzer. Meister wie diese stammen offenbar aus Bauhütten, sie gehören



239. Engel der Volkamerschen Verkündigung in Nürnberg.



240. Grablegung von S. Aegidien. Nürnberg. 1446

zu der absterbenden Gattung der (oft in höchstem Sinne) dekorativen Steinmetzen. Der Meister von S. Ägidien kennt die Malerei. Es ist ein sehr großartiger Gemäldeentwurf, den er in seine etwas trockene Technik übersetzt. Die Trockenheit hat hier ihren — nicht nur geschichtlichen — Reiz. Sie ist durchaus Reaktion gegen den weichen Stil. Ihre Art, die Formen hager und fest anzuplätten, ist in unserem Sinne manieristisch mit großer Wirkung. Wie eindrucksvoll wirkt die eindringliche Konsonanz der Vertikalen, von links nach der Mitte steigend und sich verkürzend: der von unten aufwachsende Mann mit dem herabhängenden Arme Christi, das Lententuch mit dem Gewande Marias, das Mantelgehänge unter dem Knie des Leichnams. Dazu die herbe Diagonale vom Kopfe Mariens über die Linke, über die Knie des Toten herab, das Überhängen des Ganzen nach unten links, die herbe Brechung in der sinkenden Diagonale von rechts oben nach links unten — es sind alles Züge, die auch der Manierismus des Sechzehnten kennt. Zugleich in dem „Immer wieder“ knochiger Liniensträhnen eine Erinnerung an den des Vierzehnten und seine Vesperbilder. (Zur Nürnberger Plastik der Jahrhundertmitte vgl. Loßnitzer, Veit Stoß, S. 18 ff. und Fr. W. Hoffmann, Die Sebalduskirche in Nürnberg. 1912.)

Erfurt, das mit Nürnberg im 14. Jahrhundert so oft seine Beziehungen hatte, beteiligt sich an der Bauplastik unserer Zeit und Richtung mit dem schon früher (1. Teil, S. 147) erwähnten Augustinus der Augustinerkirche.

Dessen „Reizlosigkeit“ — der des Meisters J vergleichbar, aber innerlich später — ist die des Manierismus. Einige Reliefs, Christus und Thomas (1447 datiert, jetzt Städt. Mus.) und Johannes der Täufer (1448, Stadtmauer neben dem ehemaligen Johannestore) gehören hierher (Overmann, Kunstdenkm. der Stadt Erfurt, Nr. 104, 106, 107). Auf die symptomatische Bedeutung der Meißener Figuren in der Fürstenkapelle des Domes war ebenfalls schon im ersten Teile verwiesen. 1427 (das Datum des Halberstädter Andreas) ist der

Terminus a quo für diese merkwürdige Bauplastik, die schon durch ihr „unerlaubtes“ Material, das Holz, die Krisis der Hüttenkunst beweist. Diese Figuren sind zugleich typische Werke des Manierismus. Sehr schlank, gedörft, zusammengezogen, versteift und durchgeriefelt, gehören namentlich die Könige der Anbetung zu jener Formenklasse, der auch Figuren Fiesoles und manche Lochners zuzurechnen sind. Auch möge man noch einmal für den jungen König mit dem Füllhorn (Abb. 241) sich des Van Eyckschen Arnolfini in London erinnern. Kein Zweifel, hier ist eine europäische Erscheinung, an der selbst der größte Maler des nordischen Realismus teil hat. Diese durchkannelierte säulensteife Form ist ein Protest gegen die schwellende Breite des weichen Stiles. Viel manieristische Konsonanz von Parallelen, viel manieristische Würde und feierliche Spitzigkeit. Bis in das Gesicht, bis in den schmal konzentrierten Blick, bis in das Greifen der Hände geht die innere Ähnlichkeit so verschiedenwertiger Werke durch die geheime Verbindung der historischen Gleichzeitigkeit. Im übrigen verdient vor allem der Paulus Würdigung. Er ist bereits moderner als der steinerne in Halberstadt. Am Mittelrhein erwähnenswert das Portal der Kirche von Babenhausen; ziemlich derbe Figuren, wohl schon Mitte des 15. Jahrhunderts.

In Eichstätt, wo schon das jüngste Gericht des Mortuariums (noch ca. 1420?) eigentümliche Schärfungen der Form zeigt, hat ein Bildhauer Johann de sabac (oder sabar = Steinamanger?) das Stifterdenkmal zu S. Peter für Gräfin und Grafen von Hirschberg (13. Jahrhundert) signiert. (Inv. M.F. I Fig. 82.) Obwohl nicht auf den ersten Blick in diesen Zusammenhang gehörig, sei es doch hier genannt. Die merkwürdigen Brechungsformen, die neben verallgemeinerten weicheren auftreten, weisen doch in die Richtung. Entschiedener tritt sie in den Konsolfiguren der zwischen 1450 und 1463 erbauten Kapitelsakristei entgegen. Die eines Engels erinnert noch an die Holdheit des weichen Stiles. Die eine Männerbüste dagegen, scharf geriefelt im Gewande, mit ein paar harten Brüchen im Ärmel, mit der dunkel-doppeldeutigen Stimmung des Ausdrucks ist ausgesprochen manieristisch. Am stärksten das Veronikaschweiß Tuch. Hier kann man sich der norddeutschen Dinge, des oben (S. 263) erwähnten Dortmunder Johanneskopfes erinnern. Fahrige Falten des Tuches umknistern ein bitterernstes Gesicht, von ornamentalisiertem Haare gerahmt. Vielleicht nicht viel später die Terrakottafiguren an den Seitenwänden der Nordwesthalle des Domes. Die köstlichen älteren Figuren der Anbetung in den Bogenlaibungen selbst geben gute Gelegenheit, die neue Herbheit mit der alten Holdheit zu vergleichen (Inv. M.F. I, Fig. 24 u. 23).

In Straubing wurde das östliche Südportal der Jakobskirche noch vor 1440 vollendet. Offenbar stehen wir hier in der zweiten Hälfte der 30er Jahre. In der Verkündigung (Bogenlaibung) überwiegt beim Engel das Auftreten unruhiger Störungszonen, bei beiden Figuren aber ist der Umbruch der Staufalten unten von der am Brunn-Grabmal erläuterten Form. Zur völligen Rassereinheit gedeiht die manieristische Richtung in einer Sitzfigur der Vorhalle (Inv., Fig. 14 rechts). Später, offenbar schon den 40er Jahren zugehörig, die rechte der beiden Standfiguren über dem Portal.

Regensburg hatte in der Bauplastik des Dom-Westportales seinen sehr deutlichen Beitrag zum weichen Stile geliefert (I. Teil, S. 146). Auch in ihr stecken aber schon einige Züge des Neuen. Namentlich der Laurentius, die innerste Figur der rechten Gewändeseite, mit dem eigentümlich schräggenommenen Kopfe, den seitlich gedrehten Haaren, den parallelen Röhren des Ober-, den Umbrüchen des Untergewandes, geht auf Versteifung und kommende Brüchigkeit des Formalen, auf harten Ernst des Menschlichen aus. Aber auch in seinen Nachbarn ist — leiser — eine manieristische Regung. Den schon früher (I. Teil, S. 146) betonten großen Unterschied des Dominikus an der Dominikanerkirche aber möchte der Verfasser heute mit voller Deutlichkeit als großartiges Dokument der dunklen Zeit angesehen wissen. Die breite steile Zwischenzone, die wie ein Keilbrett die Pendelfalten mitten auseinander hält, ist ein grandioses Mittel des neuen Ansichtszwanges, gerade-



241. Junger König aus der Meißener Fürstenkapelle.





242. Hl. Bischof von S. Stephan  
in Wien.

zu monumentale Frontalität, schwerer Ernst, nur freilich keine völlige Trennung vom weichen Stile. — In Ingolstadt bemerkenswert die Skulpturen des West- und des Südportales der Oberen Pfarrkirche, besonders erstere: ca. 1460 (Inv. O.-Bayern, Taf. 5).

Die Bauplastik von S. Stephan zu Wien, quantitativ sehr reich in der „dunklen Zeit“, wird von Bruno Fürst einer Untersuchung unterzogen, der hier nicht vorgegriffen werden soll. Es handelt sich vor allem um eine große Reihe von Pfeilerfiguren, die verschiedene Stadien zeigen; alle schlank, oft von prismatischer Härte. Einige Mönchsfiguren darunter, die an den Stil des Brunn-Grabmales erinnern können. Andere dann, in denen ein leises Schlingern der Falten durchgeht. — An der äußeren Vorhalle des Sängertores imponiert der Geist manieristischer Haltung besonders in der Stephanusgruppe. Sie betont eine Kante des polygonalen Baues in streng vertikaler Übereinander-Ordnung des knienden Heiligen und eines einzigen Steinigers. Von außerordentlicher Großartigkeit der Kopf des Märtyrers. — Vom Außenbau ist bekanntlich Vieles, so auch die früher (1. Teil, S. 64) schon genannten verschraubten Fürstenfiguren, in das Historische Museum der Stadt gelangt. Ein Bischof mit einem Fische in der Hand (S. Zeno?) ist in Abb. 242 wiedergegeben. Ein wundervolles Werk, wohl der späteren 40er Jahre, das keiner Erläuterungen mehr bedarf. Üppiger und derber eine lesende weibliche Heilige, ebenda und ebenfalls von S. Stephan. Ob die 1805 größtenteils zerschlagenen Figuren des sehr reichen Portales von Seefeld in Tirol der dunklen Zeit angehörten, ist nach der Abbildung nicht festzustellen, es scheint aber möglich (vgl. Atz, Kunstgesch. Tirols, S. 295 und 447).

#### b) Die Grabmäler der manieristischen Richtung.

Wie die Bauplastik durch ihren eigenen damaligen Lebenszustand dem Manierismus günstig war, so war es das Grabmal durch den stetigen Faktor seiner Bestimmung — sofern es richtig ist, an eine geheime Verbindung zwischen Todesgefühl und brüchiger Formenstarre zu glauben. Straubing ist wohl der Ort, die manieristische Richtung des Grabmals am besten zu studieren. Wir kennen schon aus dem 1. Teil (S. 182, Abb. 157) das bedeutende Grabmal Herzog Albrechts in der Carmelitenkirche. Schon in ihm ist ein Hauch der neuen Stimmung zu spüren: die bittere Verdampfung des Gesichtsausdrucks, der sonderbare Umbruch des Kopfes, das harte Herabzeigen der Linien, die Schärpen und Brüche in den Falten, die herbe Gesamtform der Engel. In einer großartig neuen und sparsamen Form, vorbildlich und geradezu symbolhaft zusammengefaßt, treten diese Züge in der Gedenkplatte des Ratsherrn Ulrich Kastenmayr (Jakobskirche) entgegen (Abb. 243).

Dieser starb 1432. Da die Jahreszahl aber deutlich nachgetragen ist, so muß die Arbeit schon bei Lebzeiten gefertigt sein, vielleicht also noch Ende der 20er Jahre, so daß wir etwa auf Gleichzeitigkeit zum Halberstädter Andreas kommen würden. Wenn Halm's Vermutung zutrifft, daß der Meister des Albrechts-Monumentes auch dieses geschaffen habe, so hat dieser Künstler jedenfalls einen energischen Schritt in neues Land getan. Auch der Manierismus des Vierzehnten hatte — gerade ein Jahrhundert früher — den Eindruck der Leiche zum Ausgange ergreifender Schöpfungen genommen. Schon im Augsburger Grabmale des Bischofs Roth von 1301, dann besonders in den heiligen Gräbern (Freiburg i. Breisgau). Zweifellos wirkt aber der Kastenmayr wie eine neue Entdeckung, in der der Naturalismus dem Manierismus — so sonderbar das klingt — zu Hilfe kam. Man erinnert sich unwillkürlich an Jan van Eycks Arnolfini auf dem Londoner „Verlobungs“-Bilde

von 1434. Das liegt gewiß auch an den Äußerlichkeiten der Tracht. (Ob man aus den Beziehungen von Straubing zu Holland weitgehende Schlüsse ziehen darf, scheint zweifelhaft.) Aber es ist zugleich doch eine innere Verwandtschaft da — mindestens eine Sprache des Zeitgefühles. Die Feierlichkeit der van Eyckschen Figur gehört überhaupt — man muß nur endlich wagen, europäisch zu sehen — in das gleiche Problemgebiet, wie die deutsche Plastik der „dunklen Zeit“. Sie hat die Kerzenstarre, den strengen Rhythmus des Faltengeriefels mit manchen gemeißelten und geschnitzten Formen unserer Kunst von damals ebenso gemeinsam, wie selbst — bei aller großen Verschiedenheit — mit Fra Angelico's Figurenstil. Die jähe Seitwärtsbiegung im Kopfe des Kastenmayr setzt auch ursprünglich die Steilheit einer Arnolfini-Figur voraus. Zu bewegterer Gestalt würde eine weichere Biegung gehören. Das Steife bricht. Die Ansicht der Füße aber erinnert noch einmal an den Arnolfini. Jan van Eyck projiziert gar nicht so sehr anders; die Schrägung der Platte wirkt wie „hoher Horizont“. Eine Vergleichbarkeit, nicht unähnlich jener zwischen dem Löwen des E. S. und dem des Halberstädter Hieronymus (siehe oben S. 264). Es ist jedesmal das Auge einer Generation, das wir fühlen. Über den tiefen Ernst des Ausdrucks, über die Dunkelheit der Stimmung, auch über die — sehr entscheidende — Komplexheit, die totalisierende Zusammenziehung bedarf es neben der Abbildung keiner weiteren Worte. Mit Halm dürfen wir den gleichen Meister auch in dem streng-schönen Grabstein der Agnes Bernauer erkennen (Inv. N.B. VI, Fig. 116). Es ist wirklich über den Kastenmayr bis zum Albrechtsdenkmal zurück ein Grundgefühl. In diesem, wohl letzten Werke des bedeutenden Meisters wirkt vor allem die im Kastenmayr vorgebildete, müde Lage der Hände als deutliche Entsprechung zu der des Kopfes ergreifend stark. Es ist ein Flachrelief, in dem die Tektonisierung als Formensprache eines unzweifelhaft tiefen Gefühles für den Tod unverkennbar zutage tritt. Es ist sehr lehrreich, von hier auf den Manierismus des Sechzehnten zu blicken. Das Grabmal des Johann von Hatstein, 1546 in Heitersheim (Kr. Freiburg, S. 421, Fig. 171) gibt in Stimmung, Haltung, Formensprache erstaunliche Parallelen zum Kastenmayr. Von 1440 datiert ist der Grabstein der Anna Zeller (Inv. Fig. 87).

Auch die zweite Generation der dunklen Zeit hat ihren ausdrucksvollen Meister in Straubing. Wir kennen seinen Namen: Erhart nennt er sich 1455 auf dem Grabstein des Pfarrers Jodocus Gessler († 1468).

Daß das Hauswappen am Platzl Nr. 86, bald nach 1445 datierbar, wirklich schon ein Frühwerk dieses Künstlers sei, wage ich nicht zu behaupten (Inv. Fig. 289). Der trübe Ernst dieser beiden „wildten Männer“, die Spitzigkeit der Bewegungen, die sich gleichwohl hier und da mit brodelnder Unruhe verbindet, macht das Wappen aber jedenfalls zu einem sehr wichtigen Zeitdokument. — Bei Erhart kommt es zweimal vor, daß er ein Grabmal lange vor dem Tode des Dargestellten schon signierte (Geßler, † 1468, dat. 1455; Kaspar Zeller, † 1472, dat. 1464). Seine Wirksamkeit reicht in die 70er Jahre, über den Tod des Meisters E. S., über das Auftreten des neuen Bewegungsstiles hinaus. Aber Erhart ist ein geradezu fanatischer Vertreter des straffen Manierismus. Statt vieler Worte genügt ein Blick auf das Epitaph des Kaspar Zeller in der Carmelitenkirche (Abb. 244). Es ist datiert (1464), freilich nicht signiert. Wieder ist unverkennbar — da beide Werte für sich



243. Grabmal des Ulrich Kastenmayr.  
Straubing, S. Jacob.



244. Epitaph des Caspar Zeller. Straubing, Carmelitenkirche.

Ein Beispiel für manche andere gegenständlich gleiche in Augsburg: das Grabmal des Kardinals Peter von Schaumburg († 1467). (Riehl, Augsburg, Fig. 32 auf S. 43.)

Nicht mit voller Sicherheit wage ich mich der Zuschreibung eines Eichstätter Grabmals an Erhart anzuschließen, die das Inventar für Mittelfranken vorschlägt.

Es ist Bischof Johann von Eich († 1464) in der S. Walburgskirche (Inv. M.F. 1, Taf. XXVI). Einiges, wie die Engelfigürchen zu Häupten, sieht zarter und weicher aus. Der Gedanke, daß womöglich im gleichen Jahre der gleiche Künstler dieses Epitaph und das Straubinger des Kaspar Zeller geschaffen haben sollte, ist nicht recht einleuchtend. Das Eichstätter Bischofsgrabmal erinnert stark an das fast gleichzeitige des Würzburger Domes von 1466. Es projiziert überhaupt die Grundform des würzburgischen Typus in Relief. Ich denke hier eher noch an Linhart Romer (s. unten). Die Ähnlichkeiten mit Straubing mögen z. T. auf die Materialgleichheit zurückzuführen sein. Rotmarmor lockt zu harter Form. Denkt man sich aber den Würzburger Grumbach (Abb. 252) aus der Vollform und dem Sandstein in Relief und Rotmarmor übersetzt, so wird die Ähnlichkeit größer. Eichstätt liegt ja an der Begegnungsstelle von Franken, Schwaben und Bayern.

Bis Eichstätt schlägt noch die Welle der alpenländischen Kunst. Salzburg und das Salzachgebiet wirken auf Straubing wie auf Passau.

aufs Äußerste gesteigert sind und sich vollendet zur Einheit binden —, wie sehr ein leidenschaftlicher Pessimismus, ein ätzendes Todesgefühl und eine Verstarrung der Masse wie der Linien im Geheimen verknüpft sind. Das Doppelgrabmal Wilhelm und Margarete Zeller (Todesdaten 1491! und 1478) wird man nach den oben genannten Tatsachen getrost an das Ende der 60er oder in den Anfang der 70er Jahre datieren dürfen. Die Todesjahre bedeuten nachweislich in Straubing — und wie oft vielleicht sonst! — nicht ohne weiteres das Datum des Werkes. Die Gestalt des Wilhelm Zeller ist in der unteren Partie stellenweise wie ein kannelierter Pilaster durchgeschrafft. Daneben aber, bei der Frau sehr weitgehend, bewegtere Formen im Sinne der Störungszonen bei scharfer Brüchigkeit — wie sie Multscher liebt, und wie wir sie in zahlreichen Fällen gerade um 1460 schon finden werden. Weitere Straubinger Werke, die Erhart nahestehen: Epitaph Wolf Treu und Barbara Zeller (S. Jakob), ca. 1470, (Inv. Taf. XI); Nikolaus Heller (Totenkapelle, † 1474. Inv. Fig. 132); Heinrich und Margarete Nothhaft (Carmelitenkirche, Todesdaten 1446, 1471, Inv. T. XXV). Aus Erharts Zeit, aber wohl nicht von ihm: das ernsthafte Epitaph Frühauf von 1458 in der Bernauer-Kapelle, fest datiert, stilistisch aber innerlich kaum später als das Kronberg-Epitaph von 1439 in Aschaffenburg. Abgewandelt wirkt Erharts Stil sehr unverkennbar nach im Epitaph der Familie Süß (Totenkapelle; mit den Daten 1498 und 1531), vielleicht auch dem des Pfarrers Johann Gemeiner in S. Jakob (Inv. Fig. 52). Dieser starb 1482. Aber gerade die auffallende Grausigkeit des Motives spricht für einen besonderen Wunsch des Bestellers, der sehr wohl der Geistliche selbst gewesen sein kann. Die Arbeit paßt in die 70er Jahre. Hier und da weht ein etwas neuer Schwung in kleinen Einzelheiten. Das Ganze ist — wie spät ausbrechend — das nacktste Bekenntnis dieses Tod-genießenden Manierismus: es ist der verwesende, von Reptilien durchkrochene Leichnam, der eckig und schroff hingetreten, hager und steinig, die Relieffläche füllt.

In Passau ist das entscheidende Frühwerk des Stiles — der hier schon nirgends die extreme Schroffheit der Straubinger Art hat — der Paulus von Polheim († 1440) (Abb. 245). In einem Werke wie diesem könnten wir gleichwohl der Quelle des Erhartschen Stiles näher sein als in Straubing selbst, bei den Arbeiten des „Albrecht-Meisters“. Diese Quelle führt aber immer mehr nach dem Süden; und es ist gut, von Tirol über Salzburg bis Passau ein ganzes Gebiet zusammenzufassen, zumal was die Grabmäler geistlicher Herren angeht.

Die Parallele zum Kastenmayr zunächst gibt der Thomas Pienzenauer in Berchtesgaden († 1435). Gewiß ein Werk eines sehr anderen Meisters. Aber die rücksichtslose und tief Stimmung erweckende Darstellung der Leiche ist hier wie dort. Es ist verräterisch, daß die Kopfneigung unwillkürlich an die der Madonna von S. Severin erinnert. Es ist bei gänzlich verschiedener Motivierung die gleiche trübe Müdigkeit des Gefühls. In den Beifigürchen schon harte Riefelung. In der Hauptfigur eine Überführung der alten Horizontalzone in die Schräge, die wir aus Halberstadt kennen. Ein deutlicher späterer Nachklang: Ulrich Bernauer ebenda († 1495 I), noch aus den 60er Jahren, mit stärkerer Brüchigkeit (Inv. O. Bayern, Taf. 283). Ein noch wichtigerer Meister der Salzburger Gegend aber scheint mir von Tirol auszugehen, vielleicht einfach daher zu kommen. In Brixen finden sich nebeneinander zwei bemerkenswerte Platten. Die des Bischofs Ulrich († 1437) ist die rohere. Ihr „Manierismus“ geht — scheinbar paradox — in die Breite. In der sehr vordringlichen Konsonanz der starken Querlinien spricht aber doch bereits ein Absterben weichen Stiles, sagen wir diesmal getrost: ein Verfall (vgl. Weingärtner, Inv. v. Südtirol II, Abb. 39). Anders der Bischof Berchthold de Nez († 1436) (Abb. 246), dem im nördlichen Baiern nur allenfalls der Abt Albert in Prüfening (B.A. Stadt Amhof, Fig. 155) nahezusetzen wäre. Die Grundform schließt an die feineren des weichen Stiles an: keine Üppigkeit, die erstarrt, sondern eine Weichheit, die sich leise lockert. Der Ernst des Todes nicht — wie bei Pienzenauer — in realistischer Konsequenz, sondern nur durch die tiefe Stimmung des geneigten Kopfes auf dem eingedrückten Kissen angedeutet. Dem Totenkissen zum Trotz lebt und handelt der Mann noch — gedämpft natürlich. Der ganze Typus, die künstlerische Handschrift ist dem Propst Peter in Au (1445) zu ähnlich, um nicht an eine unmittelbare und enge Verbindung glauben zu machen (Abb. 247). Ein Geist und eine Hand offenbar — aber nun eine spätere Stufe, eine Berührung zugleich mit dem strafferen Geiste des Garser Grabmals Hinterkircher von 1420. Der so deutliche Anschluß an den weichen Stil ist aufgegeben. An Stelle der weichen Eindrückung des Kissens fahrig Faltenblitze. Überall Konsonanzen geschärfter Form, und unten der Umbruch. Die Figuren in den Zwickeln typisch für Salzburg und offenbar von hier aus auch nach Straubing gelangt. Zwei — nach den Todesdaten — genau 10 Jahre jüngere Grabplatten schließen sich an: der Thomas Surauer in Gars († 1455) und der Graf Ulrich von Ortenburg in Passau († 1455, Inv. Stadt Passau, Fig. 96); der erstere nahezu eine Replik des Auer Grabmals. Engere Nachfolge bedeuten noch der Konrad Haussner († 1463) und der Seyfried Nothhaft († 1476) in Passau (Inv., Fig. 125, 123). Bis zu wirklicher manieristischer Starre gelangt dieser Typus nur in dem Stifterdenkmal von Fürstenzell (Inv. B.A. Passau, Fig. 51). Das ebendort befindliche



245. Grabmal Paulus von Polheim. Passau.



246. Berchthold de Nez. Brixen.



247. Propst Peter in Au.

des Abtes Johann Schletterer († 1493), offenbar schon in den 60er Jahren gefertigt, gehört dagegen schon der Stilrichtung Linhart Romers (s. unten) an (B.A. Passau, Fig. 50).

Das, was von Brixen ausgeht, ist eine ganze geschlossene Gruppe, die zu Straubing nur allgemeinere Vergleiche bietet. Es fehlt ihr die ätzende Schärfe, die Erhart im Kaspar Zeller-Grabmal erreichte. Sie hat einen gewissen Rest von Wohligkeit, von Leben bei aller Verdunkelung bewahrt. Dagegen ist in Paulus von Polheim — so nahe er zweifellos dieser Gruppe steht — die Möglichkeit wenigstens der Erhartschen Konsequenzen deutlicher vorgebildet.

Gewiß, auch er ist „lebendiger“ als die Straubinger Werke; und da diese ganze Kunst sich bis nahe an die oberitalienische Grenze verfolgen läßt, so ist mit der Möglichkeit einer transalpinen Einströmung zu rechnen, die mäßigend auf die deutschen Tendenzen wirkte — bis vor die Tore Straubings, wo sie erlosch, um einer sehr nordischen (wirklich wohl einer „germanischen“) Kunst der fast abstrakten Linie Platz zu machen. Immerhin, in der großartigen Breite des Polheimgrabmals ist doch so konsequent jede Querung verbannt, um nur noch parallele Längslinien zuzulassen, daß hier ein raffinierter Konsequenzzieher wie Erhart hätte ansetzen können. Und

die Linke des Mannes, ein Bündel harter Strahlen, ist äußerst linear empfunden. Nur darf man nicht verkennen, daß zugleich ein breites Existenzgefühl hier wirkt, einigermaßen verwandt den mächtigen Blöcken von Leidenschaft, die der Nürnberger Meister des Tucher-Altars in seinen gemalten Menschengestalten vor eine wunderbar neutralisierte, aber sprechende Goldfläche setzte.

Oberbayern hat einige Zeugnisse für ein dem Brunn-Grabmal ganz verwandtes Stilgefühl. Die Grabsteine der hl. Anianus und Marinus in Wilparting (Inv. O.B. Taf. 205) sind diesem sehr vergleichbar; sicher um 1440. Bemerkenswert die vom Kopfe abstrahlenden Kissenfalten: ornamentale Eigengesetzlichkeit. — Außerordentlich der Schritt von hier zum Tegernseer Stiftergrabmal von 1457 (ebda. abgeb.). Es verrät seine Gleichzeitigkeit mit dem Sterzinger Altare durch auffallend ähnlichen Formengeist (s. unten).

In unsere Periode — sicher nicht in die von 1420 — gehört nun auch die streng-schöne Gedenkplatte des hl. Vitalis in S. Peter zu Salzburg.

Um 1448 herum hat Halm sie überzeugend datiert. Die Engel des Dorsale — diesem selbst werden wir als einem Lieblingsmotiv der Zeit noch häufig begegnen — scheinen wie an geheimen stählernen Stangen von der Hauptfigur abzustrahlen. Die beiden oberen, wie die Löwen unten, darf man der heraldisierenden Neigung des Manierismus ziemlich deutlich zurechnen. Im übrigen ist unleugbar hier eine Tendenz, vom weichen Stile aus unmittelbar, unter Vermeidung der scharfen Reaktion des Verstarrens, weiter zu kommen. Die freien Falten über der Bauchpartie weisen schon auf das Jahrzehnt des Sterzinger Altars voraus. Es sind hier manche Ähnlichkeiten noch mit dem Seckauer Grabmal des Bischofs Georg Überacker († 1477), jedenfalls genügend, um Leonhardts zu frühe Datierung des Vitalis noch einmal zu widerlegen. Zugleich aber ist es der Kreis der von Brixen aus verfolgten Salzburger Grabmalgruppe, dem wir hier noch einmal begegnen. Hypothetisch und unter Vorbehalt hat Leonhardt für den Künstler den Namen Eybenstock vorgeschlagen. (Abbildungen in Leonhardt, Spätgotische Grabdenkmäler d. Salzach-Gebietes. Leipzig 1913, S. 15 u. 40.) Der Name ist im Zusammenhang mit einem Meisterzeichen auf dem Knittelfelder Epitaph des Peter Murar (Leonhardt, S. 36) erschlossen worden. Dieses eines der vielen Dokumente für das reiche Weiterleben des heraldischen Grabmals in diesem Gebiete (vgl. I. Teil, S. 182f.). Der Mann, der hier mit halbem Körper aus der Wappenkrone steigt, hat schon wieder die neue Lebendigkeit der 70er Jahre (Leonhardt, S. 36). Unter den vorangehenden möge der Stein des Magens Reitter v. Teising († 1450) durch den „dunkelen“ Typus des Wappenmenschen für die Veränderung des Zeitgefühls sprechen (Abb. 248). In Niederösterreich bieten die Abtgräber von Michaelbeuren einiges Wichtige. Das frühe des Tybald Aufhaimer († 1418) deutet den Weg zur Erstarrung an. Das des Petrus Hraban († 1477) zeigt den starren Manierismus im Stadium fahrig-blitzender Brüchigkeit (Österr. Kunsttopogr. 10 Fig. 510, 511).

Das Rittergrabmal konnte schon von Hans Haider her, dem älteren Meister des Aribodenkmals in Seon (I. Teil, S. 184) der starren Richtung entgegenkommen.

Die Deckplatte von der Tumba des Grafen Heinrich von Ortenburg in Passau (Inv. Fig. 95) beweist, daß es geschah. Nicht sehr qualitativ, aber für unsere Epoche doch charakteristisch der aus Raitenhaslach in das Museum von Burghausen geratene Stein des Mattheus Granns († 1449) (Leonhardt, S. 43). Bewußt, manieristisch bewußt, werden hier Tiefenanregungen erst verdeutlicht, um wieder negiert zu werden. „Widerhaarig“ kann man das nennen. Das Wort paßt wirklich — wie oft in dieser Zeit — auf die Haare selbst, die ihrer hängenden Richtung widersprechend sich seitlich drehen. Es ist eben nicht die reale Schwergewichts-



248. Epitaph Magens Reitter v. Teising.



249. Grabmal Christoph von Parsberg.

„Stil der langen Linie“ bezeichnen läßt. Stark manieristisch das Abensberg-Grabmal von 1469 in Abensberg, Carmelitenkirche (Inv. N.B. VII, Taf. III). Hier in der straffen Strahlung der Hauptfigur eine Erinnerung an Erharts Stil möglich. Die kleinen Wappenmänner oben — für die 60er Jahre eine charakteristische Möglichkeit — regen sich bereits nach dem neuen Bewegungsstile hinüber. Im ganzen ist kein Zweifel, daß hier die Formenstimmung da ist, aus der noch der grandiose Truchseß von Waldburg sich erklärt: eine heraldische Eleganz des Starren, die sich langsam mit Leben erfüllen kann. Im Regensburger Gebiete selbst geben das beste Beispiel für diese Verlebendigung die nahverwandten Platten des Landgrafen Leopold von Leuchtenberg († 1463) in Pfreimd (O.A. Nabburg, Inv. O.Pf. u. Reg. XVIII, Taf. VIII) und des Christoph von Parsberg in Lupburg (Gleiches Inventar, Fig. 132, S. 164) (unsere Abb. 249). Die Abstraktheit des Griffes an die Lanze wird zur Darstellung des Greiffens selbst verwandelt, die Starre der Finger am Schwerte durch gebrochene Biegung ersetzt, der Kopf fein gebogen. Der Meister ist einer der bedeutendsten Künstler der 60er Jahre. Seine schon lebensvoll feine Form leitet sich aber dennoch von ähnlichem her, wie die Abensbergtumba. Wir wollen sie als Ausmündung des Manierismus in die neue Lebendigkeit bewerten. Stimmungsverwandt mit dem Lupburger Werke der Grabstein des Hans Frauenberger († 1428) in Prunn (O.Pf. u. Reg. XIII, Fig. 81). — Ein anderer noch starrer, nur kubisch mehr ausmodellierter, Typ: der Ulrich v. Stauf († 1472) in Sünching (Inv. B.A. Regensburg Fig. 110, S. 157). Zum Gleichen gehört — dem späten Todesdatum (1525) zum Trotz — mit absoluter Sicherheit der Grabstein des Wilhelm v. Raidenbuch in Affeking (Inv. B.A. Kelheim, Fig. 42). Er muß sehr lange vor dem Tode des Dargestellten gefertigt sein. — Weitere Ritterspitaphien der Zeit und der Gegend in Gnadenberg und Kastl (Inv. O.Pf. u. Regensb. XVII, Fig. 78 u. 128). Das erstere verwandt dem Christoph von Parsberg, jedoch mit etwas anderem Standmotiv; das letztere, obwohl von 1461, merkwürdig stark an Konrat Witz erinnernd. Ph. M. Halm in „Kunst und Handwerk“, Bd. XVI (1913) über Hans Heider, Bd. XVII (1914) über die spätgot. Grabplastik Straubings.

In Schwaben hat schon in dem großartigen Doppelgrabe von Mindelheim (I. Teil, S. 199) sich eine Beziehung der südlichen Gegend, des Allgäus, zum Donaulande (Straubing) als sehr wahrscheinlich erwiesen.

achse, die der Erde, sondern die ideale, die heraldische Mittelachse, der sie folgen. Größere Ausbiegung des Körpers wird pariert durch knochenhart herabgezogene Gewandstreifen. Die Tracht selbst noch Nachklang weichen Stiles. Stimmungsverwandt, doch nicht stilgleich der Georg Frauenberger († 1436) in Gars. Hier ist die Orientierung aller Formen, der Kissenfalten vom Kopfe her, der Engel und aller entsprechenden von den Seiten her auf die heraldische Achse besonders bezeichnend. Noch steiler und stiller das Doppelgrabmal Joh. Kuchl († 1436) in Mattighofen (Guby, Kunstdenk. d. oberösterreich. Innviertels, Abb. 24).

Die zeitlich folgenden Rittergräber sind wohl ausnahmslos auf der Knappheit mantelloser Rüstung aufgebaut.

Eine der wenigen Ausnahmen: der Herzog Otto I. von Mosbach in Reichenbach (B.A. Roding, Inv. O.Pf. u. Reg. I, Taf. V). Ohne den alpenländischen reichen Typus kaum zu denken; Dorsale mit Engeln, der ganze Grund zugewachsene Ornamentplatte; die Figur von schroffer Eckigkeit im Ganzen. Das fette Gesicht stark linear stilisiert. Der Nachklang alter Breite noch stärker im Hans von Parsberg zu Parsberg († 1469, Inv. O.Pf. u. Regensb. III, Taf. VII). In der Regensburger Gegend entwickelt sich dann schon in den 60er Jahren ein neuer Typus von elegantem Manierismus des Ritter-Grabmals, der sich zugleich als der

Nach den Todesdaten (1429, 1432) gehört das Mindelheimer Werk schon der kritischen Zeit an; und es verrät es auch, besonders in der Figur des Herzogs Ulrich von Teck, durch eine beginnende, sehr ausdrucksvoll feine Verstarrung. Vielleicht aus der gleichen Gegend stammt das Grabmal des Ursberger Abtes Ulrich von Thannhausen († 1452), jetzt München Nat.-Mus. (Kat. XIII, 1924, gr. Ausgabe Nr. 210). Das ist freilich schon kaum dem neuen Manierismus zuzurechnen: ein bescheiden feines Überführen weichen Stiles in eine länglichere Form. Der Stein, dem hl. Vitalis in Salzburg nicht ganz fern, ist weniger modern als dieser.

Sehr bedeutend ist die Grabplastik Augsburgs.

Wieder haben wir das erste wichtigere Zeugnis um 1427: Es ist der Grabstein des Apothekers Nikolaus Hofmeier; ein Werk von strenger Eleganz. Auf prachtvoll heraldisch behandeltem Grunde erscheint die Figur dennoch wie auf einer Bildfläche. Ein sehr feinfühlig durchempfunder Kopf, der einen ausgezeichneten Meister der Beobachtung wie der Stimmung verrät; in den Armen etwas Willenloses, d. h. hier heraldisch Bestimmtes. Kühne Knickungen in den Ärmelfalten. Das Gewand steif manieristisch, die Falten in der Figur einer Doppelharfe geordnet (Riehl, Augsburg, Abb. 31. Wolter in Jahrb. d. Ver. f. christl. Kunst IV). — Ein völlig anderer Künstler, für den zwei Werke gesichert sind, ist Ulrich Wolfratshäuser. Nach den Aufzeichnungen des Chronisten Johann Frank von S. Ulrich hat er für die Äbte Johann Kissinger († 1428) und Heinrich Heutter († 1439) die Grabsteine geliefert. Der erstere (Wolter, a. a. O. Abb. 1) steht dem Lechgemünd in Kaisheim so nahe, daß an gleiche Werkstatt gedacht werden muß, trotzdem der Kopf stark abweicht. Weit kühner der Heinrich Heutter (jetzt München Nat.-Mus., Kat. XIII, Nr. 202, Wolter, Abb. 4). Man hat den entschiedenen Eindruck, daß Wolfratshäuser zu den Kreisen der Schnitzer Beziehungen hat. (Daß er nicht bloß Steinbildner war, beweist auch die Nachricht bei Frank, daß Meister Ulrich ein „übersilbertes Brustbild“ im Jahre 1456 gemacht habe.) Er ist zu den Manieristen in unserem Sinne kaum zu rechnen. Wir werden den Heuttergrabstein, die Figur mit dem riesigen Ohre und dem großen Kopfe, mit den weich schlingernden, beobachtet regellosen Bewegungen der Oberfläche noch einmal für das Werden des schwäbischen Altarstiles heranzuziehen haben (Zeller und Scharenstetter Altar). (Der hier benutzte, oben erwähnte Aufsatz von Wolter „Meister Ulrich Wolfratshäuser“ ist nur wissenschaftlich kritischen Lesern zu empfehlen.)

Für die ostschwäbische Epitaphik ist der Augsburger Dom mit dem Kreuzgange ein wahres Museum.

Kanonikus Roth († 1431), Minnwitz († 1442), Westerstetten († 1447) gehören in unsere Zeit. Sehr energisch werden jedoch schon bald nach 1460 (Kanonikus Wilgefort) neue Wege begangen. Schon das Epitaph Höfingen von 1468 hat uns bei dem neuen Bewegungsstile als wichtiges Zeugnis zu dienen. Allgemein mit dem Heuttergrabstein vergleichbar, aber manieristischer in unserem Sinne der offenbar in den 40er Jahren des 15. Jahrhunderts errichtete Gedenkstein des Abtes Werner von Ellerbach († 1125) in Wiblingen bei Ulm. Im Kerne viel Steifheit, darüber ein im einzelnen weich-unruhiges, im ganzen konsonierend wirkendes vertikales Ausstrahlen von Falten. Wahrscheinlich 1464 wurde die Bronzeplatte zu Ehren der Stifter Hariolf und Erlolf in der Ellwanger Stiftskirche gegossen (Ergänzungs-Atlas zum Württ. Inv. O.A. Ellwangen). Bei unteretzten Proportionen und einer gewissen faltenarmen, etwas leeren Breite der Obergewänder ist es in der scharfen Anerkennung der Flächenteilung und dem stellenweise absoluten Vertikalismus der unteren Falten noch wesentlich unserer Richtung zuzurechnen. Neuerdings durch Meller wieder für Vischer in Anspruch genommen.

Unter den Rittergräbern Schwabens nimmt das frühe des Markgrafen Bernhard I. († 1431) in Herrenalb (O.A. Calw, S. 184) eine abseitige Stellung ein. Bei roher Ausführung verleugnet es nicht die Zugehörigkeit zu jenem offenbar westlichen Typus fürstlicher Prunkgräber, dessen schönste Stücke in Dijon sind (auf deutschem Boden S. Arnual und Marburg). Dehio spricht es der Straßburger Schule zu. Es darf hier ausscheiden. Dem starren Typus in der von der Regensburger Gegend bekannten Form nähert sich das prachtvoll steif-elegante Grabmal Ulrichs II. von Hohenrechberg († 1458) in Donzdorf (O.A. Geislingen, S. 189). Es steht zwischen dem Typus der Abensbergtumba und dem des Stinchinger Ritters. Von streng-starrer Form ist auch die Tumba des Joh. von Werdenberg, † 1465 in Trochtelfingen (Inv. Hohenzollern, Tafel zwischen S. 40 u. 41; leider nur Profilansicht). Sie und die Grabplatte eines Sonnebergers in Scheer führt Gröber (Schwäb. Skulptur der Spätgotik, München 1922, Erläut. S. 2 oben) an, um das grandioseste letzte Monument des starren Stiles im Rittergrabmal auf schwäbischem Boden





250. Truchseß Georg I. von Waldburg. Waldsee, Kirche.

zu erklären: die herrliche Bronzeplatte des Truchseß Georg I. von Waldburg († 1467) in der Kirche von Waldsee (Abb. 250).

Es hätte auch noch das steinerne Grabmal des gleichen Ritters „mit dem hübschen Haar“ in Wurzach genannt werden müssen. Es ist sogar das eigentliche Grabmal (O.A. Leutkirch, Abb. 132). Es ist mit dem bronzenen im Typus fast identisch, aber gedrungener und ganz gewiß schwächer, offenbar eine steinerne Übersetzung der Urschöpfung. Diese selbst muß die Bronzeplatte sein, die einst als Decke auf rotmarmorern Hochgrabe mitten im Chöre der Waldseer Pfarrkirche stand (S. Gröber, a. a. O., Erl. S. 1). Wir wissen schon, (vgl. oben S. 258), daß wir in einem großen Jahre der deutschen Kunst sind. Die Todesdaten Multschers und wohl sicher auch des E. S. bezeichnen seine geschichtliche Stellung als Ende der „dunklen Zeit“. Der Erfurter Alabasterengel, der Baden-Badener Crucifixus, der Trierer Michaels-Altar beweisen, daß nicht nur die manieristische, sondern auch die „barocke“ Abwandlung des weichen Stiles damals durch etwas völlig Neues schon an anderen Stellen überwunden war. Sicher ist auch das Waldseer Werk nur als letzte Ausmündung des Verstarrungsstiles in neue Lebendigkeit zu begreifen. Aber was hier endet, erscheint in einer wahren Gloriole gleißender Schönheit. Äußerste Feinheit in jeder Form, — man beachte, wie die Technik des Haares neben dem blanken Kopfe geradezu Farbenwirkung erzielt — ein Rausch heraldischen Feingefühles; auch ein sehr großartig beredter Kopf, dessen Breite aber überall sich nach kantigen Plattungen zerlegt. Es ist im ganzen viel von

der Freude des deutschen Wappners, des Waffenschmiedes, die selbst abseits von der Gestalt am Plattnern und Ziselieren der Rüstung sich zu Ende denkt — die Figuren des Innsbrucker Kaisergrabmals sind ein bekanntes späteres Zeugnis. Hier hat es noch einen anderen, positiven Wert. Es ist hier durchaus in der Anerkennung des Metalls als solchen, in dem Vortrag der Freude an der Art des Materials eine spätere, feinere Parallele zu dem, was im Stein, zumal in der Bauplastik Tektonisierung heißt. Es entspricht der Lejahung des Steinblocks, ja — bei Kaschalers Madonna und vielen anderen — des Holzblocks als eigenen Erscheinungswertes. Nichts überflüssiger, als gerade hier nach fremden Ländern oder Zeiten auszublicken. Metallfreude ist deutsch, Blockfreude ein Merkmal dunkler Zeit, die gedämpfte Aufnahme des Lebens, des wahrhaft und groß gesehenen Menschlichen in ein starrendes Kleid von Erz, zu einer großartig beredten Synthese des Kalt-Tastbaren und des Organischen genau dem Zeitpunkte entsprechend. In der blanken Feinheit kommt nur der (Regensburger?) Meister des Christoph von Parsberg (s. oben S. 278) dem Truchseß-Meister gleich. Ihm nimmt der Rotmarmor metallische Eleganz an — der Feinfähige spürt bei diesen materie-gestaltenden Meistern die verwandt geringe spezifische Wärme von Metall und blankem Marmor —, zugleich aber, was er braucht, feine Biegung. Etwas wie eine — fast barbarisch — dumpfe Vorahnung des Truchseß-Grabmals, eine ältere Form verwandten Typus in Rotmarmor, findet sich in Österreich: der Jörg von Puchheim, † 1457 in Oberndorf bei Raabs (Österr. K. Topogr. 6, Fig. 89).

In Franken führt Würzburg. Die Entwicklung beginnt hier bereits mit dem Grabmal des Johann von Egloffstein, † 1411, im Dome.

Es muß unter Johann von Brunn selbst gesetzt sein, der bis 1440 als Nachfolger regierte. Nicht unmöglich, daß die schlimmen Verhältnisse der Stadt (vgl. Pinder, Mittelalterl. Pl. Würzburgs, 2. Aufl. S. 148) die Erfüllung der Ehrenpflicht durch den Nachfolger verzögert haben. Man möchte, nach Vergleich sicherer datierter Werke, eher an die 30er Jahre denken. Kein Zufall wohl, daß seit dem 15. Jahrhundert noch einmal ein später Aufschwung gotischen Architekturgefühles erfolgte. Im Gerhard von Schwarzburg noch geschmeidig und lebensvoll in Details gespiegelt, zeigt es sich jetzt — wie im 14. Jahrhundert — als tektonisierendes Prinzip des Ganzen. Nicht umsonst ist ja auch die Bauplastik dem starren Manierismus günstiger, als — wie wir sehen werden — die freiere Kunst der Schnitzer. Selbst die gleichzeitigen Siegel verraten zugleich Architekturfreudigkeit im Ornament und Naturentfremdung im Figürlichen. Beim Egloffstein — gerade wenn er als eine Art Kopie des Schwarzburgers von 1400 angesehen wird (vgl. I. Teil, S. 199) — ist alles Weiche schon ins Starre und Brüchige übersetzt. (Der Griff an das Schwert z. B.) Schon hier tauchen eigentümliche Knicke auf. Im Kerne wächst das Heraldische, das wir — nach den oben (S. 268) besprochenen Haßfurter Werken der Bauplastik — geradezu für das Würzburger Gebiet als „Johann-Brunn-Stil“ bezeichnen können, wie es dort 150 Jahre später einen (ebenfalls manieristischen) „Julius-Echter-Stil“ gegeben hat. „Früher vergaß das Siegel seine eigenen Bedingungen, mitgerissen von dem lebhaften Zuge der großen Kunst; jetzt zieht es im Gegenteil jene in die eigene kleine und anorganische Sphäre hinab.“ So hat der Verfasser in seinem älteren Würzburger Buche den Vorgang gesehen. Es braucht nur das Wort „kleine“ fortlassen und das Wort „hinab“ in „hinein“ neutralisiert zu werden, so darf der Satz noch heute stehen. Es gilt nur, sich der Gesamtkrise bewußt zu werden. Daß das Grabmal des Johann von Brunn selbst (s. Abb. 227) mit dem 1443 geprägten Siegel seines Nachfolgers so eng zusammengeht, beweist eben, daß in beiden die gleiche heraldisierende, manieristisch-verstarrende Tendenz wirkte. Es war eine breite Notwendigkeit dahinter, die sich nicht zufällig mehr in Grabmal und Bauplastik als in freier Schnitzerkunst gerade diese Wege wählte. Im Brunngabmal (oben S. 253) ist diese manieristische Tendenz bis zu monumentaler Energie gediehen. In ihm ist eine geradezu vornehme Form genau jener Stufe erreicht, die wir bei den Stiftergräbern von Wilparting bemerkten. Es ist noch konsequenter als das kurz vorausgehende Rittergrabmal gleicher Richtung: jenes des Martin von Seinsheim († 1434) in der Marienkapelle (Abb. 252). Dieses muß man mit den älteren Werken gleicher Gegend, dem Heinrich v. Bickenbach, † 1403 (München, Nat.-Mus.), dem Ulrich von Hutten, † 1414 und anderen vergleichen (Pinder, Mittelalt. Pl. Würzburgs, Taf. XLVII—XLIX). Dann spricht überall die wohlbekannt Schärfung des weichen Stiles: die starre Achse des Gesichtes als Maß für die stumpfwinkligen Brechungen in der Panzerkante und den Beinen, die spitzwinklige des langen Mützenlappens. Längung und Kantung überall als Mittel einer neuen, etwas trüben Ernsthaftigkeit. Hier und im Brunn ist die ausgesprochene und typische „Verdunkelung“ der Zeit um 1440.

An anderen Orten — in der Halberstädter Bauplastik z. B. — war von ihr aus ein langsam-zähes Sich-Hocharbeiten einer neuen Bewegung lückenlos zu verfolgen, in der die Horizontal-tendenz des weichen Stiles nach einer vertikalen herumgebogen wurde. Schließlich stand der



251. Martin von Seinsheim. Würzburg, Marienkapelle.



252. B. Johann von Grumbach.  
Würzburg, Dom.

Block als vertikales Grundsystem und trug nun ein eigentümliches Durcheinanderfahren „gefrorener Blitze“ von Falten. Zu dieser Stufe gelangen wir in Würzburg, da keine Zwischenglieder erhalten sind, unvermittelt in den beiden, dem Linhart Romer („Strohmaier“) vermutlich zuzuschreibenden Bischofsgrabmälern: Gottfried Schenk von Limpurg, † 1455 und Johann von Grumbach, † 1466 (Abb. 252).

Es war schon gesagt, daß der Bischof von Eyb, † 1464, in Eichstätt und der Schletterer in Fürstzell — in Einigem, schwächer, auch der Petrus Hraban in Michaelbeuren — der gleichen Stufe angehören. Es ist die Stufe des Philippus in Halberstadt, die Stufe der 60er Jahre. Es sind zwei große Unterschiede gegen die Frühstufe von 1440: ein starres Wachstum der selbständigen brüchigen Linien-Bewegungen und ein Wachstum des Kubischen. Gemeinsam bleibt das überwiegende Sprechen des Anorganischen — aber es wirkt jetzt weniger als Flächen- denn als Block-Zwang. Es ist kein „Mensch“, dessen Kolossalität wirkt, sondern es ist die Wucht des Blockes. In diesen drängt sich — fortschreitend vom Limpurg zum Grumbach — eine geradezu absichtlich fahrig Linienbewegung. Krümmungen gibt es überhaupt nicht mehr. Beim Grumbach ist jede „Falte“ eigentlich ein prismatischer Körper. Die Vorstellung des Künstlers, sein Meißel, früher wesentlich an der Fläche entlang ritzend, seltener höhlend und höhend, treibt sich jetzt in tiefen, harten Schrägen senkrecht gegen den Kern, mit dem deutlichen Ausdruck jähren An- und Absplitters kristallischer Partikel noch weit vom Innern der undurchdringlichen Kernmasse. Kristallisation noch immer; auch im Gesichte, das beim Limpurg (den Falten entsprechend) noch etwas weicher war, nun aber ebenfalls völlig durchgekantet ist. Es ist dem Brunn gegenüber eine Plastizierung des Tektonischen mehr als wirkliche „Verlebendigung“. Die Haare wieder sehr bezeichnend: hart seitab gewendet, prismatisch vom Kerne abstrahlend. Im ganzen Kopfe noch immer etwas „Konrat-Witz-Gesinnung“. Hier ist sogar auch eine innere Beziehung zur Freisinger Madonna spürbar. — Das Grabmal des Weibbischofs Georg Antwörter, † 1499 (Franziskanerkirche) (Leitschuh, Würzburg, Abb. 59) gehört allgemein noch in diese Richtung.

Für die Epitaphik des unterfränkisch-mittelrheinischen Grenzgebietes ist der Kreuzgang der Aschaffener Stiftskirche das Gleiche, wie für die schwäbische der des Augsburger Domes. Hier treffen sich wunder-voll charakteristische Werke des Stiles von 1440.

1437 starb der Kanonikus Schenk von Weibstadt. Sein Epitaph zeigt ihn klein, anbetend vor der großen schönen Figur der Madonna (Inv. U.Fr. XIX, Taf. XXI). Diese verhältnismäßig voll und weich im Gesichte, aber schon schlank und durch Sparsamkeit wie Vertikalismus der Falten vom eigentlichen weichen Stile entfernt. (Einigermaßen ihr verwandt: die kleine Maria am Portal der nicht weit entfernten Kirche von Babenhausen.) Schon wird die Linienführung unterbrechlich, besonders deutlich meldet sich die „dunkle Zeit“ in dem adorierenden Verstorbenen. Weit zarter noch ist die Andeutung des Manieristischen bei dem wesentlich weich-schön empfundenen Epitaph des Joh. v. Neuenheim, † 1439 in der Frankfurter Abt S. Peterskirche (Wolff u. Jung, Taf. XXV). Auch der Joh. v. Rohrbach, † 1459 (ebda., T. X) ist an anderer Stelle zu behandeln. Wie auf einen Schlag steht dann das Neue vollendet da im Epitaph des Johannes von Kronberg, † 1439 (Abb. 25). Immer sind es die Jahre um 1440, die das Stärkste extrem sagen! Ganz zweifellos ist in der aufdringlichen Konsonanz der Parallelen, in der Kantigkeit und Brüchigkeit hier schon eine Verwandtschaft zum Stile des Straubingers Erhart. Nachklänge im Epitaph Ebbrecht und Mutter († 1465 und 1456). Charakteristisch hier die starke Ähnlichkeit zwischen geknickten Stauffalten und Gestein: prismatisches Gefühl. Daß Fritzlar mit dem Mainzer



253. Epitaph Joh. von Kronberg. Aschaffenburg.



254. Grabmal der Pfalzgräfin Johanna. Mosbach, Stadtkirche.

Gebiete und Aschaffenburg zusammenhängt, ist schon früher (I. Teil, S. 141) bei Gelegenheit des Aschaffener Martinus betont worden. Der Martinus des Fritzlärer Rathauses von 1441 ist die Reduktion des mittelrheinischen Werkes durch die dunkle Zeit (Inv. Cassel, Bd. II, Taf. 12). Der Dom aber enthält mehrere Epitaph unserer Epoche, von denen als besonders wichtig — eine Weiterführung vom Stile des Kronberg-Epitaphs, Abb. 253, — der Grabstein Joh. Norich († 1457), erwähnt sei (Inv. Cassel, Bd. II, Taf. 101, auch Epitaph Kirchhain, ebda Taf. 41).

Südwestlich von Aschaffenburg, schon in völlig mittelrheinischem Gebiete, ist das stärkste Stück des herben Manierismus das Grabmal der Pfalzgräfin Johanna († 1444) in der Stadtkirche zu Mosbach (Inv. Baden, Kr. Mosbach, 4. Teil, S. 62, Fig. 35. Unsere Abb. 254).

Am besten mit dem Heidelberger Doppelgrabmal (I. Teil, S. 203) oder den köstlich feinen Gräbern von Rötteln zu vergleichen. Ein geradezu ägyptischer Ernst, eine hieratische Strenge der Haltung in jeder Linie der Gestalt, in dem kantigen Kopfe (Projektion eines Konrat-Witz-Gesichtes in scharfe Vorderansicht); da aber, wo die Stoffmassen — als solche Erbe weichen Stiles — sich stauen, beginnen nervöse Knicke, und schließlich zerplatzen die spröden Massen wieder wie bei Konrat Witz (Weibliche Sitzfiguren in Straßburg!). Hier erblickt man die zwei Gesichter der Zeit: das strenge als Maske des beunruhigten: Manierismus. Es ist eine Bronzeplatte,



255. Vom Denkmal Friedrichs des Streitbaren.  
Meißen, Dom.

ler plastische Werke vielfach tragen. Hier sind auch in der Malerei der früheren „dunklen Zeit“ die stärksten Köpfe und ihre leidenschaftlichsten Vorstöße zur Naturnähe. Die beiden Konzilstädte, Basel wie Konstanz, haben ihre Bischofs-Grabmäler aus unserer Zeit; aber sowohl Otto III. von Hachberg im Konstanzer Münster, † 1451 — in seiner für die oberrheinische Malerei so wichtigen Grabkapelle — wie Bischof Arnold von Rotberg, † 1458 in Basel, gehören nicht recht hierher. Sie sind zusamt der Bauplastik (besonders dem „Schneck“ in Konstanz) an anderer Stelle zu besprechen; in der Nähe der „barocken“ Richtung der freieren Schnitzerkunst.

Nord- und Mitteldeutschland sind arm an Grabplastik unserer Richtung. Nur Erfurt und Meißen sind hier von größerer Bedeutung. Sehr erheblich der Meißener Dom als Grablege des sächsischen Herrscherhauses.

Das bedeutendste seiner Denkmäler dunkler Zeit, das Friedrichs des Streitbaren († 1428), ein großartiges Werk des Metallgusses, ist in der Hauptfigur selbst von eigener Stellung (Inv. Meißen-Burgberg, Fig. 382, S. 282 ff. sehr ausführlich). Nur ganz zart zeigt sich hier, was wir unter „Verdunkelung“ begreifen. Ein trotziger Ernst im Gesichte, einige kühn-widerhaarige Kristallisationen der Faltenbildung, besonders über dem linken Arme, der schon das später allgemein beliebte Motiv der durchgezogenen Mantelschlaufe hat. Die Haarlocken wieder seitwärts gepackt. Im ganzen mehr ein weiches Schlingern. Die Überwindung des alten Stiles aber sehr fortgeschritten. Höchst bezeichnende Leistungen des Manierismus dagegen die Figürchen der Trauernden: Abbildung 255 spricht für sich. Der Typus muß verbreitet gewesen sein: ein kleiner Florian, ca. 1430, in Gradnitz (Zwettl, Österr. Kunst T. 8, Fig. 316) gehört ihm ebenfalls an. Er läßt an Niederländisches denken, gleich dem Kastemayr in Straubing. Es ist die Stimmung des Spielkartenmeisters, der Zeit von Jan van Eyck und Konrat Witz. Die kleinen gravierten Felder (Inv., Fig. 374) des Denkmals erinnern z. T. sehr deutlich an den letzteren: so die von 21 und 23 auf Fig. 374 des Inventars. Andere scheinen sich freilich schon dem früheren E. S. zu nähern. Es ist nicht unmöglich, daß hier westlicher Import vorliegt. Es ist auch Hermann Vischer in Frage gezogen worden. — Im Epitaph Köckeritz († 1437), einem runden Bronzeschild auf Stein (Inv., Fig. 385) ist die Verstarrung und Verblockung vollendet. In einer langen Reihe geritzter Steine, für Vikare, Pröpste und Marschälle, die man im Inventar verfolgen möge, sind lauter Beiträge zu unserem Thema gegeben. Bischof Augustin († 1445), wie ein Holzschnitt wirkend, verdient Hervorhebung wegen der an Halberstädter Formen gemahnenden Linienverschneidung und des sehr bezeichnenden Haares. — In die späte E. S.-Zeit führen Caspar von Schönberg, † 1463, Kurfürst Friedrich der Gütige, † 1464 und Bischof Sigismund von Würzburg, sächs. Herzog, † 1471. Alle diese Metallplatten, von Gießern, von Plastikern geliefert, wirken wie große Kupferstiche, so wie die geritzten Steine riesige

in Stein eingelassen. Die stärkste Parallele der Gießerkunst zum steinernen Grabmal des Johann v. Brunn. Die offenbar vor dem Todesdatum ausgeführte Grünsfelder Grabplatte der Pfalzgräfin Amalie, † 1483 (Bad. Inv. Kr. Mosbach, 2. Teil, T. VI) wirkt dagegen geradezu banal. Die extreme Spannung der Zeit um 1440 ist gewichen, die neue Lösung in Fülle oder Bewegung noch nicht gefunden (das Todesdatum gewiß später als das der Ausführung); das Ergebnis ist trockene Schläffheit. — Wenig sagende Rittergräber: die unter einander gleichzeitigen der Peter von Stettenberg, Vater und Sohn, † 1428 und 1441, in der Bronnbacher Kirche (Kr. Mosbach, 1. Teil, Tafel VII).

Der Oberrhein ist dem Manierismus nicht günstig. Hier sollte durch Nikolaus Gerhart eine offenbar außerordentlich große Disposition zur „Lebendigkeit“ erschlossen werden. Hier war E. S. tätig, dessen Spuren auch nach seinem Tode besonders Base-

Holzschnitte scheinen. Besonders von Interesse Friedrich der Gütige (Inv., Fig. 407). Zu Grunde liegt diesem ja keineswegs im engeren Sinne plastischen Werke die aus den Würzburger Kolossalfiguren bekannte Verbreiterung der Gestalt. Aber man beachte auch die spitzigen Brechungen, das starrbrüchige Gleiß der Form. Und wie in der Zeichnung des Gesichtes unwillkürlich die Erinnerung an E. S. hochsteigt, so taucht auch eine leise an den herrlichen Truchseß von Waldburg auf. Es ist die gleiche Zeitgesinnung. Auch im Meißener Dome gibt übrigens der frühe Manierismus des Sechzehnten in dem Denkmal des Propstes Nikolaus von Heinitz († 1526) eine erstaunlich klare Parallele zu dem der 100 Jahre früheren Zeit. Zwischen 1470 und 1520 ist eine so ausdrucksvoll starre Symbolik des Todes durch die Form schwer möglich.

Die Meißener Denkmäler nehmen eine Sonderstellung ein. Ihre Künstler gehören überwiegend nicht den Steinmetzen an, haben also nicht die meist noch zu vermutende enge Beziehung zu den Hüttenmeistern. Sie gehen hier und da mit Graphik zusammen, sind aber dennoch überwiegend manieristisch.

Sehr stark ist der Ausdruck des manieristischen Steinstyles in Erfurt.

Schon im Epitaph des Gottschalk Legal († 1422) in der Predigerkirche ist eine merkwürdige elegante Parallelisierung und Verstärkung zu spüren. Dabei sind auch alle üppigen Formen des weichen Stiles abgestoßen. Das der Jutta Bock von 1444 (Overmann, a. a. O. Nr. 95, Buchner, Mittelalterl. Grabpl. i. Nordthüringen, Straßburg 1902, S. 105, Abb. 17) thematisch und auch stilistisch dem Laienaltar des Magdeburger Lettners von 1448 verwandt, beruft sich gleich diesem noch einmal auf alte Formen zurück, um durch Längung und Schärfung ihren Sinn zu brechen. Die Epitaphien Fr. Rosenzweig, † 1450 (Buchner, T. 12, Overmann 109) und Ziegler (Todesdaten 1462 und 1464, Overmann 116), beide ein Ehepaar vor dem Schmerzensmanne darstellend und eng verwandt, feinfühligere Arbeiten von einer gewissen Liebenswürdigkeit, sind bereits völlig vom weichen Stile entfernt: bei unersetzterem Figurentyp elegante Parallelen als Grundform, plötzliche Knickung an den Enden. Eine eigenartige Zwischenform zwischen Epitaph (im engeren Sinne) und Figurendenkmale, zugleich ein wichtiges Dokument der Zeitgesinnung ist der Theodor Brun, † 1462 in der Augustinerkirche (Abb. 256). Overmann hat ihn dem Meister des herrlichen Alabasterengels von S. Severin zugetraut — nicht ganz überzeugend trotz einiger sehr großer Ähnlichkeit von Einzelheiten (Overmann, Nr. 118, Buchner Taf. 17). Die eigentümlich schüchterne Stellung, das leise Geknickte, das Beiseite-Treten zusammen mit der Leere der Grundfläche, über die wunderbar feine E. S.-Ornamente sich — bewegter als das Menschliche — schlängeln, sehr eindrucksvoll. Das Grabmal Ulrich Sack, † 1461 im Kreuzgange des Domes (Overmann 117, Buchner T. 16), ein Rittergrab von merkwürdiger Ähnlichkeit mit dem oben S. 278) erwähnten des Hans von Parsberg, † 1469 in Parsberg. Auszuscheiden hat hier das vorzügliche Grabmal des Propstes Heinrich von Gerbstätt, † 1451 im Dom. Es ist vielleicht in Erfurt aus mainzischen Beziehungen zu erklären.



256. Epitaph Theodor Brun. Erfurt, Augustinerkirche.

Der Frankfurter Bartholomäus des Domes und die Portalfiguren von S. Justinus zu Höchst, lebensvoll unmanieristische Werke westlicher Kunst, gehören etwa mit ihm zusammen.

In Leipzig darf der Grabstein des Herman von Harras, † 1451 in der Thomaskirche als schwächere Parallele zum Theodor Brun vermerkt werden — es spricht nichts gegen die Datierung im Zusammenhange mit dem Todesjahre. In dem späteren Nickel Pflugk († 1482) der Paulinerkirche ist immer noch einiger Nachklang „dunkler Zeit“ (Inv. Leipzig-Stadt, T. XIII u. XX).

In Marburg ist der südliche Kreuzflügel der Elisabethkirche als „Landgrafenchor“ ein großartiges Museum deutscher Grabplastik. Doch werden die beiden für uns in Betracht kommenden Werke, der Ludwig I. († 1458) und Ludwig II. († 1471) mit Mechthild, beide erst in den 70er Jahren ausgeführt, gleich den Grabmalern in Babenhausen und S. Arnual (hier das Beste die Elisabeth von Lothringen, † 1455) an anderer Stelle zu behandeln sein. Auch hier wieder: der Westen ist dem Manierismus nicht günstig. Verhältnismäßig vergleichbar der Abensbergtumba in Abensberg ist Philipp von Katzenellenbogen, † 1453 in Biebrich; auch er doch im Gesichte wenigstens weicher und lebensvoller als die Werke des Ostens.

In Westfalen bemerkenswert das Grabdenkmal eines ritterlichen Ehepaares in der Marienkirche zu Bielefeld (Inv. Kr. Bielefeld-Stadt, Taf. 6 rechts) und das Grabmal des Bischofs Rotho im Paderborner Dome (vgl. Burkard Meier, Zeitschr. f. christl. Kunst XXVI, Sp. 97ff.).

Es konnte gewagt scheinen, bei der zu Anfang betonten Begegnung und Verkreuzung der Tendenzen überhaupt eine Scheidung der Denkmäler nach „manieristischer“ und nach „barocker“ Abwandlung des weichen Stiles zu versuchen. Einschränkungen und Übergriffe sind dabei nicht ganz zu vermeiden. Indessen dem Verfasser hat sich selbst bei der Ausarbeitung ergeben, daß diese Scheidung — nicht restlos selbstverständlich — im wesentlichen sich mit einer anderen deckt, die auch solchen einleuchtet, die stilistischen Einteilungen dieser Art skeptisch gegenüberstehen: die barocken Abwandlungen finden sich wesentlich in der Kunst der beweglichen Werke, insbesondere in der Schnitzkunst; die manieristischen ebenso überwiegend in der Bauplastik und in der Grabmalkunst. Die Gründe sind schon angedeutet worden. Man kann sie nicht oft genug sich einprägen. Es sind verschiedene Menschen (wieder nicht ganz ausnahmslos gewiß), deren Werke nach verschiedenen Seiten treten. Noch hat in unserer Periode die völlige Verschmelzung der Techniken und der Formzwecke nicht stattgefunden. Noch ist der Typus, wie Veit Stoß ihn vollendet repräsentiert, nicht da: der Plastiker im modernen Sinne, dessen Formen in Stein, Metall und Holz mit der gleichen Energie eines persönlichen Stiles schlüpfen. Noch gehen die Welten der Hüttenkünstler und der freien Werkstätten nebeneinander her. Beider verschiedene innere Dauerkraft, beider innerlich verschiedenes Alter ist uns bekannt (I. Teil, S. 10 ff.). Bauplastik ist Vergangenheit, eigentlich schon ein Gespenst. Kunst der zünftlerischen Werkstätten ist Zukunft. Um 1400 schienen beide sich die Wage zu halten. Aber schon in den Figuren des Grabower Altares kann man genau unterscheiden zwischen solchen, die — gleich der Anordnung norddeutscher Altäre selbst — verkleinerte Nachbilder der Hüttenkunst sind, und solchen, die die elastische, architektur-befreite Denkweise des Schnitzers verraten. Die Nachbilder der Hüttenkunst sind „gebunden“, sie sind das Unmoderne.

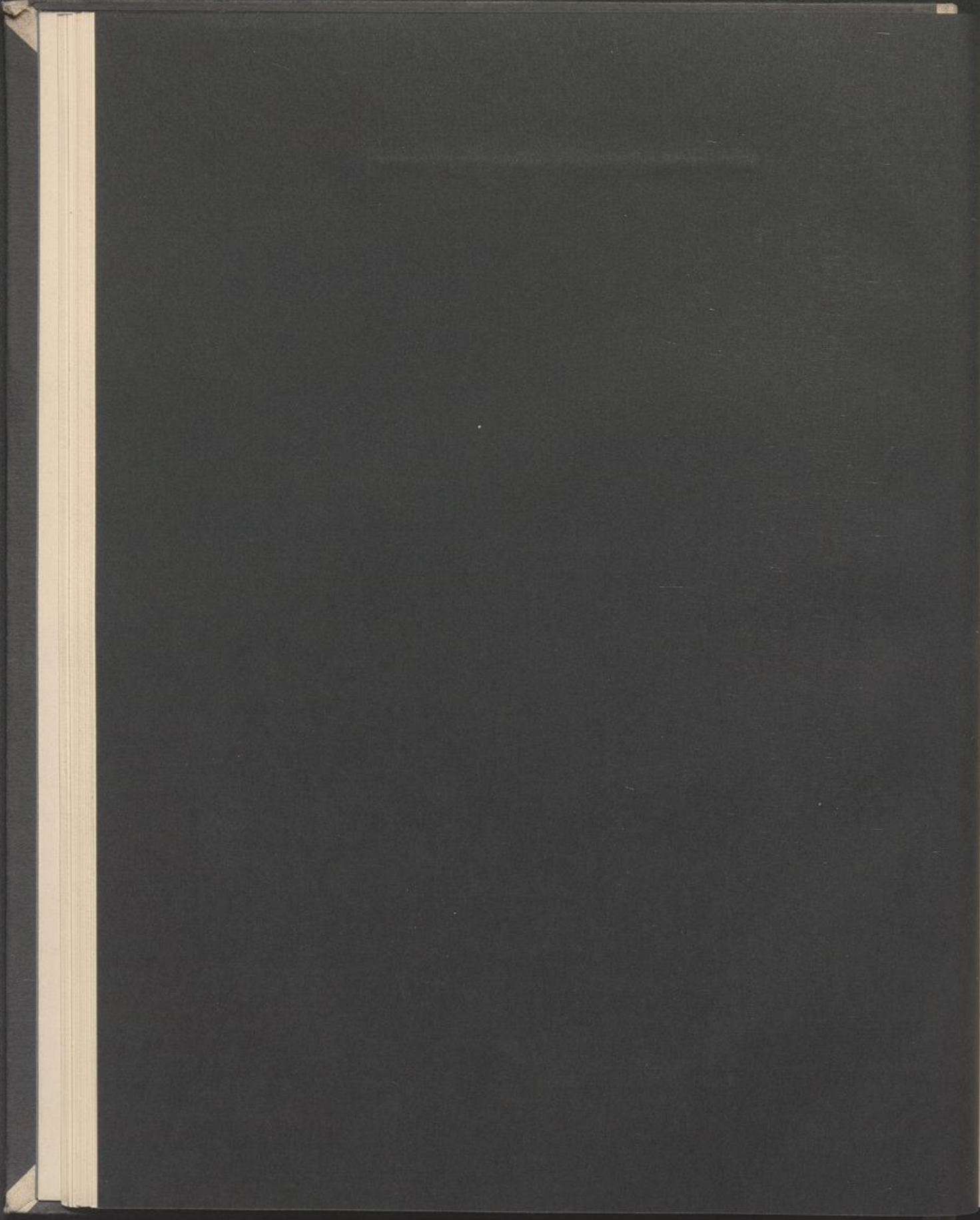
Die Krisis des weichen Stiles traf beide Welten. Gewiß, auch in der der Schnitzer wird etwa die eigenartig reizvolle Madonna von Castellaun (jetzt Hamburg-Kunsthalle), sogar ein westliches, ein mittelrheinisches Werk, mit einem großen Teile ihrer Züge dem Manierismus zuzurechnen sein. Aber im allgemeinen ist es bezeichnend, daß dem manieristischen Pole gerade die Bauplastiker zustreben. Seine Konsequenz ist der Tod — des Organischen. Soweit Bauplastik Architektur-Detail ist, kann sie als stetig disponiert für Anorganisierung gedacht werden. Daß sie von dieser Disposition abgelenkt werden kann, — es ist in besonders grandioser Weise im



Madonna aus Dangolsheim  
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Pinder, Deutsche Plastik





Dreizehnten geschehen, wo gleichsam die Tendenzen der noch ungeborenen späteren Schnitzkunst im Rahmen der noch ungebrochenen Bauplastik einen wundervollen Ausgleich zwischen „Leben“ und Monumentalgesetz erreichten — ist bekannt und selbstverständlich. Nicht Zufall ist es aber, daß gerade dann, wenn die allgemeine Situation (ob auch aus ganz anderen geistigen Gegenden und Zwecken her) zur Tektonisierung und Graphisierung drängte, die Architektur gleichsam diese schwache Stelle der darstellenden Künste ausnutzte. So geschah es im 14. Jahrhundert. So geschah es noch einmal um 1440. Es ist besonders gut in Würzburg — aber nicht nur da — zu beobachten, daß noch einmal ein Aufleuchten architektonischer Lust da ist. Es drängt sich in die Krisis des weichen Stiles. Ornamentfreude und Naturferne befeuern sich gegenseitig. Bauplastik ist an sich bedingte Plastik. Daß noch einmal die Bedingtheit durch Architektur an die Stelle der Bedingtheit durch das Malerische treten kann, wird durch diese stetige Eigenschaft aller Bauplastik gefördert. Dazu die augenblickliche Lage, die innere Ermüdung der Hüttenplastik. Das Gefühl für das Kubische, wie es Konrad Witz verrät, werden wir auch in Kaschauers Madonna sehr zu vermerken haben. Die Entscheidung über das Verhalten der Oberfläche aber ist damit noch immer freigegeben. Sie wird von den Steinmetzen anders gefällt als von den Schnitzern. Der zukunftsreichere Stil erwächst in der zukunftsreicheren Kunst. Die sterbende Hüttenkunst, bedingtheitsfreudig an sich, von der Übermacht des weichen Stiles durch dessen eigene Zersetzung erlöst, greift nach Kristallisation und Erstarrung. Wo, wie in Halberstadt, gefühlsreiche Meister eingreifen, entlehnt gerade die Kopfbildung dem verstarrenden Formgefühl ausdrucksvolle Symbole für Entrücktheit. „Naturferne“ wird „Wirklichkeitsferne“ im positiven Sinne enthobener Geistigkeit, die sich in großartigen Masken versteinert. — Die Grabmalplastik aber nimmt, so scheint es, die Hüttenmeister besonders gerne auf. Und hier wirkt die geheime Verbindung der manieristischen Gesinnung mit dem Todesgeföhle unmittelbar durch das Thema. Die verhärtete Form erlaubt, für den Ausdruck der Leiche knappe, sehr neue und überraschende Wendungen zu erfinden: Kristallisation als Symbol für Tod. Das Epitaph Kaspar Zellers in Straubing ist für die zweite Generation so wichtig, wie der Kastenmayr für die erste. Aber der Kastenmayr ist noch „lebensnäher“ als der Zeller. Er stellt den Tod dar — einen Lebensvorgang —, der Zeller das Nicht-Leben — eine neutrale Abstraktion. Der Kastenmayr ist auch der großen Malerei näher, der Zeller — noch einmal — der abstrakten Ornamentik. Die entscheidende Wendung liegt um 1440. Johann von Brunn in Würzburg und Pfalzgräfin Johanna in Mosbach sind die stärksten Zeugen. Gegen 1450 wird die Bahn des Manierismus schmaler. Kaspar Zeller ist übertreibende Konsequenz, aber schon vereinzeltere. Daneben wächst — auf der gleichen Grundlage der Rücktektonisierung — ein größeres Gefühl für Blockbreite auf. Die 60er Jahre haben häufig wieder ein unersetzteres Proportionsgefühl. Im Altar von Scharenstetten, in der Landsberger Madonna, im Rothenburger Hochaltar nähern sich — wie wir finden werden — den Formen der Steinmetzen die der Schnitzer. Wir wenden uns ihnen zu.

#### 10. Die barocke und die stetige Abwandlung des weichen Stiles, wesentlich in der Kunst der beweglichen Werke.

Die Möglichkeit, nicht durch manieristische Verstarrung, sondern durch barocke Bewegtheit von der festen Melodik des weichen Stiles loszukommen, ist an wesentlichen Zügen der Freisinger wie auch der Passauer Madonna gezeigt worden. Erst jetzt, beim Eintritt in die Welt der freieren Werke und besonders der Schnitzerplastik, der jene entstammen, braucht betont zu werden, daß



257. Madonna von Großmain.

Wie richtig es war, seine köstlichsten Schöpfungen dem Osten, wo sie überliefert sind, auch als geistige Leistung zuzuschreiben, ist inzwischen übrigens durch einen wichtigen Fund Franz Kieslingers noch einmal bestätigt worden. In den „Mitteil. d. Vereins f. Geschichte d. St. Wien“, 1925, hat K. eine Wiener Miniatur aus der vom Kloster Reun dem Herzog Ernst gewidmeten Handschrift abgebildet, die der Breslauer Kalksteinmadonna in der unverkennbarsten Weise gleicht. Ob K.s Versuch, die schöpferische Bedeutung Wiens deutlicher zu machen, Erfolg haben mag oder nicht — das Südöstliche, das „österreichische“ des ganzen Typus ist zweifellos aufs neue bewiesen.

Die große plastische Fülle und Weichheit aber gerade der östlichen Schönen mußte einem veränderten Willen die beste Gelegenheit geben: diese Fülle und Weichheit entweder in einer neuen Unruhe aufzulockern oder in einer neuen Ruhe zusammenzuschließen, sie tektonischer zu machen, ohne sie allzu weit manieristischer Schärfung und Verstarrung auszuliefern, der das Ideal der Himmelskönigin ja auch ziemlich deutlich entgegenstand. Wieder aber muß man sich zunächst der Gleichzeitigkeit verschiedener Generationen in jedem geschichtlichen Augenblicke bewußt werden. Als Arbeitshypothese zum mindesten ist sie vorzüglich, als die logisch am ersten einleuchtende Begründung für das späte Vorkommen sehr sanfter, oft schwer entdeckbarer Abwandlungen des Alten neben und selbst nach den kühnsten.

Die Madonna von Großmain (Ö. K. Topogr. XI, Fig. 119, unsere Abb. 257), heute in einen Altar von 1739 eingebaut, trägt das Datum 1453. Zehn Jahre nach Kaschauer Werk entstanden, scheint sie auf den ersten Blick

diese barocke Steigerung zuweilen in sehr sanften Formen vor sich gehen kann; man kann in weitgehenden Fällen dann von einer stetigen Abwandlung sprechen. Sie ist der barocken noch immer in Einigem verwandt und wirkt manchmal nur wie ihre sanfteste Form. Sie ist jedenfalls mit ihr gemeinsam der manieristischen entgegengestellt. Auch sie widersetzt sich scharfer Verhärtung, auch sie ist wesentlich (aber auch sie gewiß nicht ausnahmslos) in der zukunftsreicheren Welt der zünftlerischen Werkstatt zu Hause.

Das Ideal annähernder Vollständigkeit wenigstens der Aufzählung darf bei der Betrachtung dieses formengeschichtlichen Gebietes übrigens schon etwas mehr zurücktreten. Je weiter die Darstellung fortschreitet, um so dringender wird die Beschränkung auf wesentlichste Werke. Ganz wird sie freilich erst möglich sein, sobald die bekannteren Gebiete erreicht sind, also vom IV. Hauptkapitel an.

#### a) Der Südosten.

Kaschauer Madonna für Freising und die Madonna von S. Severin zu Passau genügten schon, auf die Bedeutung des Südostens aufmerksam zu machen. (Vgl. II. Teil, S. 250 und 255.) Aber sie genügen bei weitem nicht, die Fülle der Nuancen gerade in dieser deutschen Kunstprovinz auch nur anzudeuten. Eine besonders wichtige Rolle fällt hier — so wie sonst vielleicht nur noch in Schwaben — der Madonna überhaupt zu. Der Typus der „Schönen“ war hier am großartigsten und feinsten ausgebildet worden. (Vgl. I. Teil, S. 167ff.)

noch gänzlich weicher Stil. Kein Zweifel, sie wirkt zurückgeblieben. Offenbar ist sie jedoch zurückgeführt. Es ist wesentlich die Reduktion älterer Motive, die das Datum überhaupt verständlich macht. Eben diese Reduktion schafft aber zugleich eine noch größere Ähnlichkeit mit dem zweiten Vierzehnten. Die Einzelformen sind weich, aber viel sparsamer als um 1420. Das seitlich gedrehte Haar, d. h. seine Beziehung mehr auf die heraldische als auf die Erdachse, wirkt wie Vierzehntes; und doch wissen wir ja, daß die historische Kurvatur gerade diese Eigenschaft der dunklen Zeit wiedergebracht hatte. Der Verfasser, der das Original nicht kennt, hat sich selbst gefragt, ob die Inschrift nicht entstellt sei und vielleicht eine verlorene, etwa von 1373, wiedergebe; doch hat er sich entschieden, das heute bezeugte Datum anzunehmen. Der Vergleich mit anderen Figuren der gleichen Gegend wirkt entscheidend.

Die im Inventar als ähnlich genannten Salzburger Madonnen der Augustinerkirche (Ö. K. I. IX, Fig. 238, unsere Abb. 258) und von S. Peter (ebda XII, Fig. 34), nach dem Inv. von gleichem Werkstoff, kristallinischem Gipse, haben freilich eine sehr andere geschichtliche Stellung. Allein, eine Vergleichbarkeit ist doch da, und sie ist sehr lehrreich. Die Figur von S. Peter ist schon im ersten Teile (S. 186) genannt. Sie ist ein feinstes Beispiel späten weichen Stiles, von außerordentlicher schmiegsamer Fülle, in ihrem Barockaltar weit weniger fremd als die von Großgmain in dem ihren. Der letzteren Gesamtform aber ist in ihr enthalten. In der Unterpartie gilt dies sogar für die Einzelheiten. Offenbar kennt der Meister von Großgmain das Werk in S. Peter; die Möglichkeit aber, mit der er der neuen geschichtlichen Lage entspricht, ist die der Reduktion. Jener der Augustinerkirche sucht, vom gleichen Werke ausgehend, die entgegengesetzte auf. Er verlegt zunächst die Ausbiegung mehr in die Tiefe, gewinnt also einen weniger profilhaften Umriß. Die Falten gibt er ebenso reich, wie der von S. Peter, aber er nimmt ihnen die alte Logik. Insbesondere die Mittelpartie ist eine einzige, großartige Störungszone, wild und zerknüllt.

Die Madonna von Großgmain und die der Salzburger Augustinerkirche zeigen also gleichsam zwei Pole neuer Möglichkeiten: hier sanfte Abwandlung durch Reduktion und durch neue (sehr „alt“ wirkende) Schwere; dort die barocke durch störende neue Bewegung. Eine neue Ruhe hier, eine neue Unruhe dort; eine neue Festigkeit hier, eine neue Lockerung dort.

Das ist also eine sehr lehrreiche Gruppe aus dem Salzburger Gebiete. Im eigentlichen Österreich dürfte ein frühes Beispiel der neuen Lage die Madonna von Trandorf sein. (Ö. K. T. I, Fig. 457.)

Eine Sitzmadonna, die man mit dem sitzenden S. Ulrich von Gerlas vergleichen möge (ebda VIII, Fig. 344), um einen Maßstab zu erhalten. Der Bischof ist eines der (nicht immer seltenen) Beispiele für den besonders aus Bau- und Grabmalplastik her bekannten Manierismus nun auch einmal in einer Schnitzerwerkstatt. Ein gerade im südöstlichen und alpenländischen weichen Stile besonders beliebter Typus wird hier auf schroffe Härte und kleine plötzliche Knickungen umgedeutet. Die Madonna — wohl gleich jenem ca. 1440 entstanden — gibt statt dessen eine eigentümliche Bewegung, für die der Ausdruck „Schlingerung“ schon vorgeschlagen wurde. Eine an sich weiche, aber die alte Proportionierung zum Schwanken bringende Gesamtbewegung, dieses Mal S-förmiger Linien. In beiden Fällen die Überwindung des alten Horizontalismus. Aber die Form der Köpfe gibt dafür ebenso verschiedene Wege an, wie der Gesamtaufbau und die Falten. Zum schlingernden Gewande der Madonna gehört ein weicher Kopf, zu dem erstarrten des Bischofs ein vergrateter. Dieser letztere steht typischen Werken der Steinmetzkunst dunkler Zeit näher. (Vgl. etwa den Öberg von Pöchlarn, Ö. K. T. III, Fig. 413.)



258. Madonna der Salzburger Augustinerkirche.



259. Madonna von Loosdorf.

Unter den Standmadonnen, auch in der Nähe Salzburgs, bleibt aber ein Werk wie das Großmainer recht vereinzelt. Die Formen einer wilderen und nervöseren Barockisierung wiegen vor. Jene eigentümliche Aufblätterung der Figur nach Kern und Schale — also das gerade Gegenteil der in Großmain aufgesuchten formschließenden Reduktion —, jene in buchstäblichem Sinne offene Form, die in Kaschauer Madonna sich leise andeutete, in der Passauer von S. Severin aber sehr bestimmt erschien, hat in den Madonnen von Loosdorf (Ö. K. T. III, Fig. 413, unsere Abb. 259) und von Berndorf (ebda X, Fig. 259) höchst charakteristische Wirkungen erreicht.

Ganz besonders neuartig ist die Loosdorfer (wohl Ende der 40er Jahre, leider durch barocke Kronen beeinträchtigt). Sie hat — was wir jetzt häufig finden werden, als einen typisch archaischen Zug der Zeit — wieder ein völlig bekleidetes Kind (zwischen 1350/60 und 1420/30 kaum oder gar nicht denkbar!). Das verrät natürlich nicht nur, wie jeder Archaismus; eine gewisse Ratlosigkeit, es ist auch ein positiver Ausdruck der Abwendung von der seligen Helligkeit älterer Art, eine Vertrübung, etwas Unfrohes. Dem entspricht auch der Kopf der Mutter: merkwürdig ernst und hager, eine dumpfere, aber deutliche Vorform des Sterzingers. Das aufgeblätterte

Obergewand wogt nicht aus, sondern klebt sich an und sackt in müder, schiefer Schlingung herab. Eine völlige und konsequente Verneinung des vorangehenden Stiles, seiner Formen wie seiner Stimmung. — Die Berndorfer Maria ist wie die Severinerin auf der Mondsichel, als das apokalyptische Weib, gegeben. Und sie kommt jener auch in einigem formal recht nahe, ohne freilich im Kopfe oder im Kinde an den Manierismus zu erinnern. Die zerknüllte Toga, die durchgefurchte Tunika wirken in sehr verwandter Richtung, gewiß ohne Schulzusammenhang. Ca. 1450. — In Oberndorf bei Raabs, wieder in barockem Altare, eine Mondmadonna, die mit 1480 viel zu spät datiert, etwa in die Zeit der späteren Multschermadonnen zu setzen ist (Ö. K. T. VI, Fig. 85). Im Kopfe starrer Ernst, die Haare stark seitab, mit harten Furchen durchgeschlitzt, das Gewand schon mehr brüchig als schlingend, aber doch in allem Wesentlichen eine fühlbare Konsequenz nun des Kaschauerischen Werkes, nicht des Severiners. Dieser Typus, der bei kräftiger Grundform des Blockes ein schweres und volles Herabwallen der Gewandung unterhalb eines breitlappigen Togaumschlags und zwischen festeren Seitenbahnen anordnet, findet eine bezeichnende Verwandte auf bayrischem Boden in Breitenbrunn (vgl. weiter unten). Er stellt vor allem eine südöstliche Parallele zu der „Multscher“-Madonna von Landsberg a. Lech dar. — Ähnliches gilt von der Madonna zu Maria-Büchel (Ö. K. T. X, Fig. 397, unsere Abb. 260). Sie ist keineswegs „um 1500“, sondern höchstens ca. 1460 anzusetzen. In manchem, vor allem in der Unterpartie, ist sie der Oberndorfer verwandt. Aber die Toga ist nicht, wie bei jener und z. B. auch bei der Breitenbrunner, breit umgeklappt, sondern in weichen, ohrenartigen Schlingungen aufgetan.

In diesen Figuren ist ein Stil, der sich in freier Weise auf den Kaschauerischen zurückführen läßt. Aber ebenso tauchen stets einige Erinnerungen an die Severin-Madonna auf. Bei der jetzigen — noch sehr unbefriedigenden — Lage der Forschung wird es immer gut sein, den Rahmen für das Südöstliche zunächst möglichst weit zu nehmen. Es mag sich nicht nur um selbständige



260. Madonna von Maria-Bühel.

Wachstums-Parallelen, sondern zuweilen auch um Einflüsse, um Schulbeziehungen handeln, die über ganz Bayern und Österreich hingehen. Jene vom Alpenlande nach der Passauer Gegend trat schon bei den Grabmälern entgegen, so wie sie auch in späteren Kapiteln uns beschäftigen wird. Bei der Übersicht über das österreichisch-bayrische Gesamtgebiet werden die Freisinger und die Passauer Madonnen immer wieder gemeinsam in verschiedenartige Schöpfungen hinein-klingend erscheinen. —

Durch die Güte von Dr. Franz Kießlinger-Wien erfuhr der Verfasser von der überlebensgroßen Madonna der Wallfahrtskirche bei Tamsweg (oberes Murtal) (Abb. 261). Sie ist salzburgische Stiftung und durch das Stifterwappen des späteren Salzburger Erzbischofs, damals Domprobstes Burkard auf die Zeit zwischen 1452 und 1461 festgelegt. Wahrscheinlich wird sie mehr dem Ende dieser Zeitfrist zuzutragen sein. In ihr bildet sich, wie es scheint, ein neues Stilideal



261. Madonna von Tamsweg.

heran, das für die 60er Jahre charakteristisch sein wird: der Stil der „langen Linie“. Er wird von den 60er Jahren ab neben dem der räumlichen Zirkulation hergehen, von diesem bald (am deutlichsten um 1480) zurückgedrängt, schließlich in einer neuen Form am Ende des Jahrhunderts wieder auftauchen. Ansätze zeigt schon die Madonna von Maria-Bühel, doch überwiegt bei ihr noch eine an Kaschauers Zeit erinnernde Schwere. Die salzburgische von Tamsweg läßt schon auf der rechten Seite, vom Sitz des Kindes abwärts, einen großen Faltenstrom herabgleiten. (Vgl. dazu unten die Sterzinger Madonna Multschers und die von Nabburg, S. 333 u. 302.) Die Gesamtwirkung wird dadurch sehr schlank, ganz anders als bei der Severiner, nicht zitterig in der Kurve, sondern sehr gefestigt. Eine neue Konsolidierung, die sich aus dem Chaos der 40er und 50er Jahre herauskristallisiert. Im gleichen engeren Gebiete gehören hierher die Mondmadonna von Stift Nonnberg (Ö. K. T. VII, Fig. 177) und eine Heilige des Salzburger Museums (ebda XVI, Fig. 276, unsere Abb. 262). Die erstere zeigt gleich der von Tamsweg auf der Gegenseite (vom Beschauer links) breit-unruhige Sackung der Falten, erreicht im Ganzen jedoch fast säulenhafte Schlankheit. Stets wird bei dieser neuen Form der Oberkörper mit seiner rückwärts gebogenen Tiefenbewegung sehr kurz. Um so feiner und straffer rieselt der Strom der Formen von rechts herab. Es wird dabei im einzelnen die Eckigkeit größer. Immer aber handelt es sich um Lösungen des Problems „Kern und Schale“. Noch in einer lebensgroßen Madonna im Stift S. Florian, die schon wesentlich in eckiger Linienführung durchgestaltet ist, herrscht es so stark, daß das Ganze zur gleichen Gruppe gerechnet werden muß.

Wie sehr in den Formbedürfnissen des Südostens die barocke Schlingering enthalten ist, beweist in viel späterer Zeit noch (ca. 1515) eine weibliche Heilige in Eggenburg (Ö. K. T. V, 1, Fig. 26).



262. Heilige des Salzburger Museums.

Was hier durchwirkt, ist in Wahrheit immer noch der Geist Kaschauers. Aber man blicke noch einmal auf diesen Künstler zurück.

Der Altar, den der Wiener Meister um 1443 für den Bischof Nikodemus della Scala schuf, enthält ja nicht nur die aus Thalhausen in das Münchener Nationalmuseum gelangte Madonna. Heute sind dort zwei männliche Heilige mit dieser wiedervereinigt: der hl. Korbinian und der hl. Sigismund (dieser freilich nur in Kopie. Das Original ist aus Slg. Oertel in das Stuttgarter Landesmuseum gelangt). Dazu die kleine Gestalt des Stifters. (In dem neuen Katalog des Nat. Mus. Nr. 188—91, Abb. S. 100—103.) Unsere Abb. 263. Der Sigismund (Baum, Stuttgarter Katal. Nr. 85) hat nichts „Barockes“, wie es an der Oberfläche der Madonna erscheint. Es erscheint dort auf festem Grundkerne. Dieser ist es, der in dem gepanzerten Ritter dem Kopfe den Ausdruck leiht. In den Gebärden und im Panzerwerke viel Vergratung. Um so mehr Weichheit in dem kleinen Stifter. Hier ist im Gewande bewegte Schlingung, im Ausdruck etwas Volles und Sanftes. Im Korbinian kreuzt sich ein aus dem Block-



263. Kaschauer. Nicodemus della Scala.

gefühl sprießender härterer Vertikalismus mit dem weichen und barockeren Gefühle, das den gleichen Block gleichzeitig an der Oberfläche aufzublättern strebt. Nichts charakteristischer als der Toga-Umschlag, dessen Konsequenzen uns auch noch häufig bei Madonnen begegnen werden. Er unterbricht plötzlich ganz breit die vom gesenkten Kopfe herabziehende Vertikale. — Der Verfasser glaubt eine Nachwirkung Kaschauers noch in der (wohl den 60er Jahren angehörenden) Schutzmantelmadonna des Olmützer Domes erkennen zu dürfen (Abb. 264). Das Kind sehr altertümlich, in den Falten der Madonna schon spätere Brüchigkeit. Der Mantelumschlag, den Engel halten, durchaus von Kaschauer abzuleiten. Es verdient hervorgehoben zu werden, daß die richtige Bestimmung der z. Z. in Thalhausen, Münchener Nat.-Mus., Slg. Oertel und Freising verstreuten Figuren des Freisinger Altares in ihrer Zusammengehörigkeit und in ihrer Abstammung von Kaschauer Franz Wolter verdankt wird, der hier Spuren älteren Wissens geschickt nachging bis zu einem sicheren Ergebnis (Jahrb. d. Vereins f. christl. K. in München, Bd. I). Dagegen sind die stilgeschichtlichen Versuche in diesem Aufsatz von der gleichen Unmöglichkeit, wie die über Wolfratshausen. In der Urkunde wird übrigens Kaschauer als pictor bezeichnet. Das Problem ist das gleiche, wie bei Multscher und manchen anderen. Wie weit der Meister selbst Maler oder Schnitzer oder beides war, was er überhaupt persönlich schuf, kann niemand feststellen. Indessen darf man froh sein, das so grundlegend wichtige Hauptwerk mit dem Namen eines Werkstattleiters benennen zu können. Es

wird noch in vielen Fällen, besonders aber bei der Madonna von Pemfling und der sog. „Hammerthaler Muttergottes“ von der unmittelbaren Wirkung und den unmittelbaren Parallelen des durch Freising bezeugten Kaschauer-Stiles zu reden sein.

Beachtenswerte weitere Werke auf österreichischem Boden: für die Frühzeit Apostelreliefs aus Riedental in Melk (Ö. K. T. III, Fig. 373), Madonnen von Imbach und Maria-Laach (Ö. K. T. I, Fig. 106 und 177). Die erstere dem Salzburger Kreise nahe, die letztere, sehr steil und ernst, etwa mit der niederbayerischen von Pielenhofen (s. unten S. 303) zu vergleichen. Ein noch „weicher“ heraldischer Grabstein von außerordentlicher Schönheit der des Georg Streun von Schwarzenau (1444) in Groß-Hasselbach (ebda. VIII, Fig. 48). Ein guter Christuskopf um die Mitte des 15. Jahrhunderts in S. Michael (ebda. I, Fig. 473). Ein Standkreuz im Salzburger Domschatze ebda. IX, Fig. 66. Die 1470 datierten Reliefs der Salzburger Kapuzinerkirche (ebda. IX, Fig. 210—212) sind noch wesentlich scharf, gestarrt. Eine vielleicht in Wien gearbeitete Reliquienbüste des hl. Ladislaus im Domschatze von Raab (Ungarn) wird von Franz Kieslinger (Monatsblatt d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Wien, Festnummer für J. Neuwirth, Juni-August 1925) neben einem Kopfe aus der Steinplastik von S. Stephan-Wien abgebildet. Jedenfalls ein eminent charakteristisches Werk der dunklen Zeit. — Kieslinger verdankt der Verfasser außer dem besonders wichtigen Hinweise auf die Madonna von Tamsweg und jenem auf die von S. Florian noch u. a. folgende Notizen über

„Wichtige österreich. Arbeiten ca. 1450/60“: „Neuberg im Mürztale (Steiermark), Friedhofskirche, Anna Selbdritt, fast lebensgroß. In der Klosterkirche am selben Orte eine sitzende Madonna, modern angestrichen. Eine schöne Büste mit köstlicher Originalbemalung im Kunstgewerbemuseum zu Wien (dort zu spät datiert.“) Auf diesem ganzen Gebiete wäre auch bei der Absicht dazu eine annähernde Vollständigkeit z. Z. technisch unmöglich. — Eine Reihe anderer Werke der 60er Jahre wird besser in einem späteren Abschnitte besprochen.

Besonders schwierig ist noch immer die Lage der Forschung bei der Tiroler Plastik vor Pacher (vgl. I. Teil, S. 187).

Eine Madonna aus Brixen, noch ganz im Systeme des weichen Stiles, weist durch die Proportionierung auf den neuen Geist. Eine leichte Verhärtung und Tektonisierung. Freier und zukunftsreicher, vor allem durch das Dreieck der Schürzungsfalten, eine schöne Madonna der Sig. Drey (Jahrb. d. Ver. f. christl. K. in München, IV, Wolter, Abb. 17 und 16). Die erstere im Kopfe, die letztere in den Falten die modernere; noch ohne Schärfungen. Diese aber zeigt schon der früher behandelte Altar von S. Sigismund zu Paiern im Pusterthale. Der Hochaltar-schrein der Sebastianskirche von Sarns (Weingartner, Kunstdenkmäler Südtirols, Bd. II, Abb. 83) führt von ihm aus weiter in die dunkle Zeit. Offenbar den 40er Jahren angehörig, zeigt er bei der sitzenden Madonna das Kind bekleidet, die Falten mit großer Bauschung unten umgeknickt. In den Köpfen überall, bei den beiden stehenden Heiligen auch im Ganzen, eine Wendung zu starrerem Ernst, ohne doch allzu sehr in die Nähe des wirklichen Manierismus geraten zu können. In Tirol, dem Lande leidenschaftlichster Lebendigkeit und scharfer Plastizität, konnte dieser niemals völlig siegen. Im Szenischen zumal — das beweist z. B. der Marientod der Brunecker Ursu-



264. Olmütz, Dom. Schutzmantel-Madonna.





265. Madonna von Trens,  
Tirol.

lineninnenkirche (Weingartner I, Abb. 85) — kann die typisch tirolerische Fähigkeit, überzeugendes Gestalten-leben in schattigen Raamtiefen zu entfalten, durch die neue Form innerlich nicht gebrochen werden. Dennoch spürt man in den Ausdrucksträgern wie im Tempo der Gebärden eine leichte Hemmung und Trübung: Verdunkelung (wohl auch 40er Jahre).

Das, was man in Tirol „Reduktion“ nennen könnte, zeigt vielleicht am besten des Gnadenbild von Trens bei Sterzing (Atz, Kunstgeschichte v. Tirol u. Vorarlberg, II. Aufl., Fig. 551, unsere Abb. 265). Es ist keine Vereinfachung des weichen Stiles, sondern ein wundervoll klarer Protest gegen ihn.

Was der Manierismus der Grabplastik am schärfsten in der Platte der Pfalzgräfin Johanna von Mosbach (s. oben S. 283) gesagt hatte, wird hier in einer sehr echt plastischen Form ausgedrückt, die voll tiefen Lebens ist und zugleich doch Zusammenziehung bedeutet. Die Gestalt wird säulenhaft steil gehalten. Man fühlt den Kern in der Schale, aber diese selber bleibt fast völlig in sich zusammengeschlossen. Die Zipfelung des Gewandes unter dem noch reizend bewegten Kinde zieht eine straffe Vertikale abwärts. Die Stauffalten knicken um. Der edel-ernste Madonnenkopf thront klar darüber. Es ist Verhüllung, nicht bloß Vereinfachung. Ein vorzügliches Werk der 40er Jahre.

Tirol kennt auch die Schlingerung.

Die Madonna des Schrambacher Bildstockes mit ihrem schweren, bekleideten Kinde (Weingartner II, Abb. 96) blättert sich, an der Tunika leuchterhaft steif und in Parallelen durchgerieftelt, aus einer schwerbrüchig herabsackenden Toga heraus. Sie erinnert in Einigem an den Typus gewisser bayerischer, zum Teil in Terrakotta gefertigter Arbeiten, wie wir eine in Höhenbrachung (s. unten S. 295) kennen lernen werden. Im ganzen weit weniger vornehm als das Gnadenbild von Trens. Eine gewisse Stammesverwandtschaft in Kopf und Blick zeigt die hübsche Tiroler Madonna in Frankfurter Privatbesitz, Schmitt-Swarzenski, Nr. 70. Im ganzen ist sie lieblicher und freier. Lieblicher und freier auch wirken Blätterung und Schlingerung bei einer hl. Barbara in S. Georg zu Schnauders (neben einem gleichzeitigen Georg abgebildet bei Weingartner II, Abb. 92). Von ihr aus führt der Weg zu Arbeiten der Brixener Werkstatt, die unmittelbar vor Pacher münden: einer köstlichen Verkündigung in der Apostelkirche zu Klausen und der schönen Marienkrönung der Säbener Kassianskapelle (Weingartner II, Abb. 101 und 118). Hier wirkt in den Gewändern schon mehr die Brüchigkeit als die Schlingerung. Dies, ebenso wie die Haltung der Gestalten und die freiere Holdheit der Köpfe, verrät, daß wir auch hier mit dem Eintritt in die 60er Jahre das Chaos der Übergangszeit verlassen. Aus gleicher Zeit wohl die hl. Margarethe des Germanischen Museums, Josephi Nr. 407.

Das wesentlich ablehnende Verhältnis Tirols gegenüber den manieristischen Möglichkeiten verrät sich auch im Grabmale.

Am nächsten kommt ihnen — merkwürdig spät — der Grabstein des Jakob Trapp († 1475) an der Pfarrkirche von Bozen (Atz, II. Aufl., Fig. 559). Ein heraldischer Stein, im bewegten Blattnament durchaus bereits E. S.-Zeit. Der Engel zwischen den Helmen und Schilden steht sehr stark heraldisch, aber doch weich in der Plastizität. Die Fülle der Locken mag als Einzelheit — so wie die Stimmung im Ganzen — an den Truchseß von Waldburg in Waldsee (s. oben S. 280) erinnern. — Große heraldische Lust spricht auch aus dem eigenartigen Grabstein des Oswald von Säben († 1465, Weingartner II, Abb. 13). Die Anklänge an das berühmte Grabmodell für Herzog Ludwig den Gebarteten sind so stark, daß die nähere Behandlung noch aufgespart bleiben muß. —

Im niederbayrisch-oberpfälzischen Gebiete wird man nicht nur nach Österreich und Salzburg-Oberbayern ausblicken haben — das wichtigere Gebiet Tirols liegt ferner ab —, sondern auch nach den schwäbischen und fränkischen Grenzgebieten. Man erhält dadurch Gelegenheit, die

Abwandlungen des weichen Stiles besonders früh und in eigenartigen Gruppen zu erblicken. Die Tonplastik hat in der Frühzeit ein besonders deutliches Wort neben der Schnitzerei zu sagen.

Das Münchener Nat.-Mus. enthält wichtige Beispiele für erste, früheste Abwandlungen in Werken, die fast ebensogut noch als letzte Beispiele weichen Stiles, also im ersten Teile zu nennen gewesen wären. Eine hl. Barbara aus Niederbayern (Kat. 1924, Nr. 178), dem Formenkreise der Schönen Madonnen nicht fern, zeigt in der auffälligen Konsonanz der Rieffelungen zumal der Tunika erst noch leise die Tendenz des gealterten weichen Stiles, sich schließlich durch übertriebene Konsequenz selbst zu verhärten. Das steigert sich bei einer wohl gleichzeitigen, ebenfalls niederbayerischen Gruppe unter dem Kreuz (ebda Nr. 177, ebenfalls Ton). Der Katharina steht eine hölzerne Madonna in S. Peter zu Augsburg in der allgemeinen Tendenz nahe (Lossnitzer, Veit Stoß, Taf. 16 links). Lossnitzer hat sie mit dem tönernen Johannes von S. Sebald-Nürnberg zusammengestellt (I. Teil, S. 213), dessen engste Verwandtschaft zu der Strahlenkranz-Madonna im gleichen Chore (I. Teil, Abb. 8) auch ihm entgangen ist. Die Augsburger Maria hat schon im Kopfe die Stimmung, die im Verlaufe des 4. Jahrzehnts immer mehr das Ganze ergreifen wird. Die Beziehung zur Terrakottakunst aber ist richtig gesehen. Viel näher noch als die geschnitzte Madonna von S. Peter steht dem Sebalder Johannes die gleich ihm tönernerne Madonna der Klosterkirche von Reichenbach (Inv. B. A. Roding, Fig. 104). Aber gerade, wenn man die künstlerische, sogar die Werkstattbeziehung — sie scheint unmittelbar vorzuliegen — erkennt, so nimmt man wahr, wie sich nun alles zu schärfen beginnt. Es sind kleine Umstellungen der Faltengrammatik nur. Doch scheinen sie dem Verfasser hier schon weiter fortgeschritten, als etwa in der schönen Predellengruppe von Guteneck (B. A. Eggenfelden, Taf. VIII), „Steinmasse“, wohl noch vor 1440. Diese zeigt nur in leisen Zügen Neues: vor allem gewisse Kopfbiegungen, die etwas von der Sonderbarkeit der Kopfneigung an der Severiner Madonna anzudeuten scheinen. In gerader Linie von der Reichenbacher Terrakotta stammt aber nun offenbar jene von Höhengabraching ab (B. A. Stadtahof, Fig. 69). Hier wird das Prinzip der Rieffelung in dem wespenthaft eingezogenen Oberkörper sehr straff durchgeführt. Wie es wirkt, wenn es allein herrscht, könnte eine Fürstin mit Kind (unbekannter Herkunft) im Münchener Nat.-Mus. verdeutlichen (Kat. 1924, Nr. 243); eine Gestaltung, die an die Kuchenformen des späteren 16. Jahrhunderts erinnert — eine vollkommene vertikale Kannelierung. In Höhengabraching aber ist diese strenge innere Vertikalform mit einer wesentlich horizontalen äußeren umschnürt. Die Querschlinge unter dem Halse zeigten schon die Katharina des Nat.-Mus. und die Madonna von S. Peter in Augsburg. Mit dem Gürtel und der Toga-partie in der Hüftgegend formt sich dadurch ein Querschnürensysteem, das dem weichen Stile entgegengesetzt ist, ohne seine Abkunft von ihm zu verleugnen. Die Elemente von Schlingerung werden in eine gewisse strenge Straffheit eingebunden. Alles Rauschende — man vergleiche gerade in dieser Regensburger Gegend die Üppigkeit des weichen Stiles, z. B. in der Steinmadonna von Reichenbach (I. Teil, S. 146) —, alles freie Auswogen wird vermieden. Die Straffheit kann an den Manierismus erinnern; desgleichen die plötzlichen Zuckungen der Faltengänge, wie sie über dem Spielbein und in den unteren geknickten Steinmassen auftreten. Aber das Bezeichnende bleibt doch die Schwere. Das Bewegte ist eng-gefesselt und zuckt in seiner Gebundenheit — den Erfolg hat die tektonische Blockfestigkeit. Es ist eine nur leise manieristisch angehauchte stetige Abwandlung des weichen Stiles. Wenn sich die Fesselung löst, so wird die Figur sich aktiv dehnen. Im allgemeinen läßt sich sagen, daß die Tonplastik eine gewisse Nähe zur steinernen verrät. Gerade auf bayerischem Gebiete ist Landshut, besonders in den zahlreichen Figuren von S. Martin, ein Beweis dafür, daß die Terrakotta gerne die Aufgaben der Steinplastik ergreift. Die Tendenz zur geschlossenen, nicht raumdurchlässigen Form — sei sie blockhaft breit gefestigt, sei sie manic-



266. Madonna von Höhengabraching.



267. Niederbayrische Madonna.  
Berlin, Kaiser-Friedr.-Museum.

ristisch schmal geschnitten — schien beide Techniken besonders geeignet zu finden. Mit ihr aber ist auch die bittere und strenge Gesinnung des Manierismus nahegerückt. Und gerade die Terrakotten, im frühen Fünfzehnten ganz und gar die Weichheit des frischen Werkstoffes bei der Arbeit ausnützend zu einem Ausdruck weicher Seeligkeit, werden jetzt offenbar — ein eminent wichtiges Symptom der neuen Gesinnung — gerade auf den harten Endzustand hin empfunden. Eine Art von „Verbitterung“ des Ethos bedient sich gerade ihrer gerne. Bayern spielt in dieser Technik eine große Rolle. Bayerisch ist offenbar die Tonmadonna der Sig. Amann in München, die Wolter veröffentlicht hat (Jahrb. d. Ver. f. christl. K. in München, IV, Abb. 30 und Festschrift d. Münch. Altertumsvereins 1914, Abb. 29; im Folgenden als „Wolter, Jahrb.“ und „Wolter, Festschr.“ mehrfach zitiert). Offenbar Mitte der 40er Jahre, streng zusammengeplattet, mit Knickungen und prismatischen Spellungen auf der Oberfläche eines sehr deutlich geschlossenen Blockes. Niederbayerisch die schon spätere Tonmadonna des Berliner K. F. M., Vöge Nr. 251. Der Katalog vergleicht sie mit der Terrakotta-Pietà aus der Freisinger Gegend, die das Münchener Nat.-Mus. erwarb. Das ist mindestens so weit richtig, als auch jenes Vesperbild noch lange nicht „um 1500“ ist, sondern ein gutes und wichtiges Stück etwa der 60er Jahre. Die Berliner Maria ist später als die Münchener und bereitet auf den Stil der langen Linie vor (offenbar 60er Jahre). Stimmungsverwandtschaft ist aber da. Bayerisch könnten auch die sitzenden Apostel des Berliner Museums, Vöge Nr. 67 und 68, sein. Man vergleiche das Bittere und Trockene, zugleich das Tektonische des Kernes, der alle Tendenzen zum Abstrakten erstickt hat, etwa mit dem freien Reichtum der Nürnberger Tonapostel um 1400 (I. Teil, S. 149). Der Unterschied ist ungeheuer. Das Germ. Mus. besitzt einen ausgezeichneten Ölbergapostel, der Landshuter Schule zugeschrieben; sicher niederbayerisch (Anzeiger d. Germ. Mus. 1917, auch Wilm, Mittelalterl. Plastik, 53). Er hat verwandte Züge: merkwürdig langes, gedörrtes Gesicht, zapfig hartes Haar; dazu leichte Ansätze von Schlingering im Gewande. Die Feuchtigkeit des Tons, die man den Formen des weichen Stiles anfühlt, ist hier überall geradezu herausgedörrt. Sehr charakteristisch auch der tönernerne Stephanus von Kühbach (Inv. Eggen-

felden, Fig. 87). Die Stimmung ist dem Manierismus der Bau- und Grabplastik sehr nahe.

Gewiß ist die Scheidung der Techniken nicht so streng, daß nicht auch die Schnitzkunst sich diesem „bitteren“ und scharfen Geschmack genähert hätte. Noch in einem viel späteren hölzernen Stephanus in Oberdietfurt (Eggenfelden, Fig. 106) klingt etwas von dem Kühbacher Stephanus nach. Auch in den Schnitzwerkstätten gibt es eine Richtung, die einen linearen Manierismus auf gefestigteren Block überträgt. (Vgl. z. B. einen S. Wolfgang in Rimbach, Inv. Eggenfelden, Fig. 115 und den Marienod von Altdorf, B.A. Landshut, Fig. 17.) Die Sammlung Wolter-München besitzt einen hl. Bischof (Wolter, Festschr. Abb. 35), der auf den ersten Blick ganz nach 14. Jahrhundert aussieht. Eine unglaublich steile und streng in sich zusammengestellte Gestalt. Einiges geradezu an den Würzburger Joh. von Brunn erinnernd (Abb. 227). Das ist offenbar der Geist der Grabplastik, wie er in den 40er Jahren gerade bezeugt ist. Ein völliger Protest gegen den weichen Stil. In anderen Werken aber ist gegenüber der stolz-spröden Reduktion aus vollendeter Abwendung von jeder Ähnlichkeit mit dem Früheren eine Umarbeitung früherer Formen zu beobachten, die zugleich den neuen Geist dennoch prachtvoll ausdrückt. Vielleicht darf hierher schon eine Mater Dolorosa des Germ. Mus., Josephi 239, gerechnet werden. Das bedeutendste Beispiel bewahrt aber das Darmstädter Landesmuseum: Maria und Johannes von einer Kreuzigung, offenbar niederbayerisch (Abb. 268/69). Die Figuren mögen noch den späten 30er Jahren angehören. Jede der brüchigen Linien erscheint als Umarbeitung einer bekannten älteren Form. Dabei sackt zugleich die Figur nach unten. Man spürt, daß die Ganzheit des Umrisses wächst. Nichts strahlt nach außen, alles geht innerhalb eines müd-schwer kurvierten Blockes vor sich, in gehackten Schlingeringen der Oberfläche. Die harte Sprache der Linien wirkt mit dämonischer Kraft als Sprache bitteren Leidens. Der Geist, der hier redet, ist in den frühen Revolutionären



268. Johannes von einer Kreuzigung.  
Darmstadt, Landesmuseum.



269. Maria von einer Kreuzigung.  
Darmstadt, Landesmuseum.

gegen den weichen Stil, wie besonders in dem Meister der Breslauer Corpus-Christi-Kirche, vorbereitet. Die Kugelform der Locken bei Johannes, deren radiante Stellung — wie eine Erinnerung an das 13. Jahrhundert, Bamberg — bildet eine Parallele zu der Querstrahlung der weiblichen Haare bei Kaschauer und vielen anderen. Der sitzende Johannes, Vöge Nr. 68, hat sie auch. (Vgl. auch das Salzburger Apostelrelief, Ö. K. T. XVI, Fig. 275 und einen Johannes in Hollenburg [ebda I, Fig. 88]). Dazu ein prächtiger Johannes im Museum von Klosterneuburg, dessen Kenntnis der Verfasser Bruno Fürst verdankt. Ähnlich ein Johannes der Münchener Slg. Amann (Wolter, Festschr., Abb. 28). Doch sind bei diesem die Haare — gleich dem Gewande — schon in ein neues Stadium übergeführt, das auch aus dem Gesichte spricht. Es ist das Stadium der flüssigen Schlingerung. Die leidenschaftliche Bitternis des Empfindens, durch die die Darmstädter Gruppe so unvergänglich ist, zeigt auch eine Gruppe des Wiener Hofmuseums, auf die Bruno Fürst den Verfasser besonders aufmerksam machte. Die Gestalten eigentümlich schlank, aber nun von einem passiven Gebogensein, das dem zitterig-müden Herabfluß der Gesamtform in der Severiner Madonna entspricht. Entspricht nur — diese Gestalten scheinen ganz anders zu wehen, nur leicht, strunkhaft am Boden befestigt.

Manche Einzelheiten, besonders im Obergewande des Mannes, erinnern auch als solche an das Passauer Werk. Dabei aber beginnt hier auch die Möglichkeit der Abblätterung einer äußeren Gewandschale sich leise anzudeuten. Wohl ca. 1450. — Etwa ein Jahrzehnt später ein Johannes in Frankfurter Privatbesitz. Von außerordentlicher Feinheit, im Ganzen gestielt, und brüchig in der Faltengebung. („Bayerisch-Tirolisch“, Schmitt-Swarzenski, Meisterw., Nr. 71.) Wenn der sitzende Bischof des K. F. M., Vöge Nr. 62, wirklich bayerisch ist (und nicht tirolisch, wie der Verfasser glauben könnte), so ist er ein Beweis, daß den 40er Jahren in diesem Gebiete sehr vornehme Formen erreichbar waren. Große plastische Festigkeit, dabei ein stark prismatisches Brechen der Falten. In vollem Gegensatz dazu der Leonhardt von Obergrafendorf (Eggenfelden, Fig. 108). Ein mustergültiges Beispiel weicher Reduktion. Darin vergleichbar der Madonna von Großmain, aber jener überlegen durch die edle Sicherheit des Ausdrucks, doch auch fortschrittlicher in der unvermerkten Kühnheit, mit der das Wenige an Falten in einen trecentistisch sanften Umriß eingeformt ist. Etwa ein deutscher Fra Angelico mit (gewiß nicht unbedenklicher) Angrenzung an Modern-Nazarenisches.



270. Johannes. München,  
Sg. Amann.



271. Madonna aus Aunkofen bei Kelheim.

Im allgemeinen scheinen in der Schnitzplastik die Formen freier strömen und sich vom Manieristischen weit entfernen zu wollen. Die Madonnen können hier besonders gut führen.

Ein malerischer Zug drängt sich bei ihnen ein: besonders gerne zeigen bayerische, namentlich niederbayerische Madonnen eine Neigung zur Gruppenbildung. Die Gestalt, selbst in oft merkwürdigen Formen durchrieselt oder jäh aufgebrochen, erscheint gerne vor Mantelgehängen, die Engel halten, oder auf der Mondsichel, unter der Engel sich beugen. Das liegt in der Zeit. Auch bei Multscher werden wir es finden. Es ist auf der Höhe des weichen Stiles in der Strahlenkranzmadonna des Sebalduschores da. Gerade die barocke Abwandlung hält daran fest und hilft, wie in der Einzelgestaltung, so auch in der Komposition den Bewegungsstil vorzubereiten, der um 1480 gipfelt. Auch in ihm wird, wie wir heute zu wissen glauben, besonders Passau seine hohe Rolle spielen. —

In der Regensburger Gegend ist die Sitzmadonna von Abensberg (Kelheim, Fig. 17) ein etwas derbes, aber fast fröhlich wirkendes Beispiel dieser barock-malerischen Auffassung. Derb-schwere Engel halten ein hohes Dorsale. Der Kopf untersetzt, aber kantig (vgl. Kaschauer!), das Gewand in vollendet weicher Schlingerung, doch

schon gänzlich ohne die Logik des weichen Stiles. Das heißt: kein Abstrahlen von Faltenrohren, keine abstrakt-symmetrischen Häufungen um der Häufung willen, sondern ein freies, geschlingertes Strömen innerhalb eines gehaltenen Umrisses. Großartiger und später, eine überlegene Parallele zu den österreichischen Madonnen von Oberndorf bei Raabs und von Maria-Büchel, jene von Aunkofen (Kelheim, Fig. 63). Man möge am gleichen Orte den hl. Bischof (ca. 1450; ebda, Fig. 66) vergleichen: er steht der manieristischen Abwandlung weit näher. Die Maria, annähernd lebensgroß, jetzt auf falschem Sockel in späterem Altare, mit bekleidetem Kinde, vor einem Dorsale mit vier köstlichen Engeln, muß als glanzvolle Mitte einer reichen Gesamtschöpfung erst richtig gewirkt haben, während der Bischof an die kühle, zeichnerische Isolation gleichzeitiger Grabplastik erinnert. Jetzt ist das Erhaltene nur Fragment, gottlob ein zentrales. Das Kind wieder bekleidet, aber nichts von der Trübheit, die etwa der Loosdorfer Maria eignete. Was hier gewollt ist, werden wir in Schwaben beim Altar von Scharenstetten, bei der Landsberger Madonna, treffen. Es ist eine neue optimistische Welle, eine lebensfreudige Gesinnung. Es gibt noch genug Einzelzüge, wie den Gedanken der aufgebrochenen Gitterung, die man mit der Severinerin vergleichen kann. Allein die delikate Melancholie der Passauer Figur ist ebenso sehr verschwunden, wie die nervöse Brechung, ja Zertrümmerung der Formen, die ihre natürliche Sprache war. Auch hier sind wir am Ende der chaotischen Situation. Darum mit der Datierung später als an das Jahr 1460 zu gehen, sieht der Verfasser indessen keine Notwendigkeit. — In der örtlichen Nachbarschaft der Severinerin aber gibt es einen späteren Nachklang von größter Schönheit und Bedeutung: es ist die Madonna von Roggfling (Eggenfelden, Fig. 117). Die Stufe von Aunkofen ist schon überschritten. Die Schlankheit von 1470 ist da, und in den Engeln besonders, die auch hier den malerischen Gesamtwurf ausklingen lassen, meldet sich die subtile Feinheit jener Passauer Werkstatt an, die in den Altären von Heiligenstadt und Kefermarkt der Zeit um 1480 Kostbarstes zu geben hatte. Freilich, wir sind doch noch nicht ganz in dieser Zeit und auch noch nicht in dieser Werkstatt, vielmehr offenbar in der gleichen, der eine (noch spätere) hl. Margarethe, ehemals Slg. Oertel, angehört (Demmler, Katal. Oertel, Nr. 136). Aber hier ist an einer prachtvollen Schöpfung Gelegenheit geboten, eben jene geheime Verbindung zwischen der barocken Strömung der 40er Jahre und der des späteren Bewegungsstiles wahrzunehmen. Ohne die Madonna von S. Severin ist die von Roggfling nicht denkbar. Die zerklüfteten Schluchtungen des Obergewandes stammen durchaus von dem Geiste des älteren Werkes. Die gemeinsame Ähnlichkeit mit Alpenreliefs ist hier, nur bei ausgetiefterer und oft mehr prismatischer Einzelgestaltung, zu unverkennbar. Auch der Gedanke der kontrastierenden Vergitterung einer schlank durchkannelierten Figur hinter wild regellosen Faltenmassen klingt durch. Aber gewiß: die Severinerin hat etwas Zitteriges, mehr Herabfluß als Aufbau. Die von Roggfling dagegen reckt sich steil heraus. Ein wichtiger Nachklang der dunklen Zeit immerhin auch das bekleidete Kind (vgl. Aunkofen und zahlreiche andere Beispiele).

Wir haben also eine Nachwirkung der Severiner Madonna festgestellt neben zahlreichen Formen stetiger und leicht barocker Abwandlungen. Es gibt aber auch eine Linie, die sich von dem durch Kaschauer Werk überlieferten Stile herleiten läßt. Hier scheint dem Verfasser an erster Stelle die Madonna von Pemfling zu stehen (B.A. Cham, unsere Abb. 273). Sie ist der Freisinger nicht ebenbürtig, aber recht nahe, auch zeitlich (wohl sicher 40er Jahre). In schärfstem Gegensatz zu Höhengedrängung, das dagegen mehr als Selbverneinung weichen Stiles zu begreifen ist, geht die Maria von Pemfling dem Sinne nach ebenso positiv in das Neue hinein wie Kaschauer Werk, und vieles in den Einzelformen ist jenem sogar überzeugend ähnlich. So schon der Gegensatz zwischen der untersetzten Festigkeit der Mutter und der Zartheit des quer, wenn auch andersartig bewegten Kindes; der Griff der mütterlichen Hände; das leise und weiche Sich-Andeuten des Spielbeins; vor allem aber die Lappung und



272. Madonna von Roggfling.



273. Madonna von Pemfling.

Schlingung des Obergewandes. Das Bezirksamt Cham grenzt an Böhmen. Nicht undenkbar, daß wir es bei der Pemflinger Figur mit einer unmittelbaren Ausstrahlung Kaschauers über Böhmen hin zu tun haben. Böhmen könnte zum Einflußgebiete des Meisters gehört haben — wie ja auch in Olmütz ein späteres Werk als Nachklang seiner Art zu nennen ist (Abb. S. 293). So wenig auch der monumentale Ernst der Freisinger Madonna an dem Pemflinger Werke, etwa im Kopfe sichtbar wird — dieser ist doch das Ähnlichste, das jedenfalls dem Verfasser überhaupt bisher begegnet ist. Man muß noch einmal nach Österreich blicken, um die Linie weiterzuziehen, dann wieder nach der Oberpfalz hin. Für S. Lambrecht in der Steiermark ist die Madonna unserer Abb. 274 geschaffen. Kaschauer mag einen weiter, als wir heute wissen, verbreiteten Stil vertreten haben — jedenfalls ist die Figur von S. Lambrecht eine Weiterführung der Freisinger. Die Höhlungen werden tiefer, in der Falte wie zwischen Kern und Schale der Figur; die kleinen exzentrischen Einzelheiten sind verschwunden, die Macht, die das Detail schuf,



274. Madonna von S. Lambrecht in der Steiermark.

wird auf das Ganze geweitet: Schlingung im ganzen Obergewande, während die gerieffelte Tunika sich stärker zurücksetzt. Das Kind wieder, wie jetzt immer, seitlich hochgerutscht, um den Massenstrom nicht zu unterbrechen. Im Kopfe ein energisches Vorstoßen. Ein Wiener Exportwerk? So könnten jedenfalls unmittelbare Nachfolger Kaschauers geschaffen haben, so wäre vielleicht selbst seine eigene Weiterentwicklung vorzustellen. (Gewisse handschriftliche Ähnlichkeiten der Togaumschlag und besonders die Ärmelhöhlung links!) — Von dieser Stilform ist aber kein weiter Weg zu der der Madonna von Breitenbrunn (B. A. Parsberg; unsere Abb. 275). Das ist ein wichtiger Typus. Eine unbewiesene Vermutung legt nahe, daß die Figur von einem 1474 gestifteten Altare stamme. Wir wissen noch nicht genug von diesen Zeiten, um die Möglichkeit dieses Datums anzufechten. „Anachronismen“ sind zudem chronologisch bekanntlich möglich. Theoretisch brauchte man nicht später als in die Zeit des Sterzinger Altare zu gehen. Sicher ist jedenfalls hier ein wichtiger neuer Typus da, zu dem die steirische Figur von der Freisinger hinführt. Die kleinen ohrenförmigen Störungs- und Unruhezone, die Freising und Pemfling zeigen, sind hier wie in S. Lambrecht einer breiteren Organisation gewichen. Die Toga schlägt in massiger Schwere um. Ein mit unruhiger Freiheit durchwogtes Faltendreieck — man vergleiche dazu etwa die heiligen Katharina und Apollonia vom Sterzinger Altare (s. unten, S. 334) — zieht zwischen festen Schrägbahnen herab. Die Festigkeit

und Breite dieses Typus läßt die Abkunft von einem Stile, wie ihn Kaschauer Werk als seltener, zufällig erhaltener Vertreter bezeugt, noch sehr deutlich bleiben. Nicht fern im allgemeinen Stile die Madonna von Neuhofen (Inv. Pfarrkirchen, Fig. 84). Etwas eckiger und hier und da auch an den Typus Höhegebrachung anklingend, den wir als Ganzes gegensätzlich zum Typus Breitenbrunn empfinden müssen. Einigermaßen vergleichbar die etwas bäuerliche Muttergottes von Oberndorf (Kelheim, Fig. 223), gleich der Neuhofener auf Mondsichel und kauendem Engel darunter. Eine schon der nächsten Periode angehörige Madonna der Sg. Strauß in Köln zeigt noch die Folgen, die aus einem Stile wie dem der Oberdorfer zu ziehen waren. (Wilm, Die gotische Holzfigur, Taf. 102. Natürlich nicht 1520, sondern 1480 zu datieren.) Sobald das Obergewand tiefer und freier herabsackt, die Falten eckiger werden, bildet sich eine Form, wie sie die Madonna von Wörnstorff vertritt (Inv. Vilsbiburg, Fig. 229). Von hier aus erscheint Kaschauer bereits viel ferner. Doch vergleiche man noch die Kronen und den — gesteigerten — Seitentrieb der Haare. Auf schwäbischem Boden wird die Stuttgarter Magdalena aus Wörishofen mit ihrer Berliner Verwandten eine Parallele bedeuten. Noch schärfer in den Faltenkontrasten die Madonna von Wiefelsdorf (Burglengenfeld, Fig. 120). Hierher gehört auch noch die Madonna von Bruckbach (B.A. Landshut, Fig. 54). Die weitgehende Kontrastwirkung des sich abblätternen Obergewandes kann bis zu einem bauschig-rauschenden Umfangen der inneren Figur getrieben werden, wodurch eine großartig-barocke räumliche Wirkung entstehen kann. An der 1470/71 von Bischof Wilhelm von Reichenau gegründeten Klosterkirche Marienstein zu Eichstätt (Inv. Stadt E., Fig. 317) zeigt die steinerne Madonnenfigur ein vorzügliches Beispiel dafür. Es ist eine ähnlich barocke Wirkung, wie bei der Maria der Möttinger Klosterkirche (s. unten); die Einzelformen aber lassen sich ohne weiteres aus der Stufe der Wörnstorfer Maria entwickeln. — Wird dagegen die gleiche Grundform mehr zusammengeschlossen, geht der Kontrast von Innen und Außen zurück, der Veränderungstriebe in die Gestaltung des einzelnen hinab, gestaltet er die Einzelfalten selbständiger und eckiger, so entsteht — immer noch vom Typus Breitenbrunn ableitbar — eine Form wie die Maria von Waldburgkirchen (Inv. B.A. Pfarrkirchen, Fig. 206). (Das Kind fehlt leider. Das Inv. datiert, wohl richtig, 1460.) — Nur fern, durch die Art des oberen Togaumschlages mit dem gleichen Typ verbunden, schlanker und zarter, die von Frauentödling (Pfarrkirchen, Fig. 49). In der Schlankheit ihr verwandt, aber voll einer seltsamen Stimmung, die noch ganz aus dem Chaos der früheren dunklen Zeit nachzuklingen scheint, die Sitzmadonna von Laaberberg (Inv. Kelheim, Fig. 187).

Immer wieder staunt man über die Vielfältigkeit, die dieser Epoche eigen ist. Vieles am späteren Fünfzehnten (dem auch die Laaberberger Figur, ca. 1470, sich schon nähert) wird nur als Nachklang der bisher viel zu wenig gekannten Übergangszeit begrifflich. — Ein neuer Typus, der Epoche zugehörig, aber mit Konsequenzen, die in voller Breite erst späteren Jahrzehnten zugute kamen, tritt in der sehr bedeutenden Madonna von Nabburg entgegen. Auch sie trägt ein bekleidetes Kind, auch sie erscheint auf einer Mondsichel mit prächtigen, sehr charaktervoll langköpfigen Engeln darunter. Aber es ist bezeichnend schon, daß diese Engel nicht schweben oder flattern, sondern als Träger behandelt sind. Das Ganze ist eben statischer gefaßt. Das für Kaschauer und für viele Folgeformen (Breitenbrunn) charakteristische Faltendreieck rückt mehr an die Seite. Es will sich vom Kinde abwärts eine steile Aufbauzone bilden. (Vgl. Tamsweg, oben S. 291.) Man kommt damit in die Nähe von Figuren, die für den Anfang der 60er Jahre zumal im Salzburger Gebiete charakteristisch sind, der Madonna vom Nonnberg und besonders der Heiligen des Salzburger Museums. D. h.: man ahnt etwas vom Stile der „langen Linie“, den wir als eine neue Kristallisierungsform aus dem Chaos der dunklen Zeit heraustretend wissen. Aber die Nabburger Madonna gehört in Einigem noch dieser selbst an, wenn auch ganz gewiß nicht den Anfängen. Die Sprache der Einzelheiten bezeugt die Stilstufe von Aunkofen und Oberndorf b. Raabs, das Ende der 50er, den Beginn der 60er Jahre. (Man vergleiche auch das schwere, bekleidete Kind mit dem Aunkofener.) Einigermaßen verwandt die Madonna von Enseldorf (B.A. Amberg, Fig. 37). Sucht man aber nach einem Frühwerk vom Anfang der 40er Jahre, in dem der Steilaufbau der rechten Seite als Möglichkeit sich schon andeutete, so wird man es wohl am



275. Madonna von Breitenbrunn.





276. Madonna von Nabburg.

besten in der Portalmadonna der Kelheimer Pfarrkirche finden können. (Inv. St. Kelheim, Fig. 135.) Man blickt dann — was immer nützlich ist — über die Entwicklung eines sehr erlebnisreichen halben Menschenalters zurück. Es ist ein Werk der Steinplastik, das bei allem scheinbaren Festhalten am weichen Stile doch genauerem Zusehen die Gleichzeitigkeit mit Kaschauer's Werke offenbart. Es fehlt gewiß — was ja wohl doch nur in der freieren Technik des Schnitzers damals zu erwarten wäre — alle frei zerdrehte, ohrenförmige, zerlappte und schlingende Gestaltung. Es fehlt auch noch im Kopfe das bei Kaschauer so großartig erklärte neue Ethos der Strenge, in dem dort das seelische Korrelat der tektonischen Grundgesinnung sich verrät. Dennoch ist in allen Verhältnissen, jenem der Dimensionen ebenso wie in dem zwischen Körper und Gewand, ein geradezu identisches Gefühl, eine unverkennbare Farbe der Gleichzeitigkeit, die Werke von innerlich verschiedenen Modernitätsgraden vereinigt. (Man beachte die hohe Lage des Kindes — ein



277. Petrus von Altheim.

Charakteristikum der dunklen Zeit überhaupt, hier besonders lehrreich mit dem an sich verwandten Horizontaltypus des weichen Stiles zu vergleichen —, das Verhalten des Spielbeines hinter der Gewandung, die Längung der Finger bei unersetzter Gesamtproportion, die Blockform des Halses.) In Kelheim ist die alte Form der symmetrischen „Pendelgewichte“ von Hängefalten in einen neuen Sinn hinübergeführt. Aus abstrahlenden Gehängen werden sie zu stehenden Rahmungen. Wie aber — noch in melodischer, ununterbrechlicher Linienführung — das Gewand dazwischen unsymmetrisch gebogen, die Toga lappenförmig umgeschlagen wird, erscheint nicht nur die kommende Möglichkeit des Typus Breitenbrunn, sondern an der rechten Seite auch die des Nabburgers. Noch ganz fern gewiß — aber die Symmetriestörung, die hier sich anbahnt, konnte später jene merkwürdige einseitige Hochführung eines Gewandbaues, hinter dem der Oberkörper sich verkürzt zurückziehen kann, erreichen. — Als ein Spätwerk dunkler Zeit, vergleichbar etwa der Landsberger und der Ochsenhausener Madonna in Frankfurt (Mulscherkreis, s. unten S. 335/36) ist die Mater dolorosa von Hohenburg (B. A. Parsberg) hervorzuheben. Sie stammt aus der gleichen Abwandlung, die Nabburg zeigt, ist aber viel weitergehend in der Faltsprache nach kleinen Partikelchen knitterig durchgestaltet. — In der Richtung des Steilaufbaues von Interesse: die ziemlich stark gebogene Madonna in der Slg. Wolter (Wolter, Festschr. Abb. 27). Durch die Kopftypen kann sie an die Heilige des Salzburger Museums erinnern, ist aber derber. Verwandtes kennt jedenfalls auch die Oberpfalz (Madonnen von Reichertshofen, B. A. Neumarkt, Fig. 185, und Königstein, B. A. Sulzbach, Fig. 25). Wirklich monumentale Größe erreicht gegen 1460 wohl am deutlichsten der lebensgroße

Petrus von Altheim, ein Meisterwerk der endenden Dunklen Zeit (Abb. 277).

Weitere Beispiele, jedes einzelne eine neue Variante: Enslwang (Parsberg, Fig. 49), ältere Vorform von Breitenbrunn; Altenveldorf (ebda, Fig. 6); Sollern (Riedenburg, Fig. 130). Sehr charaktervolle späte Nachklänge aus unserer Periode zwei Heilige in Rackling (Wegscheid, Fig. 66). Vorzüglich die Madonna von Neunburg v. W. (Neunburg v. W., Fig. 32). Gut auch die von Forstdürnbach (Kelheim, Fig. 98) und Feldkirchen (Vilsbiburg, Fig. 46). Aus der Frühzeit die Madonna von Veitsbuch (B.A. Landshut, Fig. 165) und die von Pielenhofen (Stadtamhof, Fig. 115). Ein später Ausklang: Marienstein (Roding, Fig. 56).

Auch in Oberbayern läßt sich der gleiche Reichtum von Möglichkeiten beobachten; ein Reichtum, den man zuerst ausbreiten soll und den in ein Nacheinander bestimmter Stufen aufzulösen noch unmöglich ist. Das Nebeneinander der Betrachtung wird wahrscheinlich auch der geschichtlichen Wahrheit viel besser gerecht.

Die berühmte und volkstümlich bekannte „Hammerthaler Muttergottes“, jetzt in der Hl. Geist-Kirche zu München, einst in Tegernsee, ist von Wolter (Jahrb. d. Münch. Vereins f. christl. K. I, S. 18ff.) dem Kaschauer selbst zugeschrieben worden. Dem Verfasser scheint: dies ist die einzige Woltersche Zuschreibung, über die zu reden wäre (Abb. 278). Nicht nur der Korbinian des Freisinger Altares — auch die Madonna hat ihr Vergleichbares. Und doch scheint die letzte Feinheit der Persönlichkeit zu fehlen, die ein entschiedenes „Ja“ zuließe. Aber die allgemeine Stilart und sicher wohl auch die Zeit ist die gleiche, die Frühzeit der 40er Jahre also. Sehr besonders ist in diesem Falle das Motiv des Kindes, das beinahe „Guckuck“ spielt. Es nimmt den Gedanken der Dangolsheimer Madonna voraus, eine Kühnheit, die wohl wieder das kleine Format an diesem Zeitpunkte verständlich macht. Auch die Lebendigkeit des Kindes als solche ist mit Freising zu vergleichen — gewiß, und doch gibt es andere, nähere Verwandte. Die oben erwähnte tönernerne Madonna der Sig. Amann dürfte in Wahrheit der Hammerthaler näher stehen. Sie sind wahrscheinlich beide oberbayerische Leistungen. In beiden ist eine eigentümliche steile Geschlossenheit, als deren Endergebnis bei freierer Durchbildung man einen Typus wie den Nabburger denken könnte. In der Tat: wir haben seine oberbayerische Parallele in der schönen Maria von Niedergottesau (Inv. O.-Bayern, Taf. 265). Es ist, als ob alles bei der Terrakotte noch Angeklebte sich freier herausgewölbt hätte. Es ist abermals ein Stil der langen Linie, der erreicht wird, mit einem Ausdruck von Vornehmheit, den das Zurückweichen des kurzen Oberkörpers hinter die einseitige Gewandmauer sehr verstärkt. Die wundervolle Statuette aus dem Besitze des Barons von Cetto, angeblich aus Tittmoning, gehört in die Nähe der großen Figur von Niedergottesau. Daß sie einen Meister großer Formen verrät, ist richtig (Wolter, Jahrb. I, Fig. 12).

Eine zweite Gruppe von ungewöhnlicher Feinheit, die nach dem Chiemgau, aber auch nach München weist, läßt sich vielleicht schon in etwas engerer Folge zusammenstellen. Eine geschnitzte Heilige in S. Veit (O.-Bayern, B.A. Mühldorf, Inv. O.B. Taf. 252) könnte an den Anfang gehören. Sie hat noch viel vom weichen Stile, doch genügt ein Blick auf den neuartigen Umriß und auf die Einzelheiten der Stauffalten, um unsere Epoche zu erkennen. Was diese Figur mit den folgenden verbindet, das ist das eigentümlich holde Ethos, das aus der Vergangenheit sich in leiser stetiger Abwandlung hinübergerettet hat, eine „schwäbische“ Sanftheit. Sie herrscht im Kopfe, aber auch in der Falten Sprache. Zur Hammerthaler Muttergottes führt hier keine Verbindung. Dagegen die wundervolle



278. Hammerthaler Muttergottes.



279. Marienkrönung (Fragment) aus dem Chiemgau.  
Berlin, Kaiser-Friedr.-Museum.



280. Madonna aus Asbach.  
München, Privatbesitz.

Maria mit Engeln aus einer Krönung, Berlin K. F. M., Vöge 235, angeblich aus Greinharding bei Prien am Chiemsee, erscheint als ein kostbar gesteigertes Werk der gleichen Richtung. In der Faltensprache etwas beachtlich Neues die leeren Stellen, die ein feines und sehr verwandeltes Massengefühl verraten. Die Stauungen ähnlich wie in S. Veit. Von höchstem Reize die Köpfe. Die der Engel so lebhaft — auch im Haare —, daß sie einem Tiroler zuzutrauen wären. Auch der Marias rettet vieles von Charme des weichen Stiles in die festere Form. Man kommt von der Berliner Gruppe einmal zu der Madonna aus Asbach (O.-Bayern), die Wolter (Festschr. Abb. 25) veröffentlicht hat. Wunderbar fest und lieblich. Das Gewand auf kernige Breite gestaltet (mit bekleidetem Kinde). Man kommt nach einer anderen Richtung aber auch auf eine ebenfalls der Sig. Wolter gehörige Madonna aus der alten Münchener Frauenkirche (Wolter, Festschr. Abb. 30, Jahrb. IV, Abb. 28). Da seit 1468 die neue Frauenkirche entstand, die brüchigere Gewandbehandlung zugleich (was Wolter richtig gesehen hat) mit dem oben erwähnten Stifterdenkmal in Tegernsee (1457, angeblich von Hans Halduer) große Ähnlichkeit besitzt, so ist eine Datierung auf ca. 1460 wahrscheinlich gemacht. Die feine, elastische Biegung steckt bei aller Verhüllung hinter Steilaufbau auch schon in der „Hammerthaler“ Muttergottes. Das Gesicht aber — und auch die Faltenbehandlung — läßt sich

von dem Berliner Krönungsfragment sehr gut herleiten, das von allen Seiten her gesehen in die 50er Jahre rückt. Starke Verwandtschaft besitzt eine Steinmadonna der heutigen Frauenkirche, ebenfalls aus der alten stammend (Wolter, Jahrb. IV, Abb. 29, Festschr., Abb. 31; von Wolter hypothetisch dem Gabriel Angler zugeschrieben). Derber, aber nicht ganz fremdartig, die zwei Figuren bei Wolter, Festschr., Abb. 24. Schließlich kommt man von der Berliner Gruppe noch zu einer ebenfalls einer Krönung entstammenden Maria des Leipziger Grassi-Museums. (Abgeb. bei Wilm, Die gotische Holzfigur, Taf. 163, als „1520“.) Etwa Anfang der 60er Jahre zu setzen, von lieblicher, immer noch scheinbar „schwäbischer“ Weichheit im Kopfe. Interessant ein Vergleich des Leipziger Werkes mit dem Berliner auf die Gewandpartie zwischen den Beinen hin. Bei der etwas späteren Leipziger Figur ist das Zeichnerische der Falten noch mehr zurückgegangen. Falten und Intervalle sind zu einer Form zusammengezogen. — In loser Verbindung, als ein Werk, das schon die Stimmung etwa von Pachrs Frühzeit atmet, ist noch die vorzügliche Sitzmadonna von Laufen zu nennen (O.-Bayern, Taf. 281). — Sollte übrigens nicht auch der Hl. Papst des Suermondt-Museums in Aachen (Schweitzer, I 39 rechts, „fränkisch“ genannt, in Wahrheit auch dieser Gruppe angehören? Er steht der Berliner Krönung recht nahe.

In dieser ganzen Gruppe ist eine kultivierte Feinheit, die nicht allgemein von bayerischer Kunst erwartet wird. Werke wie die Madonna von Hohenfurch (Inv. O.B. Taf. 76) oder die Holzfigur von Plienig (O.B. Taf. 201) entsprechen dem üblichen Begriffe mehr. Dies beweist nur, daß dieser ungerecht ist. Es darf aber allerdings vermutet werden, daß ein tirolisch-salzburgischer Einstrom, bajuarisch im besten Sinne, doch nicht ursprünglich münchenerisch, hier stark gewirkt hat. — Zuweilen findet sich eine Beziehung zu oberpfälzischen Werken. Mit der Asbacher Madonna ist die von Neunburg v. W. (Inv. N. v. W., Fig. 32) in Stimmung, Proportionen, Plastizität verwandt. Die von Kirchloibersdorf (Wasserburg, Inv. O.B. Taf. 243) ist der von Sollern (Riedenburg, Fig. 130) vergleichbar.

Wenn der von Wilm a. a. O. Taf. 118 abgebildete „Jugendliche Bischof um 1480“ unanfechtbar echt ist (was zu hoffen steht) und wirklich münchenerisch, so gibt er ein Beispiel von seltener Deutlichkeit für einen plastischen „Konrat Witz“. Nicht häufig wird man in der dunklen Zeit, — es kann sich nur um die 40er Jahre handeln — eine so klare Übertragung von Witzens kantig zubehauenen Formen auf reale Plastik finden, wie besonders der Kopf des Bischofs sie bedeutet. — Daß der Pancratius von Niederbergkirchen (O.B., Taf. 255) noch in die 40er Jahre gehört (Inv.: „um 1500“), beweist allein schon die Rüstung. Auch in ihm steckt etwas vom Stile des Baseler Malers, sicher nur als Zeitdokument; zugleich ist er eine wichtige Vorform der Sterzinger Ritterheiligen.

#### b) Franken.

Es kann auffallen, wie außerordentlich reich, besonders im niederbayerisch-oberpfälzischen Gebiete, die Ausbeute der Inventare für unsere Epoche ist. Kaum ein Zufall — man hat offenbar deren Werke seltener gekauft, man hat sie wohl oft als mindere Stücke benachbarter Perioden angesehen. Der Handel hat sie mehr verschont, soweit sie nicht auch durch besonderes kultliches Ansehen geschützt waren. Diese Stütze der Inventarisierung fehlt für wichtigste Teile Frankens noch völlig. Es ist in diesem Abschnitte mit großer Unvollständigkeit zu rechnen. Eichstätt, das Franken schon zugerechnet wird, aber ebenso nahe Beziehungen zu Augsburg, also Schwaben,



281. Maria. Leipzig, Grassi-Museum.



282. Madonna, S. Walburg-Eichstätt.

Buchhüller Madonna, sehr nützlich für das Einzelstudium, lehrt die unmittelbare Abkunft, wahrscheinlich die Entwicklung in einer Werkstatt. Das Inventar datiert beide Werke „um 1400—1410“. Das von S. Walburg muß etwa den 40er Jahren angehören; es bietet (trotz des zweifellos zurückgebliebenen Stiles im Kopfe Marias) eine nur wenig ältere Parallele zu dem Berliner Krönungsfragmente. Das Bild der Terrakottakunst bereichert sich durch die Eichstätter Gruppe sehr bedeutend. Diese Gruppe hat mit der von Nürnberg, Reichenbach, Höhegebraching, mit der niederbayerischen, keinerlei Zusammenhang. Ihr fehlt jeder Hauch von Manierismus. Sie ist ein Beispiel wundervoll feiner stetiger Abwandlung unter unvermerkter Mitarbeit barocken Gefühles. Eine gänzlich andere Richtung war uns in den (späteren) Figuren vom nördlichen Domportal entgegengetreten, eine eindörrende, spröde und knisternde Formgebung. Das war Bauplastik (vgl. oben S. 271). Sie ist immerhin mit Einzelheiten ihrer Form noch fühlbar in der Mantelmaria des Domes (Inv., Fig. 50). Diese mag schon 1470 (keinesfalls „1520—30“) entstanden sein und ist gewiß nicht erster Qualität. Aber sie kann durch das Hineinragen von Stilelementen der dunklen Zeit interessieren (die Knickung im Faltendreieck der Maria!).

Von ganz anderer Energie ist die neue Bewegung in Nürnberg — wenn auch alles andere als einheitlich. Für den Übergang von den dreißiger zu den vierziger Jahren ist nur ein Zug gemeinsam dem Wenigen, aber in sich verschiedenen, das uns erhalten ist: es ist der Sinn für Volumen. Er läßt sich in der Stein- wie in der Holzplastik verfolgen, und er ist ja schließlich nichts anderes, als eine spezifisch nürnbergisch gefärbte Form des um 1440 allgemein zu beobachtenden tektonischen Gefühles. Dieses selbst gehört zur Abwendung vom weichen Stile. Die mehr manieristische

gelegentlich wohl auch zu Ingolstadt, also Niederbayern, besitzt, ist von der staatlichen Denkmäleraufnahme bereits erfaßt.

Die herrliche tönerner Madonna des Domes, Inventar Taf. VI, VII, aus Buchenhüll herversetzt, ist im wesentlichen gewiß noch ein Werk weichen Stiles. Doch weist die Veränderung des Umrisses und eine ganz leise sich hier und da vorbereitende Zusammenziehung von Linien zu größeren Massen wie auch eine nur allerarteste Andeutung von trüberem Ethos und formaler Kantigkeit in den Köpfen auf die 30er Jahre hin. Die Entwicklung zum neuen Stile wird — vielleicht, ja sehr wahrscheinlich, noch in der gleichen Werkstatt — völlig sichtbar an der ebenfalls sehr bedeutenden Sitzmadonna auf dem Altare des Frauenchores von S. Walburg (Terrakotta in Verbindung mit Holz des Sitzes. Das Kind teilweise durch neuen Brand nach altem Modell ergänzt. Inv. Fig. 201). So sehr der Kopf der Maria noch „böhmisch“ im Sinne weichen Stiles wirkt — die ganze Gestaltung der unteren Partie beweist ein Stilgefühl, nicht unähnlich dem des bayerischen (tirolischen?) sitzenden Bischofs in Berlin, Vöge Nr. 62. An Stelle der im Kerne noch linearen Grammatik des weichen Stiles ein eigentümliches Zerlaufen des Linearen, eine Einschmelzung in kachelartig aufgehöhlte Massen. Ein Vergleich der mittleren Schürzungsparte mit der bei der

Form dieser Abwendung, eine neue, im früheren Sinne unmelodische Konsonanz des Linearen, haben wir oben (S. 269) kennen gelernt. Die Grablegung von S. Ägidien (Abb. 270) ist ihr Meisterstück. Die voluminöse Dehnkraft des Blockes, die daneben auch in der Steinplastik auftritt, ist doch von anderer Bedeutung, und ihre Bejahung des Volumens birgt eine neue „barocke“ Bejahung des Körperlichen.

Der „Rietersche Christus“ von der Brauttüre zu S. Sebald, jetzt im Germ. Mus. (vgl. Anz. d. G. M. 1920, S. 18) ist 1437 datiert. Im Vergleich aber etwa zu dem Ulmer Schmerzensmanne von 1429 ist er erstaunlich „zurückgeblieben“. Nur die innere Verschwerung spricht hier in neuem Geiste. Nach Fr. Tr. Schulz ist der Kopf barock erneuert — man muß dann annehmen, daß er auffallend gut kopiert, ja auch in dieser Gestalt schließlich noch immer ein Dokument unserer Epoche ist. Die merkwürdige Totalisierung, die gequollene Breite des Kopfes paßt jedenfalls ausgezeichnet in die dunkle Zeit. Der Verfasser glaubt, dieser (d. h. ihrem frühesten Stadium) auch die Madonna von der Mohrenapotheke zuschreiben zu dürfen (Germ. Mus., veröffentlicht von Schulz im Anzeiger d. Germ. Mus. 1922/23). Gewiß steckt eine alte Tradition in ihr — wie auch, ohne Schulzusammenhang, im Rieterschen Christus. Aber das Geradwerden der Linien zusammen mit der gewaltigen Dehnkraft der Masse scheint doch zu bezeugen, daß für ihren Meister der weiche Stil schon gewesen ist. Es ist eine gewisse absichtliche Plumpeheit, doch nicht ohne Größe, darin. Gleiche Voluminosität, aber weit stärkeres Ausgehen auf die neue, vertikal gedachte Konsonanz, zeigen vier Figuren in S. Lorenz, deren Werkstoff (Stein oder Terrakotta?) der Verfasser nicht einwandfrei feststellen konnte. Sie finden sich an dem letzten südlichen und nördlichen Pfeiler des Mittelschiffes vor dem Chore. Zwei stehende Diakonen, ein hl. Bischof, und endlich ein sitzender Laurentius. Es ist Bauplastik, aber anderer Richtung, als die oben besprochene. Das Charakteristische die Schwere und die konsequente Verneinung aller horizontal denkenden Harmonik. Eine große innere Verwandtschaft zu dem Miltenberger Laurentius (unten S. 312). Manieristische Starre angewendet auf ein wuchtiges Volumen. Nichts in allen diesen Figuren läßt das ungeheure Wunder des Schlüsselfelderschen Christophorus an S. Sebald erwarten. 1442 ist er datiert, aber nicht gleichzeitig mit dem Kaschauerischen Altar. Er ist ihm reichlich ebenbürtig und dabei noch von ganz anderer Art — eine der überraschendsten Leistungen der gesamten abendländischen Kunst in dieser Zeit. Es gibt in der Steinplastik nur ein Werk, aber gleich ein roheres, das seiner Form unmittelbar nachzuklingen scheint: es ist der Christophorus von Hellinghausen (B.A. Stadthof, S. 100), tatsächlich eine offenbare Kopie des Nürnbergers. Nur eines teilt das mächtige Werk mit den zuletzt genannten Arbeiten: eben wieder das Volumen. Niemand ahnt aus den üblichen Abbildungen, welche Rolle es spielt. Gewiß, die Frontalansicht ist die richtige. Aber nur, wenn mindestens eine Seitenansicht hinzutritt, ist wenigstens eine Andeutung der rauschenden Macht dieser Gruppe möglich. Dieser Christophorus ist vielleicht das schönste Werk der „barocken“ Richtung in dieser frühen Zeit. Woher kam der Meister? Vielleicht gibt eben die hohe Qualität auch einen Fingerzeig. Durch sie gerade werden wir ja innerhalb Nürnbergs aus der Steinplastik hinausgewiesen — zur Schnitzerei, der wir schon jetzt erfahrungsgemäß für unsere Epoche die größere Kühnheit zutrauen dürfen. Im gleichzeitigen und im vorhergehenden Stile ist nämlich das einzige Ebenbürtige in Nürnberg die Madonna des Sebaldschores. Und in der Tat — so sehr diese beiden Werke zwei verschiedene Stile repräsentieren, so sehr sind sie durch die Wucht des Temperamentes und die Intensität der Leistung verwandt. Es ist doch gewiß nicht undenkbar, daß der Vollender des weichen Stiles den großartigsten Durchbruch zum neuen selbst geleistet hätte. Es ist Durchbruch, nicht Reaktion. Jeder Betrachter von einigem Augensinne wird es nicht schwer haben, Detail für Detail zu vergleichen und jedesmal festzustellen, daß im Christophorus jeder Zug der Madonna in eine neue Sprache übersetzt ist. Das ist so deutlich, daß man doch glauben muß, der Meister habe an das Schnitzwerk beständig gedacht — vielleicht wirklich: so intim, aus so innigster Kenntnis heraus gedacht, wie eben nur der Schöpfer des älteren Werkes selbst es konnte (man müßte denn an den in der Kunstgeschichte üblichen „kongenialen Bruder“, den Doppelgänger denken). An zwei Werken einer Stadt (ja einer Kirche) eine so enge Beziehung des persönlichen Ausdrucks! Das eigentümliche innerliche Wogen der Form, das schon in der Madonna merklich an den Panzer der alten Melodik angeschlossen ist, ist im Christophorus nur gleichsam herausgebrandet. Schon in jener ist die packende Diagonalität vorbereitet, die hier alle alte Symmetrie überbietet. Nun ist eine neue Beredsamkeit der einzelnen Stelle eingetreten. Die Partikel, in die die alte Einheit zerplatzt scheint, sprechen zunächst viel selbständiger für sich. Aber die Flutkraft der sie verbindenden Massigkeit war auch in der Madonna. Welche Wandlungen kennen wir von Donatello! Stilgeschichtliche Grenzen widersprechen keineswegs der Einheit der Person. Eine gemeinsame Genialität vereinsamt diese Werke gegen alles übrige der Zeit, gerade in Nürnberg. Der Boden dieser Stadt wird ja gemeinhin noch immer überschätzt. Das „Nürnbergische“ als solches hat ja gar nicht das echt süddeutsche Leben; es ist oft trocken und hat viel mitteldeutsches. Der Meister der Tonapostel früher, Veit Stoß später, stehen fremd und plötzlich da,



283. Schlüsselfelderscher Christophorus.  
Nürnberg.  
(Phot. Heege.)

ebenso wie dieser Meister von S. Sebald. Schon bei dem tönernen Johannes — der mindestens eine Werkstattarbeit dieses Künstlers ist — verstärkt sich die konkave Einziehung der Wangen, die am Christophorus auffällt. Dieser Künstler mag ein Alter gewesen sein, der ohne alle protestlerische Reduktion den alten Reichtum, den Reichtum des üppigsten weichen Stiles in eine neue grandios-barocke Lebendigkeit rettete, die nur die Einzelsprache veränderte. Die Aufgabe kam entgegen. Kein Schweben, sondern ein gewaltiges Auftauchen. Neues Leben in dem wunderbar ersten mannhaften Kopfe, aber an Intensität ganz gleich dem bestrickenden Zauber der Madonna. Keine Neutralisation, also nicht Selbstverleugnung, sondern nur Steigerung — wie schon gesagt: nicht Reaktion, sondern Durchbruch. Ein Gefühl für Vorgang. Der Druck des göttlichen Kindes im überlebensgroßen Kopfe, einer wahren



284. Schlüsselfelderscher Christophorus.  
Nürnberg.  
(Phot. Heege.)

Weltkugel, unmittelbar versinnlicht. Der Ausdruck gigantischer Mühsal, also doch aktiver Kraft, bis in die aufgeschwollenen Adern der Beine getrieben.

Der Verfasser ist bei seiner Behandlung der Meisterfrage auf Widerspruch gefaßt. Unsere Geschichte deutscher Plastik ist nicht zuerst auf Künstlergeschichte eingestellt, und gewiß ist die stilgeschichtliche Grenze zwischen Madonna und Christophorus das, was zuerst gesagt werden muß. Es kommt durch die Einordnung beider Werke in verschiedene Teile des Handbuches genügend zum Ausdruck. Die Erkenntnis des gemeinsamen Ursprungs kam aus dem immer wiederholten Erlebnis der Originale, aus dem Gefühl für die gemeinsame Einzigartigkeit des strotzenden Volumens, der Intensität, der Qualität. Der Verfasser wagt diese Methode für die zwar zuerst weniger logisch beweiskräftige, aber für die weit sicherere zu halten. Wenn sie richtig angewandt war, pflegt sie sich nachträglich auch dem „morellianischen“ Untersucher des Details zu bestätigen. Unsere Taf. XI zeigt am Haare des Christuskindes bereits die genau gleiche Ornamentalforn, die wir an dem des Christophorus wiederfinden. Auch die Ohren sind ganz gleich gezeichnet. Die schmale Blickspalte des Auges bei Christoph und Maria — die Hände bei beiden, ganz besonders die lebendige Verselbständigung der Finger! Wer konnte noch solche Hände bilden!

Immer wieder erkennt man auch, wie spät die Madonna schon ist, wie nahe an der Umverwandlung zum neuen Stile gewisse Details. Die krönenden Engel rühren ganz dicht an die Empfindungsweise der dunklen Zeit. Es braucht noch kein Jahrzehnt zwischen beiden Werken zu liegen. Man denke sich übrigens auch einmal die Beine des Christoph zugehängen. Wäre das Motiv nicht noch viel deutlicher ähnlich mit dem der Madonna? Die kleinen Merkmale der Handschrift haben die Stilwandlung mitgemacht, das innere Gefühl für Gestalt, für prall-wogende Schwellung, für malerisch gesehene wuchtige Plastizität ist das gleiche geblieben. Das spätere Werk ist keine Anti-Form des weichen Stiles, nur eine Übersetzung in die neue Brüchigkeit. Die Kolossalität des Volumens verlangte, endlich einmal auch die ungewohnte Seitenansicht zu zeigen, die erst das überraschende Tiefenmaß und die ganze Wucht der Bogenführung offenbart. Gewiß nicht Hauptansicht, aber doch ein Stück vorhandener Plastizität.

Ein Blick auf die beiden überlebensgroßen hl. Könige des Germ. Mus. (Josephi Nr. 223/224) bringt noch einmal zum Bewußtsein, daß im Christophorus nur der alte Reichtum des weichen Stiles von einem alten Meister dieser Richtung neu ausgedrückt worden ist. Wir treten mit ihnen endgültig in die Holzplastik ein, aus der auch der Meister der Sebalders Steingruppe in Wahrheit stammen muß. Das Massengefühl ist allenfalls ebenbürtig; die Flutung aber ist zur Hälfte eingefroren. Es ist hier der Geist eines ganz anderen Menschen: eine monumentale Steifheit und, als klarer Gegensatz zu den Sebalders Werken, bewußte Armut des Details. Hier geht z. B. schon im Haare die beim Christophorus erst ange deutete Ornamentalisierung viel weiter. Aber die ganze Organisation ist überhaupt anders. Bei dem Bärtigen großartige Einteilung nach einer ruhigen Steilpartie und einer seitlich herausgerückten schwerbrüchigen. Ein verträubender Ernst bei beiden, besonders dem jüngeren, ein Ernst, der leicht nach dem Heraldischen zeigt: Mehr Repräsentation als Erlebnis. Diesem Meister wäre eine Dramatik wie die des Sebalders Werkes wohl nicht möglich gewesen. Er neigt, wie viele seiner Zeit, zum Neutralisieren, wirkt aber dabei durch die unmittelbare Macht des Volumens (fast 2 m Figurenhöhe!) ebenfalls viel wuchtiger, als Abbildungen auch nur entfernt ahnen lassen. — Wenn die Dolorosa des K.-Fr.-Museums, Vöge Nr. 57, wirklich nürnbergisch ist, so ist sie ein Beweis dafür, daß ein Terrakottakünstler verwandter Richtung und gleicher Zeitstufe auf gleichem Boden gerade an diesem Thema das allgemein Neue der Gesinnung zu großartigem Ausdruck verwerten konnte. Es scheint sich beinahe um die gleiche Werkstatt zu handeln. (Aus wenig früherer Zeit wohl auch die Tongruppe anbetender Könige, Vöge Nr. 52.) — Kleiner und weicher geworden, erscheint dieser Stil (also schon in einer späteren Abwandlung), in dem Altar aus der Katharinenkirche (Josephi Nr. 246), dessen gemalte Flügel von Pleydenwurf stammen sollen. Er ist etwa eine fränkische Parallele zum Rothenburger Altare. Steigern sich die Elemente freier Schlingerung, so kann ein Werk entstehen, wie der Paulus der Ägidienkirche (Loßnitzer, Veit Stoß, Taf. 19 links); ein Werk, das stilistisch recht genau dem bayerischen von Aunkofen entspricht. Im allgemeinen geht Nürnberg mehr auf Spitzigkeit, auf den Stil der langen Linie aus. Hier steht voran der 1453 gestiftete Nikolaus des Nikolaus-Altars von S. Lorenz, ein frühes Zeugnis schnittigen Formgefühles. Weniger bedeutend Maria und Johannes aus der Frauenkirche (Josephi 241, 242, ohne Abb.). Feiner der kleine sitzende Apostel (Josephi 249 60er Jahre). Eine Verkündigung im S. Sebaldschore (N.-Seite, in der Höhe des tönernen Johannes, aber näher am Chorscheitel) mag die Reihe schließen. Neben ihr steht in S. Sebald ein trauernder Johannes, der bereits unmittelbar auf den Stil von 1480 vorbereitet. Aus Nürnberg sollen auch die weiblichen Heiligen des Suermondt-Museums (Schweitzer Taf. 35) stammen.

Im westlichen Franken herrscht ein anderer Geist, ein schmäleres und spitzigeres Formgefühl, dem zuweilen eine auffällige Bewegtheit entgegen- oder hinzutritt. Im allgemeinen ist die Aus-



285. Heiliger König. Nürnberg.





286. Altar aus der Katharinenkirche. Nürnberg, Germanisches Museum.

beute hier nicht groß und — das läßt sich dieses Mal auf Grund der wenigstens in Unterfranken durchgeführten Inventarisierung sicher beweisen — zweifellos immer noch unbedeutender als im Südosten. Daß die beiden Grundrichtungen der Epoche sehr deutlich sich hier voneinander scheiden lassen, ist wenigstens stilgeschichtlich von großem Interesse.

Schon die Bau- und Grabplastik zeigt, bis zu welchem Grade im Anfange die Ratlosigkeit ging. Das Tympanon der Volkacher Michaelskirche (B.A. Gerolzhofen, Fig. 156) gehört an das Ende jener bauplastischen Entwicklung, die sich von der Würzburger Mariakapelle nach Kitzingen verfolgen ließ (I. Teil, S. 145). Aber während jetzt in den oberen Teilen die Figuren erstarren, geraten die unteren Partien in eine geradezu grauenhafte Schlingering, eine vollkommene Zersetzung, die — bei recht geringer Qualität — an älteste germanische Schlingornamentik, aber auch an die qualitativ so enorm überlegene Kunst des Breisacher Meisters von 1522 erinnern kann. Das, was wir (nur in Verabredung) als „barocke“ Abwandlung des weichen Stiles kennen lernten, ist hier rein veräußerlicht zu hilflosem Gezappel. Etwa Ende der 40er Jahre. Dagegen bringt noch ein Grabmal wie das der Barbara Voit von Rieneck († 1465) eine geradezu mustergültig manieristische, klare und streng ornamentale Durchschraffung der Gestalt — noch immer „Johann-Brunn-Stil“ im Grunde. Die polaren Gegensätze sind also in fast reiner Form da. Nicht so deutlich in der Schnitzkunst. Sie hat im allgemeinen etwas Dürres, zuweilen Ärmliches. Nur Weniges, sei genannt. Noch am Ausgange des weichen Stiles: die Pietà der Friedhofskirche von Kissingen (Kissingen, Fig. 10). Nach dem Starren entwickelt jene von Volkach (Gerolzhofen, Fig. 142; aus „Kunststein“). Nur wenige Stellen von einheitlichem Schwunge, das meiste balkenstarr und mehr manieristisch. Breiter, gleichsam aufgeweicht, die Sitzmadonna von Hausen (Schweinfurt, Fig. 124). Das Alles ist nur erster Auftakt. Es folgt leider nur wenig. Die derbe kleine Madonna vom Altar der Haßfurter Spitalkirche, dessen Gemälde noch überraschende Ähnlichkeit mit Typen des Konrat Witz zeigen (gewiß nicht „1480“, sondern höchstens 1460; wohl nürnbergisch), entspricht

etwa der oberbayerischen von Kirchloibersdorf (vgl. oben, S. 305) (Haßfurt, Fig. 47). Nicht gut, nur interessant als Beispiel für das Zerbrechen der weichen Linie. Besser und sehr charakteristisch für eine manieristisch strenge Zusammenziehung und Versteilung der Figur die Madonna von Rengersbrunn (Gemünden, Fig. 65). Manches erinnert an den Johann von Brunn. Von ihr aus gelangt man, indessen schon am Übergange zur nächsten Epoche, an jene von Mellichstadt (Mellichstadt, Fig. 48) und von Röttingen (Ochsenfurt, Fig. 155). In diesen beiden späteren eine gewisse typisch unterfränkische schmale und leicht trübe Lieblichkeit, die den künftigen Boden Riemenschneiders zu charakterisieren scheint. Die Röttinger wohl das Beste: schon fein gereckt im Sinne der Zeit von 1470, aber voller Erinnerungen an die dunkle Zeit; mit leisen Schwankungen der langen äußeren Linien (vgl. Nabburg) und fein-spröder Zerspaltung der Faltenbrüche. Daß übrigens ein dem Nabburger noch enger verwandter Typus in Unterfranken bekannt gewesen sein kann, legt eine kleine „barocke Madonna um 1600“ in Mellichstadt (Inv. Fig. 41) nahe. Der „gotische Nachklang“, den das Inventar hier richtig vermerkt, kommt aus der Zeit bald nach der Mitte des 15. Jahrhunderts. Es scheint sich geradezu um eine späte freie Kopie zu handeln. Dem „spröden Stil“, von dem man hier lokalkunstgeschichtlich reden könnte, stehen auch noch die (sicher schon um 1470 entstandenen) Figuren aus der Bamberger Gegend in Frankfurter Privatbesitz nahe (Schmitt-Swarzenski, Fig. 76/77). Ein hl. Urban in Sulz, ihnen verwandt (Neustadt a. S., Fig. 142) geht schon etwas mehr ins Breite. Sein Stil entspricht etwa dem des Kitzinger Sakramentshäuschens (Kitzingen, Fig. 13). Von der Grabmalplastik her gesehen: etwa die Stufe der Würzburger Bischofsgräber vor und nach 1460. — Was sich sonst noch findet, ist von anderem Geiste, aber fast durchweg problematisch. Irgend etwas, das Kaschauers Altar oder dem Schlüsselfelderschen Christophorus zu vergleichen wäre, gibt es nicht. Es gibt in Unterfranken keine frühe Form barocker Abwandlung. Was zu ihr gehört, ist spät und unter sich nicht gleichartig. Rätselhaft — für den heutigen Stand der Forschung — ist die eminent fein entworfene Madonna von Burgreppach (Hofheim, Taf. IV). Chronologisch gehört sie offenbar schon zur nächsten Periode. Es ist eine schlanke „zweite Gothik“, in der sicheren Gabelung der Falten an der Hüfte unmittelbar an das mittlere 14. Jahrhundert erinnernd. Die bewegte Standbeinseite schon sehr frei durchgekachelt. Und doch ist das Ethos des Ganzen, ist vor allem der Kopf noch von der Säbigkeit des weichen Stiles erfüllt (dem im übrigen schon durch die gestreckte Proportion, durch die Vertikalisierung die Figur durchaus entwachsen ist). Die Bildung der Haare ist die typische der dunklen Zeit. Die Figur mag getrost dem achten Jahrzehnt angehören, sie spiegelt aber wahrscheinlich uns verlorene Vorformen aus der dunklen Zeit (dem Typus Nabburg wären sie vergleichbar gewesen). — Die Madonna von Rothenfels (Lohr, Fig. 78) ist völlig andersartig. Sie hat schon einen unverkennbaren Riemenschneider-Kopf und setzt doch gewiß den Harzer Meister, der für Unterfranken so wichtig wurde, noch nicht voraus. Auch sie mag zwar dem 8. Jahrzehnt entstammen, aber schon das bekleidete Kind spricht für das Nachwirken der dunklen Zeit. Vor allem treffen wir nun hier, — schon in reifster Form — jene weiche Schlingering tief gehöhlter Massen im Faltdreieck der Toga, die wir besonders gut vom Südosten kennen. Das sehr geringe erhaltene Material mahnt zur Vorsicht. Wahrscheinlich aber macht es — so viel darf bis zum Gegenbeweis doch vermutet werden —, daß in der zweiten Hälfte der dunklen Zeit, gegen 1460, diese in Unterfranken offenbar nicht autochthone Form von außen her bekannt geworden ist. Von außen her: Das einzige großartige Werk, das man der Zeit des späteren Multscher in diesem Gebiete mit Sicherheit zuschreiben darf, die Madonna von S. Burkhard zu Würzburg, steht allein, es wirkt fremdartig (Taf. XV). Es gemahnt in vielem an den Osten, in manchem freilich auch an Schwaben. Es wäre zu kühn, es für importiert zu erklären. Aber daß der Meister — es war wirklich ein Meister — wenn er Unterfranke war, weit herumgekommen sei, daß er die damals reicheren Gebiete gekannt haben müsse, das darf angenommen werden. Die lebensgroße Madonna steht steil, nur der Oberkörper macht die uns bekannte kurze Rückbewegung. Der Kopf ganz geradeaus, rundlicher als bei der Sterzinger Madonna, schmaler als etwa bei der Breitenbrunner. Er ist von wunderbar vornehmer Totalität und Geschlossenheit. Die Haare wieder tief gefurcht und „heraldisch“ seitab gedreht. Das Kind dem Sterzinger verwandt. Der Griff der Rechten der typische, immer wieder fälschlich als „Multscher“-Dokument angesehene, der Zeit um 1450, 1460. Schmal ange-drückt, ohne Loslösung aus der Tiefe. Das ganz „barocke“ Quertuch betont den Abschluß der als sehr wichtig betonten, großen Unterpartie. Hier rieselt (wie bei Breitenbrunn), zwischen leise geschlängelten Rahmenbändern, ein großer Strom freibrüchiger, nicht knisternder, sondern frei-brodelnder Falten herab. Von diesem Meister wünschte man mehr zu sehen, doch konnte der Verfasser bisher nirgends genau Verwandtes finden. Vielleicht, daß doch der Kopftypus, das Lyrisch-Stille daran, einen Mainfranken bezeugt. Die ganze, hier so wichtige Faltenorganisation weist eher nach dem Osten, auf die Quellen Kaschauers. Offenbar 60er Jahre. Etwas wie ein leises Nachtönen dieses Meisterwerkes läßt sich wohl in der Madonna von der Karlsburg (Karlstadt, Fig. 87) vernehmen. Doch sie ist erheblich später. Schon ein Blick auf die rechte Hand, auf das Spielbein, auf manche der Riemenschneiderzeit angehörige Einzelheiten der Faltengebung beweist es. Ein anderes Beispiel, von ca. 1480, für eine

mögliche Weiterwirkung des Burkarder Werkes wäre vielleicht die Madonna von Höchberg (B.A. Würzburg, Fig. 45). Hier ist die Schlingung noch wilder geworden, die Figur freier gestreckt und herausgeblättert. Eine noch etwas weiter entwickelte Verwandte in der Sulzfelder Pfarrkirche (Königshofen, Fig. 117. Dem schwäbischen Typus Heggbach-Grünungen zu vergleichen). Die Würzburger Maria bezeugt sich gegenüber diesen tatsächlich späteren Werken ganz anders als echtes Spätwerk doch noch der dunklen Zeit selber. Schließlich ist in ihr immer noch der Block, wie ihn Kaschauer empfand, für sich mit Bewegung übergossen, jedoch noch nicht aufgeschlitzt (wie dies der Kunst um 1480 typisch eigen ist). Der letzteren nähert sich chronologisch auch die Madonna von Theilheim (B.A. Würzburg, Fig. 107; auf Mondsichel mit untergreifenden Engeln). Doch darf man diese als eine Konsequenz im Mittel aus S. Burkard und Burgreppach ansehen. Es ist bezeichnend, daß bei Unterfranken die „barocke“ Abwandlung wesentlich nur durch hypothetische Rückschlüsse beleuchtet werden mußte. Das vielleicht vornehmste mainfränkische Werk der 60er Jahre eine Mater Dolorosa der Münchener kleinen Galerie. (Wilm, Die got. Holzfigur, Taf. 100/101 „um 1510“; in Wahrheit aus der Zeit der Hohenburger Schmerzensmutter.)

Übrigens ist auch in der Steinplastik jenseits des Grabmals der Übergang von unserer Epoche zur nächsten durch ein merkwürdig vereinzelt Werk bezeichnet: es ist der Marientod des Würzburger Domes (Dehio-Bezold, Denkm. d. d. Bildh.-K., 15. Jahrh., Taf. 17). Eine gewisse Ähnlichkeit der allgemeinsten Komposition zeigt freilich das Relief gleichen Themas in Gaukönigshofen (Ochsenfurt, Fig. 75). Doch könnte es womöglich eher den Eindruck der vollrund gearbeiteten Würzburger Gruppe in schwächer und flacher Übersetzung (Rückübersetzung) wiedergeben. Mit der eigentümlich tektonischen Grabmalkunst „Strohmaiers“ hat dieses Werk gar nichts zu tun. Die hart vor undurchdringlichem Kerne absplitternden Faltenprismen des Grumbach-Denkmal hat ein ganz anderer Geist geformt. Der des Marientodes könnte rheinisch sein. Aus dem Stil des Frankfurter Maria-Schlaf-Altars könnten sich diese eigentümlich weich-überschlingerten Gestalten herausverwandelt haben. Es sind noch manche Einzelzüge, besonders in den Köpfen, die wie von dorthin hinübergerettet erscheinen. Es ist wie eine Erinnerung an „Burgundisches“ darin, etwas sehr Westliches jedenfalls. Der Konstanzer „Schnegg“ wird Gelegenheit geben, in den wahrscheinlichen Zusammenhang hineinzuleuchten. Nur der Johannes wirkt wie eine Vorahnung Riemenschneiders — er könnte dem späteren Meister großen Eindruck gemacht haben. Sonst in den terrakottahaft empfundenen, weich zusammengebackenen Köpfen noch vieles, das aus der Lebendigkeit des weichen Stiles herüberzukommen scheint. Auf der Linie dieser Kunst scheint es keine protestlerische Reduktion gegeben zu haben — gerade dieses wirkt sogar nicht ganz deutsch, jedenfalls nicht innerdeutsch. In Belgien würde dieser Stil kaum Verwunderung erregen. Das Ganze von einer unerhört reichen und sehr differenzierten Beseeltheit. (Wohl noch vor 1470.)

### c) Der Südwesten.

Wir haben uns dem Rheine genähert. Das Aschaffener Gebiet ist bereits echter Mittelrhein. Hier am Mittelrhein spielt sich die Entwicklung fast dramatisch ab. Man blicke noch einmal zur Bauplastik.

Die Stufe, die für Nürnberg die Figuren in S. Lorenz bedeuten, vertritt hier der Laurentius von Miltenberg (Inv. Miltenberg, Fig. 192). Es ist „Johann-Brunn-Stil“, aber noch vereinfacht und massiver geworden. Die innere Trübheit des Manierismus im steil thronenden Kopfe, in den schweren Vertikalrohren des Gewandblockes, den Knickungen der Stauung mit dumpfer Massivität verbunden. Das Jahr 1456 wird vom Inventare nur vermutet — nicht zwingend. Ein knieender König aus einer Anbetung der Aschaffener Stiftskirche, jetzt im Lapidarium des Germ. Mus., ist nahe verwandt. Offenbar 40er Jahre. Durch Datum (1446) für diese gesichert der hl. Amor von Amorsbrunn (Miltenberg, Fig. 71), ein Werk, das für den Heutigen unfreiwillige Komik besitzt. Ländlich ebenfalls die Sitzmadonna von Neukirchen (ebda, Fig. 250). Daneben hat die Tonplastik versucht, einen Teil ihrer alten Reize in den neuen Ernst zu retten. Der Ölberg des Mainzer Domes (Kautzsch, Der Mainzer Dom I, 84) ein gutes Beispiel. Noch Erinnerungen an Lorch, aber doch Brechung und Längung. Ca. 1450. Noch holder und sanfter das Verkündigungsaltären des Kölner Diözesanmuseums. Blockhafter und manieristischer zwei Stifterfiguren bei Schnitzler-Köln. Aber, was hier nur mühsam gestammelt wird oder schüchtern angedeutet, offenbart sich als imposante Stilkraft in der Madonna von Kälberau (Alzenau, Fig. 60). Sie darf dadurch schon besondere Bedeutung beanspruchen, daß sie offensichtlich eng mit einer neuerdings sehr in den Vordergrund getretenen Figur zusammenhängt, die aus der Galerie Zerner in das Hamburger Museum gelangt ist: der Madonna



287. Madonna von Kälberau.

von Castellaun. Diese letztere wurde zuerst 1919 von Klingelschmitt („Hessen Kunst“), dann von Hoeber (Cicerone 1920, S. 116) veröffentlicht, aber erst von Börger geschichtlich richtig gewürdigt (Kunsthalle zu Hamburg, Kl. Führer Nr. 4). Daß in Kälberau noch heute ein zweites Werk der gleichen Hand existiert, wurde bisher noch nicht betont. Will man (was ja leicht gewagt bleibt, aber stets Wahrscheinlichkeit erbringen kann) aus dem topographischen Befunde Schlüsse ziehen, so kommt man zwischen Castellaun (Hunsrück) und Kälberau auf Mainz als das geographische Mittel; und an Mainz hatte auch schon Börger gedacht. Nehmen wir den Fall als wirklich sehr wahrscheinlich an, so gewinnen wir etwa gegen den Konrad Daun (1434) innerhalb einer Stadt einen ebenso eindrucksvollen Gegensatz, wie in Nürnberg zwischen der Chormadonna und dem Christophorus von S. Sebald. Einen ebenso eindrucksvollen, aber einen innerlich doch noch anders bedingten. An Wandlungen in einem Künstler ist hier nicht mehr zu denken. An



288. Madonna von Castellaun.

sich entspricht der Typus Castellaun-Kälberau in Nürnberg der Ton-Maria, Vöge Nr. 57, weit mehr. Es ist nicht der Durchbruch eines alten Reichtums in eine neue Sprachmöglichkeit, es ist eine Reaktion: nicht Übersetzung, sondern Abwendung. Eine Art von feinstem Manierismus, jedoch ohne Trübheit. Sicher sind wir hier in dem Jahrzehnt, in dem der Manierismus überhaupt seine schärfsten Züge gewann, in dem des Brunngrabmales, des Mosbacher Epitaphs, in jenem, das das Kronbergepitaph einleitete. Aber dem eben damals so möglichen Gefühl für lange und nur im Winkel brechbare Linien ist ein ganz eigener Ausdruck entnommen. Die Form des Castellauner Kindes kommt an zwei sehr entfernten Figuren am ähnlichsten vor: bei der Severin-Madonna von Passau und bei einer des Weseler Rathauses, die auf der Duisburger Jahrtausendausstellung 1925 zu sehen war. Es ist die gleiche, eigentümliche Winkeligkeit. Aber während der Passauer Meister formzertrümmernd mit geknüllten Fetzen um die Winkelungen gleichsam herumwischt, ist bei der Castellauner das Ganze von einer bewußten, durch eine neue Zucht erreichten Unfähigkeit zum Regellosen, ja beinahe selbst auch nur zur Biegung bestimmt. Die ganze Figur ist steiler als die Freisinger, fester als die Severin-Madonna, durch die Sicherheit des Tektonischen der ersteren weit näher. Gleiche Zeit bei völlig verschiedenem Stammes- und Personencharakter. Dem völlig undurchlässigen Blocke ist hier ein enggefächertes Liniengefüge von kühl



289. Madonna von 1457.  
Würzburg, Museum.

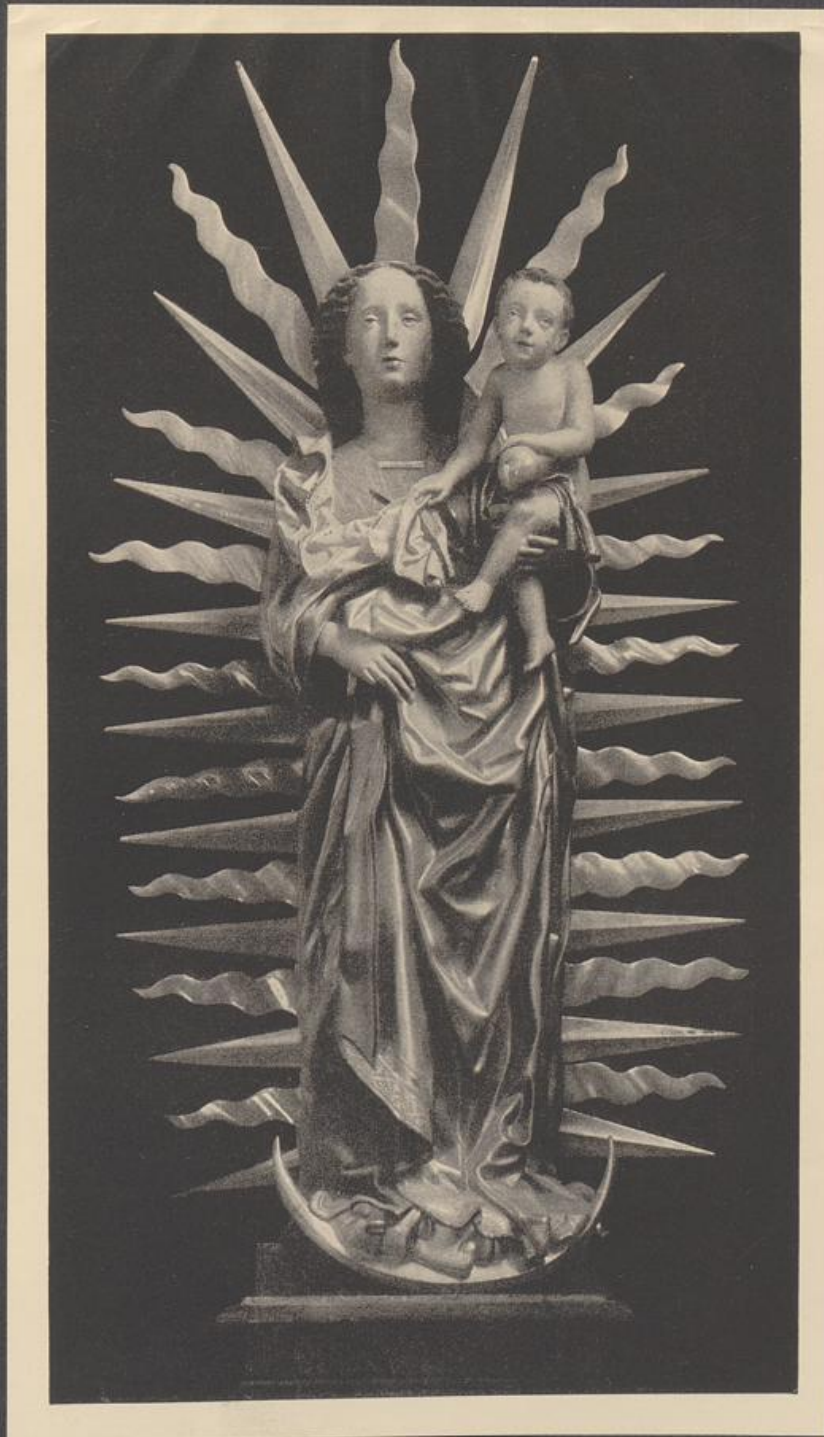
strahlender Eleganz angepreßt. Es formt hier und da lange spitzwinklige Dreiecke, vermag aber vor allem auch den Umriß selbst mit einer neu entdeckten Ausdrucksschönheit des stumpfen Winkels eigen zu umlaufen. Diese Madonna ist nicht innerlich dürr, sie hat nichts von unterfränkischer Kargheit und ist im Menschlichen weniger steinig, als etwa der Stil des Kronbergepitaphs erwarten ließe. Sie würde harte prismatische Spelungen nicht zulassen, sie ist langlinig und von metallischer Eleganz. Im Kopfe offenbart sich eine mondige Breite und Weichheit von seltsam zwingender Lebenskraft, etwas von dem fremdartigen Liebreiz einer chinesischen Göttin, eine in dieses neue kristallinisch-straffe Etwas sonderbar fein hineingefrorene Freundlichkeit, die unvergeßlich ist. Man wird sie ebenso wie die ganze eigene Formengrammatik gleichartig in der Kälberauer Madonna wiederfinden — nur daß das Kind hier im Stile etwas fremder (nämlich „natürlicher“) wirkt. (Ob es unversehrt alt ist? Nicht unmöglich.) Jedenfalls finden wir hier in einem schwesterlichen Paare das Zeugnis eines nicht trüben,



290. Bartholomäus im Frankfurter Dome.

sondern fein-verhalten lebenbejahenden Manierismus, wie er so kaum wieder vorkommt. Die Wärme des mittelherrheinischen Madonnengefühls ist eben doch in die temperierte Gesamthaltung, in die manieristische Konsonanz des Linearen mit hineingeborgen. Ein Bronzerelief in Hörstein (Alzenau, Fig. 50) spiegelt noch in einigem den Eindruck dieses Meisterstiles.

In den 50er und 60er Jahren ist dieser Stil vorbei. Eine Madonna in der Laurentiuskapelle zu Miltenberg (Inv. Miltenberg, Fig. 195) scheint zwar im Kopfe noch eine verderbte Erinnerung an den Typus von Castellaun-Kälberau weiterzutragen. Indessen, sie ist ein (überhaupt schwächeres) Stück aus einer ganz neuen Richtung. Diagonales Wogen, ein weiches Sich-Ablösen des Gewandes ist eingetreten. Der Stil, der hier vorausgesetzt ist, tritt freier und besser in einer Madonna der Aschaffener Stiftskirche zu Tage (St. Aschaffenburg, Fig. 37), die etwa in einem Parallelstil zum Kaschauerischen wurzeln könnte. Die Masse ist hier auf ihre Breite behandelt, das eigentümlich vertikale Entlangzeichnen, das bei Castellaun schließlich nur in scharfer Sicherheit dem zwar sehr zitterigen, aber ebenso vertikalen Entlang der Severinerin entspricht, ist einer diagonalen und horizontalen Wölbung der Form gewichen. Was hier noch etwas gesteift blieb, wird (fast genau im Jahre des Sterzinger Altares, nämlich 1457) in einer freundlichen kleinen Schnitzmadonna aus dem Odenwalde, die das Würzburger Museum erwarb, ganz in neu wieder weichen Fluß versetzt. Die Parallele zu Apollonia und Katharina in Sterzing ist auffällig, nur ist die Wölbung der Formen noch etwas voller geworden. Man fühlt, wie protestlerisch der Mainzer Schnitzer von Castellaun-Kälberau dem Alten gegenüberstand, weil er ihm noch so nahe war. Jetzt ist das Protestieren nicht mehr nötig. Die Kurve scheint sich dem weichen Stile wieder nähern zu wollen. Überlegen und verfeinert tritt diese Richtung vom Ende der 50er



Frankensteinsche Madonna in St. Burkard zu Würzburg.

Pincher, Deutsche Plastik



und Anfang der 60er Jahre bei einem bedeutenden Plastiker auf, der uns am Frankfurter Dome und am Nordportal der Justinuskirche von Höchst begegnet. Was er schuf, hat mit dem Manierismus der Bauplastik nichts zu tun. Es ist feinsten Schnitzerstil, der sich jetzt auf den Sandstein überträgt. Und zwar wirklich: kein anderer als jener, der auch der Odenwälder Madonna von 1457 zugrunde liegt. Diese ist ja nur ein kleines, verniedlichtes Dokument einer Bewegung, die in größeren Formen verbreitet gewesen sein muß. (Auch ohne Datum hätte man die Zeitstufe des Sterzinger Altares sicher erkennen müssen.) Auch der Bartholomäus hat die gleiche Undurchlässigkeit des Blockes, die gleiche sanfte Kurvatur des Umrisses; jenes Feingefühl für lange leise Biegungen, das im 5. Jahrzehnt (Castellaun!) sich gerne noch der Winkelbrechung bediente. Statt ihrer jetzt überall eine weiche, leise Aufblähung des Stofflichen; eine gegen die Odenwälder Madonna noch enorm verfeinerte Freiheit beobachteter Brechungen — noch immer aber an einem Block, dessen Eigenstatik die des „Menschen“ noch einfügt (oder ersetzt). Aber nun eine wunderbare Beweglichkeit des Gesichtes, wie sie bisher nur im Sebaldus Christophorus begegnete. Ein reiches Haar, sehr rheinisch (man vgl. besonders die Kölner Haarbehandlung vom Verkündigungengel in S. Kunibert an bis zum Christophorus des Domes und dem von S. Andreas). In dem Kopfe der abgezogenen Haut, dem Attribut des geschundenen Heiligen, eine beinahe hellenistische „Schön-Lebendigkeit“. Um die — früher meist verkannte — zeitliche Stellung dieses meisterhaften Werkes noch genauer festzulegen, können zunächst noch die hl. Onufrius und Antonius vom Nordportale der Höchster Justinuskirche helfen. Sie sind eng schulverwandt, aber ein wenig später. Die Blockgebundenheit ist fühlbar gewichen. Der Heilige rechts vor allem steht ganz anders. Auch ist die beim Bartholomäus nur leise, wie in zartbrodelnden Wellen hochgeblähte Bewegung der Falten tiefer durchhöhlt. Das sind Unterschiede des Stadiums. Sie widersprechen nicht der Identität des Meisters. Bis in Kleinigkeiten ist die Handschrift gleich. (Der rechte Fuß bei Bartholomäus und dem linken Höchster Heiligen; die Spellungen an den Händen der Bartholomäushand und die Kniefalten an der rechten Höchster Figur; vor allem die Kopftypen, die Behandlung des Jochbeins, der hochüberwölbten, eingeschatteten Augen, der Haare.) Sicher — hier haben wir allermindestens die gleiche Werkstatt. Damit läßt sich die Frankfurter Figur schon genauer eingabeln: zwischen 1457 (die Odenwälder Madonna könnte geradezu den Frühstil des größeren Meisters verniedlicht widerspiegeln) und 1468ff. Aber es läßt sich noch mehr sagen. Die Bedeutung des Bartholomäus rechtfertigt ein Verweilen bei der Frage. Der Verfasser sieht hier gewisse Möglichkeiten, die das Handbuch wenigstens als solche künftiger Spezialforschung vorbereitend zu zeigen versuchen muß. Die Aschaffener Stiftskirche besitzt zwei hervorragende silbervergoldete Reliquienbüsten. Die des hl. Alexander sieht nach dem 5. Jahrzehnt aus und wird noch ihm — von der Agraffe abgesehen — angehören. Für uns wichtiger ist die Petrusbüste (Inv. St. A. Taf. XII). Eine ins Wunderhafte gehende Metallornamentik umgibt einen Kopf, der sich rein plastisch für die Betrachtung isolieren läßt: und dieser Kopf hat eine unverkennbare Beziehung zu jenem des Bartholomäus; ein wenig schärfer, im Gesamtausdruck ein wenig spießiger, aber in der Grammatik des einzelnen wie in der Syntax weitgehend nahe bis zur Identität des Stiles. Ein Frankfurter ist ihr Meister: „dis. heubt hatt. gemacht. Hans. Dirmsteyn. von. Franckfurt. 1473.“ Nimmt man das eigentlich Plastische allein, so findet man die Haare etwas flacher im Relief, die Faltungen glatter und schärfer, die Nasenwurzel breiter, die Stirne höher, das Ganze steiler, mit anderem Abfall der Schultern, gewiß. Aber es ist ein Reliquiar, das hierarchische Steilheit und Ruhe nahelegt. Es ist ein Petrus, dessen Typus von jeher die höhere Stirne mit der mittleren



291. Portalfiguren von S. Justinus in Höchst.





292. Hans Dirmstein. Petrusbüste. Aschaffenburg.

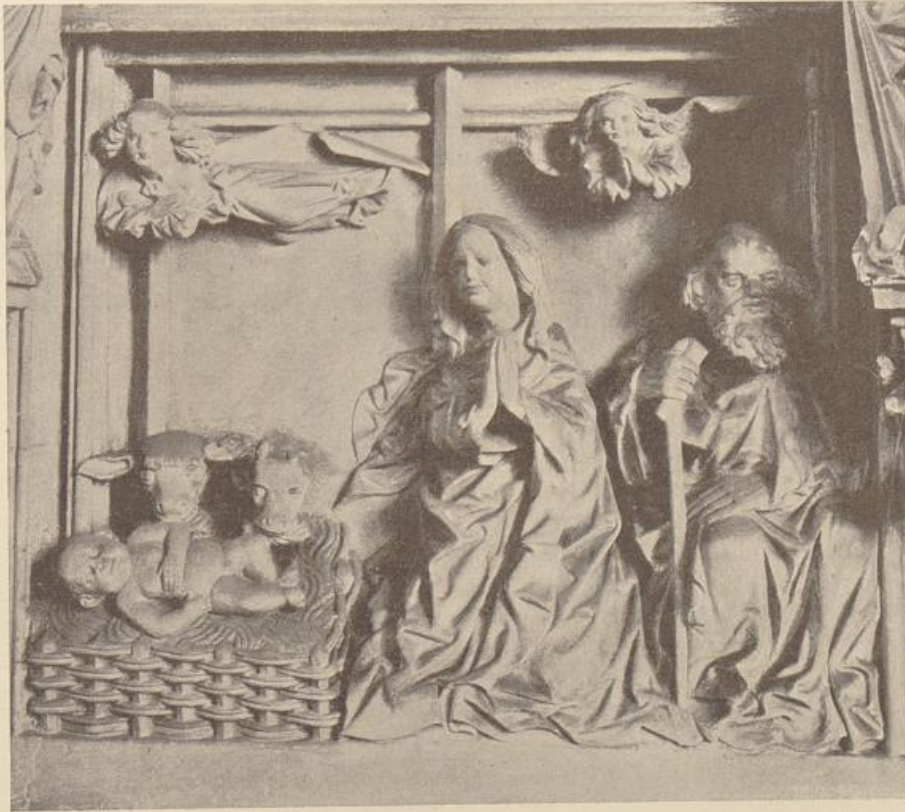
tisch nicht unmöglich, daß der Bartholomäus der erste Ausweis des neuen Jungbürgers gewesen wäre — wenn er auch Steinplastiker war. Nun weiß man zwar, daß auch Hans D.s Sohn noch zu den Goldschmieden zählte, und denkt so unwillkürlich, daß es sich wohl um eine reine Goldschmiedefamilie handeln möge. Allein, nur Goldschmied war Hans D. nicht. 1483 hat er für Arbeiten am Rathause, die 24 Wochen dauerten, eine größere Bezahlung erhalten. (Vgl. den Artikel von Zülch bei Thieme-Becker, Allg. Künstler-Lexikon, wo durch ein ? das Befremdliche dieser Notiz für eine Goldschmied-Vita betont wird.) Nun wissen wir nicht genau, was für Arbeiten das waren. Wir wissen aber zunächst, daß Hans Dirmsteyn damals, 1483, als Maler bezeichnet wird. (Vgl. Wolff u. Jung, Bd. II, S. 175.) Reiner Goldschmied war er also nicht. Von den betr. Arbeiten läßt sich ein Teil vorstellen: es handelt sich um Bemalung und Vergoldung von Ornamenten an drei vorgesetzten Portalen, die noch auf Abbildungen von 1612 erhalten sind. Aber — damit sind 24 Wochen nicht ausgefüllt. Die Möglichkeit bleibt, daß es sich auch um (heute verlorene) Plastik handelte; und die Sicherheit haben wir, daß Hans Dirmsteyn nicht nur Goldschmied war. Der Verfasser bescheidet sich bei der Andeutung — es gibt genug Fälle, in denen eine keineswegs größere Wahrscheinlichkeit schon zu einer Namengebung verführte. Es gibt noch Möglichkeiten genug: vor allem die, daß der Meister der Petrusbüste sich für das Plastische des Kopfes ein Modell vom Bartholomäusmeister machen ließ; auch die gewiß, daß er nur stark von dessen Stil angeregt wurde. Es kommt hinzu, daß die wundervolle Agraffe mit der Madonna an der Petrusbüste (Inv. St. A., Fig. 78) mit dem Kopfe nicht unbedingt

Locke verlangt. Es ist ein Metallwerk, dessen Technik nicht nur, dessen Geschmack und Tradition auch schärfere Formen bevorzugt; es ist ein Werk von 1473, aus der Zeit des Ulmer Chorgestühles. Rechnet man dieses Gegebene ein, so bleibt eine Übereinstimmung, deren Einzelnachweis hier zu weit führen würde, aber von Fachgenossen überprüft werden muß. Das „Spießige“ des Ausdrucks entsteht vielleicht allein durch die breitere Nasenwurzel, die hier einen fühlbaren Keil in die Organisation treibt. Aber sonst ist alles Übersetzung und allengster Anschluß. Das allermindeste, was gesagt werden muß: die Petrusbüste befestigt die Stellung des Bartholomäus in der Frankfurter Kunst der 60er Jahre. Denn sie setzt diesen voraus. Sie ist ein urkundlich gesichertes Frankfurter Werk, das — unbedingt späteren Stiles — die Kenntnis dieses Bartholomäus verrät. Diese Art von Jochbeingestaltung, diese Art konkaver Umrißbiegungen und eleganter Einhöhungen (tiefenplastisch gleichlaufend der zeichnerischen Bewegung der Locken) ist individuell gleichartig. Das ist das Vorsichtigste. Es sei auch gleich das „Unvorsichtigste“ angedeutet. Nicht ganz unmöglich wäre doch, daß Hans Dirmsteyn (ebenso, wie nachweislich Wolfratshauser) nicht nur Goldschmied, sondern überhaupt Plastiker gewesen sei. Vor dem Bartholomäus kann man sich an einen der Ziselierung gewöhnten Feinarbeiter gemahnt fühlen; ein Teil der Besonderheit in beiden Köpfen (auch in dem abgezogenen, der an einen hellenistischen Marsyas, den Bartholomäus der Antike erinnert) kommt zweifellos aus einer fast juwelermäßigen Delikatheit des Details. Man denkt gerade bei dem maskenhaften Kopfe beinahe an einen italienischen Toreutiker. Dirmsteyn war der Sohn des Frankfurter Goldschmiedes Peter D., der um 1440 schon Bürger war. (Es wäre nicht ganz unmöglich, daß dieser Vater Dirmsteyn die ältere Alexanderbüste geschaffen hätte — eine Erklärungsmöglichkeit dafür, daß der Name Dirmsteyn auch dieser literarisch anhängt.) 1462 (oder 1468) hat Hans D. den Frankfurter Bürgereid geschworen. Es wäre theoretisch

stilgleich ist. Ist hier Dirmsteyn selbst, oder einer seiner Gehilfen, ein Spezialist? Auch die ältere Alexanderbüste hat eine geistreich-elegante Engel-Agraffe, die offenbar erst um 1473 (keinesfalls zur Zeit der viel älteren Monstranz) aufgelegt wurde. (Auch dies könnte den traditionellen Namen Dirmsteyn an dem älteren Werke erklären.) Es genügt, das Problem gezeigt zu haben. Die Agraffen gehören stilistisch dem nächsten Abschnitte an. Der fließende Charakter aller Geschichte zwingt, chronologisch zuweilen etwas vorzugreifen. Jedenfalls ist eine lehrreiche Reihe festgelegt: Odenwälder Madonna 1457—Bartholomäus—Höchster Portalfiguren ab 1468—Petrusbüste 1473. Der Bartholomäus gehört den 60er Jahren und gehört der Kunst seines Standortes. Wir dürfen ihn zu den bedeutendsten Leistungen der deutschen Kunst jener Tage rechnen, und es wäre nicht ganz unmöglich, daß glückliche Funde die Verknüpfung mit dem Namen Dirmsteyn festigten oder lösten, jedenfalls klärten. Daß der Bartholomäusmeister am Ende der dunklen Zeit noch ein Jüngerer ist, neue Generation, daß die Lebensdaten Hans Dirmsteyns — so sein Bürgereid in den 60er Jahren — auf ihn passen könnten, darf durch die ganze Reihe als gesichert gelten. Dem großen Steinplastiker aber jetzt schon den Namen Dirmsteyn zu geben, wäre unvorsichtig. Wichtig ist die Festlegung des Stiles, durch den das Gesicht des Mittelrheins einen sehr bedeutenden Zug erhält. Ob die Madonna bei Wilm, Got. Holzfigur, S. 100, Slg. v. Schnitzler in Köln, mittelrheinisch ist, vermag der Verfasser nicht zu sagen. Jedenfalls ist sie ein schönes Stück und ließe sich — 10 Jahre später etwa — aus dem Stil der Odenwälder Madonna fortentwickelt denken. Für den Mittelrhein ist es übrigens nun bezeichnend, daß auch der größere Teil der Grabmalplastik sich dem Manierismus versagt, also an dieser Stelle behandelt werden muß. Gewiß, wir haben für die Zeit um 1440 — die seiner erklärtesten Herrschaft — in dem Aschaffener Kronbergepitaph von 1439 und dem Mosbacher der Pfalzgräfin Johanna von 1444 mustergültige Beispiele, und auch der Madonnentypus Castellaun-Kälberau ist ohne die manieristische Richtung wenigstens nicht denkbar. Dennoch entnahm dessen Schöpfer dem Manierismus ja nur gewisse Abstraktionen und jenes allgemeine Werben um eine neue Gültigkeit der Stilform. Zuletzt war er doch „freundlich“ und von einer feinen Heiterkeit im Strengen. Das ist mittelrheinisch. Vergleicht man mit dem Kronbergepitaph das gleichzeitig datierte des Johann von Neuenhain in Alt-S. Peter zu Frankfurt, mit dem Mosbacher das des Dekans Hermann von Bensheim († 1445) im Mainzer Domkreuzgange, so hat man gleichsam für jeden der beiden strengen Fälle einen chronologisch parallelen, der ihn abmildert. Bei Johann von Neuenhain (Wolff u. Jung, I, Taf. XXV) ist nur das Datum der Frau ausgefüllt. 1439 ist diesmal für das Werk selbst bestimmt maßgebend: Kleine Umbrüche und Verhärtungen, der unteren Partie zumal, bestätigen das Datum auch stilgeschichtlich. Aber im Ganzen ist doch der Stil nichts anderes als eine leise und stetige Abwandlung von jenem des Aschaffener Breydenbach-Epitaphs (I. Teil, S. 204). Das Mainzer Epitaph mag ein wenig schwächer sein; sicherlich aber ist es auch von weniger entschiedenem Willen zur Strenge. Es ist übrigens eine, gar nicht unlebendige, Vorform der bekannten Kreuzigung des Kupferstechers E. S. (L. 31). (Das Epitaph abgeb. Inv. Mainzer Dom, Taf. 81 c.) In die Zeit des Sterzinger Altars führt das schöne, leider arg beschädigte Grabmal des Johann von Rohrbach in der Frankfurter Liebfrauenkirche (Wolff u. Jung, I, Taf. X). Es ist fest datiert 1458, ein Jahr vor dem Tode des Rohrbachs. Es ist im ganzen rundplastisch empfunden und lebenswarm gemeint, mit nur einzelnen energischen Vertikalen und Brüchen. Dem Bartholomäusmeister scheint es fern zu stehen. Diesem etwas näher, jedoch auch z. T. an ein neues Stilstadium heranentwickelt, die Cronberger Grabmäler Walther v. Reiffenberg mit Schwester († 1470 und 1473) und Philipp IV. von Cronberg mit Frau († 1477 und 1464) (Inv. Wiesbaden II, Fig. 96, 103). Die Todesdaten lassen nur einen allgemeinen Schluß zu — „um 1470“. Die Schwester des Reiffenbergers zeigt ein dem Bartholomäus verwandtes statisches Gefühl (man vergleiche das „Stehen“ der beiden), und ein ähnliches Faltensystem in den Brüchen, ist aber schon geschärft. Ähnliches gilt von der Gemahlin Philipps IV., die im übrigen keineswegs mit jener stilgleich ist. (Spitziger und mehr aufgebrochen.) Das Gefühl für Fülle, wie es seit den 50er Jahren hier allgemein wird (Klingelschmitts Datierung der Castellauner Madonna auf 1460 ist natürlich unhaltbar) tritt prächtig zu Tage in dem Liegegrabe der Anna von Lothringen in S. Arnual bei Saarbrücken († 1455). Es gehört allgemein zu einem gleichartigen Stile, wie die Odenwälder Madonna von 1457. In gleicher Richtung sehr bemerkenswerte fortgeschrittene Leistung: das Doppelgrabmal Daniel und Jutta von Mudersbach († 1477 und 1461) in Limburg a. d. Lahn (Inv. Wiesbaden, III, Fig. 77). Die Babenhäuser Grabmäler gehören schon wesentlich dem Stile der 70er Jahre, einem langlinigen und dünnen, wie er in Frankfurt z. B. an dem 1468 datierten Grabmal eines unbekanntes Paares im nördlichen Seitenschiffe der Liebfrauenkirche auftritt (Wolff u. Jung, Bd. I, Fig. 170). Die neue Proportion, die neue freie Gerechtigkeit, mit der die Figur sich herauslösen wird, gut an der Madonna der westlichen Vorhalle von Aschaffener-Stiftskirche zu beobachten (Inv. Stadt A., Fig. 87). Der Vergleich gegen die Odenwälder Madonna und den Bartholomäus beleuchtet noch einmal das Reliefverhältnis der Details zum Block in jenen Werken, das nun aufgehoben wird. „1470“ wird vom Inventar überzeugend datiert. Kurz vor dieser Figur mag die Pietà von Niedermeilingen entstanden sein (Inv. Wiesbaden VI, Fig. 137). Interessante Umformungen des weichen Stiles in dem

hl. Grabe des Frankfurter Domes, etwa Ende der 50er Jahre (Münzenberger, Mittel. Altäre Deutschlands, Bl. 12). Das Stadium etwa des Altares von Oberstadion. Geschärfte Weichheit, wenn der paradoxe Ausdruck erlaubt ist. — Ein leiser Nachklang des in der Zeit der Castellauner Madonna von der Mosbacher Pfalzgräfin so vorzüglich vertretenen Manierismus im Grabmal der Katharina von Isenburg († 1465) in Rödelheim (Inv. Wiesbaden II, Fig. 4). Im nächsten Abschnitte wird auf Tatsachen dieser Art noch einmal hinzuweisen sein. (Vgl. das oben, S. 310 erwähnte Karlstadter Grabmal mit gleichem Todesdatum oder den Kaspar Zeller in Straubing.) Die 60er Jahre gaben den manieristischen Möglichkeiten hier und da eine episodische Neubelebung. — Zum Mittelrhein vgl. noch zwei Figuren der Sg. Schnütgen, einen Bischof (Nr. 1, Taf. 72) und einen Ritterheiligen (ebda Taf. 73, 1). Beide aus den 50er Jahren.

Der Mittelrhein gibt im ganzen ein sehr klares Bild. Der barocken Abwandlung des weichen Stiles scheint er sich ebenso versagt zu haben, wie das benachbarte Unterfranken, in dem erst mit der Burkarder Madonna (Taf. XV) ein rätselhaftes Dokument dieser wesentlich östlichen Richtung, ziemlich spät, erscheint. Dagegen, das ärmliche Verkümmern, den Riemenschneider-Vorklang, kennt er nicht. Der „Manierismus“ von Castellaun-Kälberau ist innerlich viel lebensvoller als der des Johann von Brunn. In den 50er Jahren geht es, offenbar unter der Führung des Bartholomäusmeisters, in eine großzügig-breite Form hinein, die — wieder einmal — dem späteren Multscher parallel und ebenbürtig ist. Und auch der Blick in die 70er Jahre eröffnet sich mühelos. Wie sehr schließlich die Form des Bartholomäuskopfes, der Geschmack am hohen Jochbein, in Frankfurt selbst verbreitet war, mag noch der Rückblick auf den Maria-Schlaf-Altar im Frankfurter Dome beweisen. Auch der Würzburger Marienod zeigt verwandte Züge. Man spürt aber hier eine allgemein westliche Atmosphäre, und es ist nötig, diese auch südlich nach dem Oberrhein zu verfolgen, um von da aus durch die Beobachtung Schwabens die Darstellung der gesamten süddeutschen Kunst dieser Epoche abzurunden. Es ist das Besondere am Oberrhein, daß er zugleich das deutlichste Einfallstor der südwestlichen internationalen Kunst und zugleich die Stelle energischster Umprägung des Fremden in Eigenes, eine der wertvollsten deutschen, eine der deutschesten Landschaften ist. Das zeigte sich in der Epoche der klassischen Straßburg-Freiburger Kunst, wie es sich später, seit den 60er Jahren geradezu überwältigend in der sog. „Spätgotik“ zeigen wird. Für unsere Epoche ist der Oberrhein schon darum wichtig, weil ihm ja die Concil-Städte angehören, Konstanz und Basel. Die Bedeutung der oberrheinischen Malerschule steht längst fest. Die Dokumente der Plastik sind ebenfalls bedeutsam, auch wenn ein berühmter Name wie der eines Konrat Witz hier fehlt. Schon bei Freiburg in der Schweiz, einem letzten, aber immerhin damals noch wesentlich deutschen Posten, war betont worden, daß ein extremer Manierismus hier nicht gut anzunehmen sei. Er sei innerdeutsch. In der Tat ist es ja auch bei Konrat Witz die „Lebensnähe“, die als das neue Gut der 40er Jahre meist zuerst auffällt. Daß jedoch das Gesamtbild der deutschen Kunst, von daher gesehen, einseitig entstellt, daß ihm Wesentliches und Großartiges entzogen wird, darf wohl schon aus aller bisherigen Betrachtung entnommen werden. Diese gab überdies Gelegenheit, auch in Witz keineswegs nur den „Naturalisten“ — sondern ebenso in ihm wie in Jan van Eyck das Besondere einer auch jenseits des „Natürlichen“ wirksamen Stilbildung zu sehen: Vieles von dem, was wir mit dem Namen „dunkle Zeit“ in einer wohl problematischen, doch möglichen Verabredung benannten. Ein Mißgeschick hat uns offenbar des weitaus größten Teiles der oberrheinischen Schnitzplastik beraubt — wenn man nicht annehmen will, die Blüte der Malerei gerade hier habe die Mitwirkung des Schnitzers am Altare überhaupt zurückgedrängt. Daß in der westlichen Kunst an sich diese Tendenz liegt, beweist ja jedenfalls der Genter Altar, der mit voller Konsequenz die Plastik als solche wie etwas Altes in Malerei projiziert. Daß weder Frankreich noch die Niederlande etwas der deutschen Schnitzplastik Ebenbürtiges erzeugt haben, ist sicher. Die immer noch enorm überschätzten flandrischen



293. Geburt Christi im „Schnegg“. Konstanz.

Export-Altäre sind zwar technisch Schnitzwerk, aber durch ihren szenisch-kleinfigurigen Charakter ja als bloße Rückübersetzungen gekennzeichnet.

(Die Kölner Jahrtausendausstellung konnte durch das völlige Abfallen einiger importierter niederländischer Schnitzaltäre gegen die weit großartigere, wirklich plastischere Plastik des Inlandes für jeden Unvoreingenommenen in diesem Punkte erlösend deutlich sprechen.) Um so besser und wichtiger ist die Aussage der Steinplastik. Daß der Würzburger Marientod mit der gerade im Westen so sehr gepflegten Steingruppenkunst tatsächlich irgendwie zusammenhängt, kann ein Blick auf das hl. Grab von S. Avoild beweisen (Haußmann, Lothring. K. D. Nr. 32). Joseph und Nikodemus gehören bei sonst andersartigem Stile in den Köpfen durchaus zu dem gleichen Typus.

Das entscheidende Dokument aber für die besondere Qualität der oberrheinischen Skulptur, zugleich für ihre Angrenzung an das „Burgundische“ besitzt Konstanz im „Schnegg“ (vgl. Wingenroth und Gröber, Die Grabkapelle Ottos III. von Hachberg usw.). Er steht im nördlichen Querschiff des Münsters und ist 1438—1446 fest datiert. Eine außerordentlich reiche Treppe, deren eigentlicher Zweck wohl immer noch dunkel ist (nach Fr. X. Kraus Reliquienbühne?). An diesem Treppenaufbau, als dessen Meister ein Priester Anthony überliefert ist, finden sich 8 Figuren von Propheten („Patriarchen“) und 4 Reliefs, die in typologischer Parallele Gideon mit dem Fell, die Verkündigung Mariä, Moses am Dornbusch und Christi Geburt darstellen. Kein Zweifel — hier klingt Burgundisches durch, und man wird auch die Multscher-Frage nicht ohne einen Blick auf den Konstanzer Schnegg behandeln dürfen. Wir können den Stil in unserer Terminologie als stetige Abwandlung des Slüter-Stiles ansehen.



294. Madonna von Lippach bei Markdorf.

nicht viel anders steht etwa Kaschauers Madonna zu den östlichen Schönen — nur daß die Elemente barocker Schlingering bei ihr noch stärker sind. Die plastischen Arbeiten am Schnegg (Wingenroth-Gröber, Fig. 24) sind nicht gleichwertig. Nicht nur, daß die Reliefs derber scheinen — auch die Statuetten sind verschiedenwertig. Es sind solche darunter, die unbedingt mit dem berühmten, immer noch so problematischen Grabmodell Ludwigs des Gebarteten zusammengehören. Das gilt besonders von denen unmittelbar über der Verkündigung. Von ihnen aus könnte auch noch neues Licht bis auf den Frankfurter Bartholomäus ausstrahlen. Auch sein Meister könnte sich in diesem burgundischen Formenkreise umgesehen haben. Das Stadium der Brüchigkeit wie die Proportionalität entsprechen genau dem Datum der Prachtterrasse selbst — der Verfasser kann die Zweifel Dehios an der Gleichzeitigkeit der Skulpturen nicht teilen. Deren beste Stücke stehen zum Stile Slüters in einem Verhältnis, das jenem des Schlüsselfelderschen Christophorus zum weichen Stile vollendet entspricht — wie die Daten selber sich entsprechen. Der Heilige über der Weihnachtsgroupe, derber, „einheimischer“, bezeichnet etwa das Stadium der Pielenhofener Madonna (oben, S. 303). Verkrusteter „weicher Stil“. Die unerhörte, westlichkultivierte, wundervolle Lebendigkeit der besseren Patriarchen besitzt er nicht. Die Reliefs sind „Konrat-Witz-Zeit“, wie man nur wünschen kann. Die Schwebengel mit denen von Multschers „Karg-Nische“ in Ulm vergleichbar. Die Gewänder der Sitzenden von der Faltenfülle Witzscher Sitzfiguren. Etwas stärker ist nur die Schlingering. In den Gesichtern (Joseph) eine gewisse betonte, fast „wilde“ Derbheit, die wieder an den Wurzacher Altar, seine Grundgesinnung wenigstens, gemahnt. Es scheint, daß dieses sehr beachtenswerte Gesamtwerk in der Konzilsstadt durchaus jenes Auftreffen des Burgundisch-Niederländischen auf das Oberrheinische bezeugt, das für die Geschichte der Malerei, bei Moser und Witz, schon feststeht. — Das Stadium vor dem brüchigen Stile des „Schneggs“ kann etwa die steinerne Johannesfigur auf dem Friedhofe von Scy beleuchten (Haußmann, Lothring. K. D. Nr. 26). Weicher Stil im letzten Stadium. — In Basel haben wir als wichtiges Zeugnis unserer Epoche den guten Jakobus auf dem Brunnen der Aleschenvorstadt, wichtig durch das feste Datum: 1453. (Daniel Burckhardt, Basler Festschr., Basel 1901, Taf. LIX Mitte, und S. 352/53.) Auch er zeigt im neuen Jahrzehnt — wie am Mittelrhein — die Beruhigung, das Aufhören der Knitterungen. Ein vornehmes Beispiel für einen frühen Stil der langen Linie, in dem die Zeit der ersten revolutionären Erregung wie nicht gewesen erscheint. — In der Schnitzerplastik gehört jener die Madonna von Lippach b. Markdorf an. Offenbar 40er Jahre. Der Typus der westlichen Schönen ist hier in den Zustand der Verhärtung, Tektonisierung und Trübung hinübergeführt. Das Umbrechen des Kopfes mit Passau-S. Severin zu vergleichen. Von der Nervosität des ostdeutschen Werkes keine Spur — eher eine (weniger qualitätvolle und in keiner Einzelheit ähnliche) Entsprechung zu dem Mainzer Typus von Castellaun-Kälberau. Was aber die Lippacher Madonna besonders bedeutsam macht, das ist ihre unabwegbare Verwandtschaft mit dem schönsten gleichzeitigen Blatte der oberrheinischen Graphik, der Madonna auf der Schlange des Spielkartenmeisters (Abb. 294 und 295). Proportion, Gewandführung, Hände — es ist der gleiche Geist; die gleiche Art, durch diagonal einseitiges Hochwogen der Form die Symmetrie des weichen Stiles zu überwinden. Unmittelbar von hier aus weiter führen die schönen Figuren der Staufener Gottesackerkirche (Kr. Freiburg, S. 469, Fig. 200; Schmitt, Oberrhein. Plastik, Taf. 7). Maria und Johannes von einer Kreuzigung. Etwa die Stufe von Scharenstetten-Oberstadion (vgl. unten bei der schwäbischen Kunst). Bei relativ kurzem, untersetztem Blocke sehr elegante Zusammenfassung ausstrahlender Führungslinien, die schnittig zwischen fein eingewellten Konkaven stehen. Die Sterzinger Madonna Multschers beruht z. T. auf einem sehr ähnlichen Gefühl für straffes Fließen. Die Köpfe aber hier weicher — der Vergleich



295. Madonna auf der Schlange. Kupferstich des Spielkartenmeisters.



296. Magdalena. Sammlung Tischmann.

gegen die rauhere Energie entsprechender niederbayerischer Gestalten (Darmstadt, München, Slg. Amann usw.) eindrucksvoll die gepflegte Lyrik des Westlichen erhellend. Hier ist von einem Weiterleben, von einer Umformung der Schlingenerung, wie sie doch in den Reliefs des Konstanzer Schneggs gelebt, nichts zu spüren. Daß es so etwas dennoch gab, beweist eine prachtvolle Magdalena der Slg. Fischmann-München aus dem Elsaß (Wilm, Die got. Holzfigur, Taf. 105; datiert „um 1500“). Tatsächlich läßt sie sich, ein glänzendes Werk der 60er Jahre, der Zeit der Würzburger Burkard-Madonna, aus dem Stile etwa der Konstanzer Weihnachtsszene ausgezeichnet ableiten. Ein ungewöhnlich feines Spätwerk der Epoche, von schlichter Gesamthaltung und ruhiger Kurvatur, ist die hölzerne Statuette des hl. Remigius in Eschau (Haußmann, Els. Kunstdenkm., Nr. 32). Es ist schwer, hier Verbindungslinien zu ziehen. Die wenigen erhaltenen Werke stehen isoliert. Man kann an die vornehme Ruhe des oben (S. 320) erwähnten Baseler Jacobus denken. Die Haltung der rechten Hand typisch für die Zeit gegen die Jahrhundertmitte — sie findet sich ganz ähnlich bei dem bärtigen Könige des Germ. Mus. Diese Hand ist gleichsam „angeflickt“; man spürt, daß noch kein Gesamtstrom durch die Figur rinnt, der das einzelne Glied hervortriebe. Es ist im Grunde ein ähnliches Symptom — dieses Hoch-Aufgestecktsein des Unterarmes, der wie eine Kerze an einem Leuchter sitzt — wie das beliebte enge Anliegen der Madonnenhände in den 50er Jahren. — Eine lothringische Madonna in Vic (Haußmann, Lothring. K. D. Nr. 31) wird etwa der Sterzinger gleichzeitig sein — vielleicht, daß sie einen oberrheinischen Typus widerspiegelt. Es scheint etwas von der später im Elsaß so herrlich erreichten Aufbrechung der Gestalt hier schon zu stecken. Sollte Demmler (Jahrb. d. Pr. Kunstsamml. Juli 1925) mit der



297. Figuren vom Grabmal Ludwigs des Gebarteten.

verwandten, ebenso klar zu machen, wie das nahe Verhältnis zum burgundischen Westen. Die westliche Kunst strahlt, wie nach dem Mittelrheine (Bartholomäusmeister), so auch nach Schwaben aus. Und es ist auf jeden Fall gut, diesen einen schmalen aber wichtigen Verbindungsstrang zunächst bloßzulegen, noch ohne Rücksicht auf die Multscher-Frage. Es ist verständlich, daß diese die Forschung über Schwaben beherrscht. Es handelt sich um einen großen Meister, aber es ist zugleich der Zufall der Namensüberlieferung, der nun auf alle Beobachtungen drückt, ja für viele Augen die ganze Epoche zur „Multscherzeit“ macht, so wie es einmal eine „Riemenschneiderzeit“ gab, deren Begriff ebenfalls, verschleiern und abtötend in der Wirkung, aus dem Zufall der Erhaltung kam. An das Problem Multscher stößt man nun freilich in Schwaben wirklich sehr oft. Es fragt sich, wieviel daran die Leiden der Forschung Schuld tragen. Aber das Handbuch hat das Recht, die allgemeinen Linien zunächst um des allgemeinen Geschichtsbildes willen zu ziehen. Das Monographische wird seinen Anspruch früh genug zu melden wissen; und Multscher wird gewiß als ein Großer, doch immerhin als einer von Mehreren in Schwaben, als einer von Vielen in Deutschland erscheinen — die bisherige Betrachtung hat absichtlich zuvor das enorme Material anzudeuten gesucht, das die Epoche und nicht nur den Einen, jenen vielmehr in ihr, charakterisieren hilft. Es sei zunächst von jenem westlichen Einstrom die Rede, und es sei betont, daß es sich keineswegs um eine Befruchtung der ganzen schwäbischen Kunst handelt, sondern wirklich um einen schmalen Einzelstrang.

Er führt von der Kunst des Konstanzer Schnegg zurück zu dem wundervollen Grabmodell Ludwigs des Gebarteten im Münchener Nat.-Mus., für dessen Entstehung in Ulm Erwägungen sprechen, die damit wenigstens noch nicht von vornherein etwas für eine Zuschreibung an Ulms uns bekanntesten Meister besagen. Das vielbeachtete (durch Leonhardt zuerst, und später sicher durch viele andere dem Multscher zugeschriebene) Modell, ein Glanzstück der Feinplastik, läßt sich mit weitgehender Sicherheit durch die Inschrift auf 1435 datieren. (Vgl. den neuen Katalog des Nat. Mus. Nr. 221, mit genauer Angabe der urkundlichen Grundlage und der polemischen Literatur.) Der in Paris erzogene Ludwig VII., von 1413—1443 bayerischer Herzog, hat genaue Anweisungen für sein Grabmal

Anschauung einer bisher für niederrheinisch geltenden kleinen Buchsbaummadonna des Berliner Museums als Frühwerk des Dangelshaim-Nördlinger Meisters recht haben, so hätten wir für den Oberrhein noch ein weiteres Werk später dunkler Zeit gesichert. Doch dieser problematische Fall gehört einem nächsten Abschnitte. — Sicher dagegen für unsere Epoche das hl. Grab in Neuweiler — kaum später als 1460. Mit einer Pietà in Kippenheimweiler ist die Grenze der nächsten Epoche, und zwar von der Stilstufe der elsässischen Magdalena bei Fischmann her, erreicht. Sie hat den unten zu besprechenden „Typus von 1460“, der als ein letztes Ergebnis der dunklen Zeit, als Einleitung einer neuen mit den alten Traditionen des Vesperbildes gründlich aufräumte.

Die Ausbeute am Oberrhein ist nicht groß. Die Inventarisierung läßt uns im Stiche. Was bekannt, ist in gewissem Grade zufällig. Doch genügt es, den Gegensatz zu dem nicht weniger gepflegten Stile des Ostens, dem melodiereicheren und krauseren und immer noch national



298. Schmerzensmann.  
Ulmer Münster.

hinterlassen. Es wurde niemals im Großen ausgeführt. Aber jene Anweisungen sind am Modell genau verfolgbar. Die Abb. 297 gibt wichtiges Detail. So sicher es ist, daß der heraldische Geschmack gerade bayerischer Grabplastik (vgl. I. Teil, S. 182f.) in dieser Richtung wundervoll entgegenkam, so sicher scheinen nun allerdings französisch-niederländische, „burgundische“ Erinnerungen des Bestellers (und des Künstlers!) das eigentliche System veranlaßt zu haben. (Der Katalog erinnert z. B. an das Grabmal des Robert von Quinghien, † 1429 in Tournai.) Es ist zuzugeben, daß manches an den schönen Engeln, ihr lang in stumpfen Biegungen schleifendes Gewand vor allem, an die wenigen noch vergleichbaren Reste von Multschers Kargnische gemahnt (s. unten). Doch möge das noch zur Seite bleiben, weil nicht dieses das zweifellos Westliche ist. Wo jenes auftaucht, da ist das stilistisch Nächste der Schnegg, d. h. das Beste seiner Figuren. Der Patriarch über dem Verkündigungengel dort ist wie ein Bruder des Gottvater vom Gnadenstuhle. Die anatomische Durchbildung des Crucifixus fällt aus dem Rahmen üblicher deutscher Kunst überhaupt heraus — am nächsten kommt ihr jedoch in Ulm der Schmerzensmann der Münster-vorhalle von 1429. Fremd wirkt im Modell auch die Gestalt des Adorierenden — eine ähnlich gedachte, derber ausgeführte kommt wieder am Schnegg, in dem Gideonrelief, vor. Die gefiederten Engel werden wir



299. Schmerzensmann.  
Ulmer Münster.

besonders in der folgenden Epoche am Rheine wiederfinden. Auch sie scheinen nach dem Westen zu weisen. Aber im Kopfe des Gottvater ist nun gleichzeitig ein deutsches, ja ein ulmisches Ideal wirksam. Wieder ist der Schmerzensmann von 1429 zu nennen. Neben ihm aber vor allem die besten der Rathausfiguren, heute im Ulmer Gewerbemuseum. Der Kaiser und die Kurfürsten — das sind nicht gleiche, aber verwandte Köpfe, so wie die pralle Lieblichkeit der Engelen in den Knappen wiederkehrt. Es sind Figuren, die schon durch die Rüstung auf die Zeit des Freisinger Sigismund festgelegt sind, höfische Gestalten, — wie ja auch der Gedanke der Wappenhalter an Wien (Bischofstor) und darüber hinaus an Paris erinnert (I. Teil, S. 63). Nicht nur, daß wir hier höfische Kunst der Sigismundperiode haben, ist sicher. Es ist ein westlicher Hauch unverkennbar, und es ist ferner äußerst wahrscheinlich, daß der Meister des Grabmodells wirklich der der Rathausfiguren ist — wir werden sehen, daß die wichtigste Komplikation im Multscherprobleme von dieser Annahme her erzeugt werden muß. Gröber hat diesen längst bekannten Zusammenhang zugegeben, daraus aber einen Meister für sich gemacht, dem er nun ein Werk einer gänzlich anderen Epoche, ein Grönenbacher Grabmal von 1482 (!) zuweist (Buchner-Feuchtmayr, Beitr. z. Gesch. d. deutsch. K., I, S. 84). Das letztere scheint dem Verfasser ohne über-



zeugende Kraft. Aber fragen wir nach der Richtung. Wir sehen einen offensichtlich deutschen, ulmischen Meister der jedoch ohne den burgundischen Kulturkreis nicht erklärlich ist. Er besitzt jene eigentümliche „Gewecktheit“ des Westens, jene eigentümliche gepflegte Natur-Sucht, die ihren Träger gegen alles übliche Stachelige, Gequälte, alles Ratlose isolieren mußte, das die deutschen Kämpfer um eine neue Abstraktion, die Schöpfer der Antiformen des weichen Stiles, beseelte. Seit dem Wiener Wappenhalter ist ein so drolliges Leben, wie das des rechten Ulmer Knaben uns nicht begegnet. Von der Atmosphäre der „dunkeln Zeit“ ist hier rein nichts. Dieser kecke Knirps ist eine westliche Droherie, von einem Deutschen humorvoll wiedergegeben. Aber auch der Schmerzensmann mußte schon genannt werden. Ein erstaunliches Werk für 1429. Für seine Faltensprache im einzelnen werden wir an Roggenbeuren eine urschwäbische Parallele finden. Und eine Verbindungslinie geht wohl (über die Parler hin?) auch nach Figuren wie dem sächsischen Kurfürsten des Bremer Rathauses hin (I. Teil, S. 133), Figuren, die ja thematisch und als Formgelegenheit wieder zu denen des Ulmer Rathauses ihre Beziehung haben. Dort ist das Problem des Herausströmens aus dem hinterfangenden Gewande (es ist kein eigentliches Heraustreten) vorgebildet. Indessen, der Klang der Gliederbewegung ist in dem Schmerzensmanne anders geworden, herber, voller Verzicht auf „hübsche“ Begegnungen von Linien. Dieser rutscht gleichsam nach vorne und zugleich auseinander. Und so entsteht etwas (gewiß auch in rein deutschem Sinne) Dissonierendes: eine protestlerische Form. Aber sie ist aus einem leidenschaftlichen und ganz ungewöhnlichen Erlebnis auch der plastischen Tatsachen gewonnen — ganz so überraschend wie für spätere Stufe der Badener Crucifixus Nikolaus Gerharts. Man denke noch einmal an den wohl gleichzeitigen, auch vergleichbar schlanken Schmerzensmann der Münchener Frauenkirche (I. Teil, S. 180), an die strahlende Gloriole von Falten um seine „angenehm“ repräsentative Gestalt. Wieviel Rebellion dagegen in dem Ulmer Werke, das rein in der Proportion, etwa des Kopfes, gar nicht so verschieden ist. Aber diese Rebellion ist nicht ausschließlich die übliche deutsche, in der wohl auch neue „Natur“, vor allem doch aber eine rabiat gewollte neue Abstraktion von Form, ein überberedtes, außer-„natürliches“ Zuviel (wie z. B. in den Bildern des Wurzacher Altares) gewollt wird. So zahllos des Nüancen rein deutscher Kunst damals sind — nirgends treffen wir diese Gläubigkeit an die „Natur“, wie sie in den Armen, dem Thorax des Schmerzensmannes von 1429 auftritt. Der Verfasser ist der letzte, eine absolute Überlegenheit dieses Wollens und damit überhaupt westlicher oder italienischer Kunst zuzulassen. Die Tatsache des fremden Einschlages sollte aber zugegeben werden. Wo aber ist nun dieses im damaligen Deutschland ungewohnte Interesse an anatomischen Problem des Körpers am ähnlichsten? Zweifellos im Kruzifixus des Münchener Grabmodells. Und auch der wunderbar schmale Kopf, ein deutscher Kopf ohne jeden Zweifel, hat seine Verwandten am Ulmer Rathause wie an dem Grabmalentwürfe. Stellen wir zunächst also fest: Der Kunst des Konstanzer Schnegg stimmungsverwandt und irgendwie allgemein verbunden, tritt uns in Ulm ein persönlicher Stil entgegen, der den Schmerzensmann von 1429, das Modell von 1435 und die besten der Rathausfiguren verbindet. Wir haben hier einen großen Meister der 30er bis 40er Jahre. Fragen wir noch nicht, ob es Multscher sein kann. Hüten wir uns vor allem davor, eine endgültige Entzündung des Schwäbischen an Fremdem anzunehmen. Blicken wir, nachdem zunächst diese Gruppe zur Seite gerückt, nach der Aussage der gleichen Epoche und ihrer nächsten Folge in der typisch schwäbischen Plastik — um dann, bei Multscher angelangt, gewiß noch einmal diese Gruppe heranziehen zu müssen. Für das Bild der schwäbischen Kunst steht eine kleine Reihe von Daten zur Verfügung. Das dünne Gerüst muß sichtbar gemacht werden. 1427 („laut altem Zettel an der Rückseite“) soll die Madonna des Meisters Greczinger in Laiz entstanden sein. 1429 — so soll unter dem Ulmer Schmerzensmanne gestanden haben. 1433 — etwas gänzlich Unanfechtbares — hat Hans Multscher (seit 1427 Bürger von Ulm) die Kargnische des Ulmer Münsters „manu propria“ vollendet. 1438 der Altar von Berghofen. 1442 der von Zell bei Staufen mit Signatur des Hans Strigel von Memmingen. 1445 ein Epitaph in Drackenstein. 1456 der Palmesel in Wetterhausen. 1458 die Altäre von Oberstadion und Sterzing. Schließlich noch 1466 und 1469 die von Rothenburg o. T. und Tiefenbronn. Das ist das Gerüst. Eine außerordentliche, verwirrend große Menge von Schöpfungen ist ihm einzubauen. Es finden sich in der Frühzeit nebeneinander in neuen, schwäbischen Nüancen alle uns bekannten Möglichkeiten. Für die aufdringliche Konsonanz in manieristischem Sinne z. B. eine Kreuzigung in Göppingen (B.A. Göppingen, S. 33), ein schwaches Werk verlegener Steinmetzkunst. Der gleichen Technik und sehr ähnlicher Gesinnung angehörig der Veranus in Herbrechtingen (O.A. Heidenheim, Abb. 172). Eine kältende, aus dem Rauschen gefrorene Geometrisierung des weichen Stiles — der größte Gegensatz zum Westlich-Lebendigen. Aber Schwaben hat auch sein eigenes, meist lyrisch-sanftes, klares Verhältnis zu diesem. Es sucht auf manchen Wegen aus der alten Melodik loskommend es neu zu erreichen. Die Laizer Madonna Greczingers (Baum, Got. Bildw. Schwabens 44) läßt sich unmittelbar von einer Madonna aus der Illertisser Gegend in Stuttgart ableiten (Katal. Stuttg. Nr. 36). Es handelt sich um die Verwandlung des alten Horizontaltypus, bei dem das Liegen des Kindes mit der Symmetrie der Hängefalten die Formenbasis und den Rahmen für eine voll-weiche Lieblichkeit ergab. Diese Lieblichkeit wird hier schon auf-

gegeben, und mit ihr das formale Gerüst. Es wird gleichsam das alte System bei schmalerem Kontur in die Vertikale hinauf- und hinübergeschaukelt. (Der Vorgang wurde hier zuerst gelegentlich der frühen Halberstädter Figuren geschildert, vgl. oben S. 262f.) Bei Greczinger liegt das Kind bereits „aufwärts“, und ein leises Schüttern und Schlingern rieselt durch die Figur. In anderen Fällen scheint es, als sei man überhaupt am weichen Stile vorbei zum Neuen gegangen. In der reichen Folge von Trauergruppen (vgl. I. Teil, S. 191f.) ist die aus Roggenbeuern in Rottweil bereits auf Schmalheit und eine Verschärfung des Linearen eingestellt, wobei gleichsam das Formale eintrocknet. Diese — der Greczingerschen entgegengesetzte — Lösung des gleichen Problems liegt offenbar in der Gammertinger Madonna (Frankfurt, Liebighaus) vor. Die Figur ist, wie betont werden soll, problematisch. Sie erinnert auffallend an das 14. Jahrhundert und kann doch nicht gut gerade dessen früherer Epoche entstammen, der sie am ähnlichsten scheint. Der Kopftypus dem der Herlazhofener Mantelmadonna in Aachen verwandt. Das Ganze doch wohl anknüpfbar an die bei Roggenbeuern sichtbar werdende Bewegung. Es ist eine in Schwaben erstaunlich früh einsetzende „zweite Gotik“, auf der vielleicht auch Multscher mit einem sehr wesentlichen Teile seines Werkes beruht. Eine Vertikalisation, die den weichen Stil ignoriert, nicht abwandelt. Ein Wegtrocknen zugleich aller weichgebogenen Linienzüge — aber keineswegs irgendwie ein Manierismus. Das Verarmen des Linearen kann an das späte Vierzehnte gemahnen — was aber dableibt, ist doch späteren Geistes. Geist des frühen 15. Jahrhunderts, aber am weichen Stile gleichsam vorbeisehend. Als Beispiel leiser Abwandlung des noch innegehaltenen älteren Systems in sich sei dagegen der alabasterne Christus einer Marienkrönung in Schloß Zeil (O.A. Leutkirch, Tafel im Württemb. Atlas ohne Nummer) genannt. Unter den Gruppen Trauernder geht die von Owingen (Hohenzollern) auf größere Steilheit und härtere Knickungen aus; die von Mühlhausen a. Neckar (Neckarkreis, S. 154, Katal. Stuttgart, Textfigur 45) schon in den breiteren, neue Regellosigkeiten gestaltenden Stil der 50er Jahre. Aber in der Richtung Roggenbeuern-Gammertingen läßt sich auch die Faltengebung am Ulmer Schmerzensmanne begreifen. Sein Datum erlaubt vielleicht, auch Roggenbeuern noch dem Ende der 20er Jahre zuzuweisen, ebenso Gammertingen in zeitlicher Parallele zur Madonna Greczingers.

Ringsum sieht man nun in Schwaben ganz anderes. Die Kreuzträger von Ödheim (Stuttgart) und Herlazhofen (Berlin) geben zwei verschiedene Stufen eines anders nuancierten Willens. Der Ödheimer (Baum, Gotbildw. Schw., 62) läßt sich schließlich aus dem Stile von Roggenbeuern herausentwickelt denken. Überschmal, leidenschaftlich, „häßlich“, aber wesentlich mit Mitteln abstrakter Linienggebung wirkend — viel lebensferner als der Ulmer Schmerzensmann und auffällig verwandt jenem des Speyerer Reliefs (Abb. 238). Der Herlazhofer (Baum, ebda, 63) untersetzter, breiter, hier und da Schlingerungen andeutend, offenbar schon Anfang der 50er Jahre. Der Gesinnung, dem Ethos nach ist dem Ödheimer Kreuzträger der sitzende Schmerzensmann aus Mattenhaus vergleichbar (Katal. Stuttgart 43). Typisch 1440. Manieristische Gesinnung. Gleicher Zeitstufe, aber nahe der eigentümlichen Neutralisation des Seelischen, die der „Problematiker“ Konrat Witz seinen Menschen gab, auch Witzscher Proportion und kantiger Behauheit der Form vergleichbar ein stehender Heiliger aus Reutlingen (Katal. Stuttg. 73). Sicher nicht lange nach 1440, von einer gewissen schwäbischen Behaglichkeit übrigens. Die Kugellocken vergleiche man besonders mit bayerischen Figuren (s. oben S. 297). Derb-weiße Breite gleichzeitig in dem Epitaph Westerstetten zu Drackenstein von 1445. Diskrete Züge manieristischer Konsonanz werden hier in eine wohlige Plastizität eingefangen, die nur durch ihr Angrenzen an absolutes Volumen, ihre massive Ausdehnlichkeit an den tektonischen Zug in den Jahren des Freisinger Altares erinnert. Gerade in Schwaben geht besonders vielerlei nebeneinander hin. Die Madonna von Reichenbach (Geislingen, S. 146) ist innerlich nahe der bayerischen von Höhengabraching (oben S. 295). Steif, „götzenhaft“, voller Parallelschürzungen, die aber hier jedesmal deutlich zerknickt und gebrochen sind — spröde Schlingerung auf steilem Blocke; in der Einzelform so wie bei den Darmstädter Trauernden aus Niederbayern (oben S. 297) oder bei der Schrambacher Madonna in Tirol. Offenbar 40er Jahre. Dies darf bewußte Revoltierung weichen Stiles genannt werden, also zugleich etwas diesem geendeten Stile an Abstraktheit verwandtes — in reinem Gegensatz zur Richtung des Ulmer Schmerzensmannes, in der wirklich Naturalistisches am weichen Stile vorbeisehend läßt — Ignorierung dort, nicht Gegenform des Alten. In Schwaben ist übrigens auch eine Parallelförmigkeit zu der schönen Madonna von Trens in Tirol (oben S. 294) bekannt gewesen. Den Beweis liefert eine schwäbische Figur in Aachen (Schweitzer, Taf. 11 links). Völlige, steile Geschlossenheit des Kernes, Verhüllung der Gestalt in einem Panzermantel weniger Vertikalen. Geknickte Stauung unten; und das Kind, hochgerutscht, in winkliger Biegung an das steile Haupt der Mutter herangeführt. Der Aachener Madonna nahe die von Krummwälden (O.A. Göppingen, Abb. 110). Aber etwas Neues: gleichsam die Aufbrechung der verhärteten Kruste, damit der alte Gegensatz von Stand- und Spielbeinseite (seit dem weichen Stile und auch bei Trens-Aachen verundeutlicht) wieder deutlich. Die Querschürzungen schwer und hartbrüchig. Keine hohe Qualität, aber ein lehrreicher Typus. Eine Alabastermadonna des Germ. Mus. (Josephi Nr. 37) gehört ihm gleichfalls an.



300. Hans Strigel, Altar von 1442  
in Zell bei Staufeu.

Man wird ihn den früheren 40er Jahren zuschreiben dürfen. Hier tritt uns nun aber auch ein datiertes Werk der Schnitzkunst entgegen: der Altar von Zell bei Staufeu, 1442 von Hans Strigel aus Memmingen. Der ebenfalls aus Zell stammende, dem gleichen Meister zugeschriebene kleine Altar des Münchener Nat.-Mus. (Neuer Katal., Nr. 204) zeigt eine einzige plastische Figur zwischen gemalten Flügeln, eine Madonna, die nach dem Katalog jener des Berghofener Altares von 1438 näher stehen soll. Der Verfasser stimmt so weit bei, als er unmittelbare Beziehungen zu dem urkundlich vom Meister Hans stammenden Altar in Zell selbst (Abb. 300) überhaupt nicht entdecken kann. Die Madonna im Nat.-Mus. bedeutet eine der direktesten Abwandlungen des weichen Stiles. Sie ist noch in dessen Grundform, im Typus der Ulmer „Hartmann“-Madonna, mit der größten Ausladung in der Mitte, das Kind schon schräger freilich als in Ulm. Die Umsetzung nach dem neuen Vertikalismus liegt jedoch nur in einer schärferen Verkantung der Faltenrücken. Auch im Kopfe noch die Symmetrie der Faltengehänge (vom Kopftuche) ganz entsprechend um eine kaum merklich abgewandelte Gesichtsform gelegt. In dem gesicherten Werke Strigels von 1442 dagegen ist das ganze System neu — hier ist eine wirkliche Gegenform des weichen Stiles. Unter den Nebenfiguren — hier ist der in Schwaben beliebte Dreiklang der Gestalten im Schreine durchgeführt — ist die linke deutlich von dem Gewandtypus der Reichenbacher Madonna abgeleitet (deren Rolle noch weiter zu verfolgen sein wird). Es ist die gleiche, gleichsam wackelige und spellige, nervös protestlerische Zerbröckelung der Linien. Nur biegt sich, kompositionsbedingt, der Oberkörper nach der Rahmenseite, als Anschwung. Die rechte gar völlig vertikal geschrafft, vergleichbar dem manieristischen Brunngabmale in Würzburg, mit jähem Umknickung an der Basis. Die Gottesmutter selbst, größer als die seitlichen Heiligen (auch das ist typisch) ist vollends eine totale Umkehrung aller Prinzipien gegenüber dem Zeller Altar in München. Ohne eine so völlige Aufhebung (oder, an anderen Stellen, Ignorierung) des weichen Stiles wäre auch die Sterzinger Madonna nicht denkbar. Die Gleichheit der Zeitstufe mit dem Freisinger Altar verrät sich am ersten noch im Kopfe, der allein schon die Fremdheit gegen die ältere Zeller Madonna in München vollendet illustriert. Die dort, wie überall im weichen Stile, verdeckten, von Faltengehänge überklungenen Ohren freigelegt (typisch für fortschreitende dunkle Zeit), mit „unschöner“ Deutlichkeit die Verselbständigung des körperlichen Gliedes, die Zerbrechung des alles durchfließenden Zusammenhanges ununterbrechlicher Linienführung beweisend. Ein völlig neues, breites Gesicht, in dem viel Zukunft steckt: Oberstadion, Scharenstetten, selbst Landsberg a. Lech, also nach einer verbreiteten Ansicht „Mulscher“, und zwar späterer. Das Schleierruch im Bogen oben herum-, statt den Seiten entlang geführt. Die Trennung des Gewandes vertikal, nicht horizontal, mit mannigfachen schiefen und brüchigen Versetzungen — stärker, aber in gleicher Richtung als am Halberstädter Bartholomäus. Wenn in beiden Zeller Werken der gleiche Meister zu uns spräche, so müßte eine grundstürzende Veränderung diesen in zwei nacheinander folgende Ichs gespalten haben (was freilich theoretisch nicht undenkbar sein mag. Zu vergessen ist auch nicht, wie bei allen Personenfragen, die Problematik des Werkstattstückes überhaupt. Schließlich war Strigel auch „Maler“). Von dem signierten Altarwerke aber laufen Fäden weiter. Eine Magdalena des K.-Fr.-Mus. in Berlin zeigt die Konsequenz, wie sie etwa in der ersten Hälfte der 50er Jahre sich denken ließe. Schon ist hier der Name Mulscher laut geworden, der beständig bei schwäbischen Forschungen verwirrend einklingt. Unleugbar besteht eine leise Beziehung der Berliner Magdalena zu der (allgemein Mulscher zugeschriebenen) Barbara aus Heiligkreuztal (s. unten). Sie liegt im Kopfe und hier und da im Gewande. Möglich, daß die Figur unter Kenntnis Mulscherscher Formen entstanden ist. Aber das sollte nicht blind dagegen machen, daß hier eine härtere Richtung spricht, die man bei sehr weitem Augenmaße schon in der Münchener Madonna aus Zell aufdämmern sehen kann,



301. Magdalena. Berlin,  
Kaiser-Friedr.-Museum.

dann aber besonders im Zeller Altar von 1442 (auch der Reichenbacher Madonna) erkennt: Die größere Nähe zur splitterigen Formgebung des Manierismus sollte allein genügen, die Distanz zu bestimmen. Es scheint sich sogar um eine spezifisch allgäuische, nicht ulmische Schule zu handeln. Eine andere Magdalena, aus Wörishofen, früher in der Sig. Oertel (Demmler, Katal. Sig. Oertel, Taf. 60), jetzt in Stuttgart, gehört mit der Berliner Namensschwester eng zusammen, ist aber noch deutlicher auf Strigels Madonna aufgebaut. Hierher gehört auch noch (und nicht nach „1480“) der stehende Heilige der Sig. Strauß in Köln (Wilm, Got. Holzfigur, Taf. 95). Die eigentümliche Schmiegsamkeit, die an den allein gesicherten Werken des reifen Multscher, an den Sterzinger Figuren, auffällt, fehlt hier überall. Dieser Schmiegsamkeit schon näher,



302. Magdalena aus Wörishofen.  
Stuttgart.

obwohl keineswegs schulverwandt, die Madonna von Ehingen (O. A. Ehingen, Taf. 2). Wohl auch Mitte der 50er Jahre, bei minderer Qualität etwa der Odenwälder Madonna von 1457 parallel. Es muß auffallen, wie stark betont wieder der Kontrapost bei der Ehingerin ist (in der Berliner Magdalena fehlte er noch), wie sehr wieder im Sinne des Vierzehnten die Gabelung der Falten in der Hüftgegend betont wird. Feiner noch eine Dorothea in Sigmaringen (Bildwerke der Hohenzollernschen Sig. Sigm. 1925, Taf. 9). Sie führt zugleich in die Nähe einer anderen Gruppe von Multscher selber fremden, aber ihm gleichzeitigen und vergleichbaren Schöpfungen. Eine selbständige Gruppe: der Ehinger noch am nächsten, aber viel frischer und lebenswürdiger die kräftige Madonna in Rot (O. A. Laupheim, Abb. 140). Ulmer Gegend, aber gar nicht „Multscher“! Daneben jene von Oberopfingen (O. A. Leutkirch, Abb. 72) und von S. Wolfgang (ebda, Abb. 76). Die erstere noch etwas zurückerinnernd an die noch völlig „weiche“ tönernen von Buxheim (Gertrud Otto, D. Ulmer Plastik d. frühen 15. Jahrhunderts, Abb. 18). Eine lachende, pralle Plastizität und eine merkwürdig „klassische“ Straffheit eleganter, schwungvoller Linienführung auf breiter, untersetzter Körpermasse eignet allen diesen Figuren. Es ist eine Stimmung, wie sie in Bayern an einem offenbar doch nur dorthin verirrt, dort fremdartigen



303. Madonna von Pondorf.

alten Sinne der Schönen Madonna setzt sich hier durch. In der Spätzeit weichen Stiles wird sie in diesem Gebiete von der feinfühligsten Madonna zu Orsenhausen (O.A. Laupheim, S. 107) schon (und noch) vorgetragen. Sie erscheint in der mit Öpfingen gipfelnden Gruppe durch neue Naturbeobachtung gegangen, aber — in unmittelbarer Rückverbindung nach dem Buxheimer Typus — vorbei an aller manieristischen Verdunkelung, allem Rätlos-Stacheligen und Gequälten der Übergangszeit — als wäre es nie gewesen. Die liebliche Schönheit der Köpfe, die Durchbildung des Kindes, namentlich bei dem Spätwerke in Öpfingen, ist eigentlich Multscher durchaus ebenbürtig. Wieder ein vollwertiger Meister — und wieder ein anderer als der immer wieder heraufbeschworene Ulmer. Mit der Landsberger Madonna (s. unten) nimmt es die Öpfinger schon auf. In ihr besonders bemerkenswert die straffe, aber spärliche Strahlung der Längslinien im Unterkörper — ein völliges Durchstreichen aller alten Melodik —; die Bedeutung der faltenfreien Intervalle und die raffinierte Gegensätzlichkeit der regellosen, weich-brüchigen Formgeschiebe von der Hüfte aufwärts. Offenbar Anfang der 60er Jahre. Durch die Fortgeschrittenheit der Einzelformen setzt sich die Öpfinger von den drei anderen sehr fühlbar ab, nur die von Rot zeigt leichte Ansätze zu der eigentümlichen Freiheit des Details, das gleichwohl einem kristallisch klaren Gesamteindruck dient. — Noch mehr in das Knitterige gedeutet, gelangt, in einen brüchigeren und herberen Geist versetzt, erzeugt ein ähnlicher Grundgedanke die kleine (noch etwas spätere) Alabastermadonna aus der Wallfahrtskirche auf dem Heerberg (jetzt Weinsberg, Kernerhaus). Hier klingt Fränkisches ein. (Das Kind bekleidet, was in Schwaben seltener.) Von einer anderen Seite her läßt sich eine ganz andere Vorstufe für die Heerberger konstruieren: die von Rupertshofen (O.A. Ehingen, S. 196). Hier ist es die

Werke, der Verkündigungsmadonna von Pondorf (B.A. Regensburg, Fig. 94) entgegnet, einem Werke aus „Kunststein“, das namentlich mit der Oberpfinger Maria Verwandtschaft zeigt. Die straffe „zweite Gothik“, die in dieser persönlich vollkommen anders, breiter empfundenen Gruppe auftritt, beweist, daß Multscher absolut nicht (wie oft behauptet wird) in seiner Zeit ein eigentlich Rückständiger war. Im Gegenteil, sein Typus wie jener eben genannte, entspricht dem von „Nabburg“, wie wir ihn aus der Oberpfalz kennen, als schwäbische Parallele. Ein reizvolles Spätwerk der eben genannten Werkstatt — um eine solche scheint es sich bei Rot, Oberpfingen und S. Wolfgang zu handeln — ist offenbar die Madonna von Öpfingen (Katal. Stuttg., Textfigur 61, Donaukreis, O.A. Ehingen, Taf. 15). (Unsere Abb. 304.) Eine urschwäbische „Schönheit“ und fruchtbar pralle Fülligkeit, eine Lieblichkeit im



304. Madonna von Öpfingen.

durchgehende, mildegebogene Schlankheit, die wieder eine gänzlich andere Parallele zum Typus Nabburg bildet. Die Vorstufe von Rupertschhofen aber ist deutlich in der Schreinmadonna von Westgartshausen (O.A. Crailsheim, Taf. ohne Nummer im Atlas z. Württ. Inventar).

Erinnern wir uns dagegen noch einmal des Zeller Altares von 1442. Er war eine bewußte Gegenform des weichen Stiles. Aber indem er die alten Horizontalzusammenhänge, die alte Symmetrie zerriß, war er auch gleichzeitig jener „konservativen“, im Grunde nur — man möchte fast den Ausdruck wagen: hold reaktionären Richtung feind, die (Rot, Oberopfingen, S. Wolfgang, Öpfingen) eine neue Klassizität prägte, eine fülligere und lebensfreundliche Restitution der Gotik. Jene wies auf einen Zeitgenossen Multschers von lyrischerem Temperament, aber von in diesem Punkte gleicher Gesinnung. Im Zeller Altare lebt die Welle des Protestes — kein Wunder um 1442. Aber auch Strigels Art, die Figur hinter brüchiger Schale in ungewohnten Gegenformen frei zu vergittern — man denke noch einmal auch an den Meister von S. Severin zu Passau —, auch sie rettet sich in die neue Zeit. Die lieblich-weiche Madonna von Hundersingen (O.A. Ehingen, S. 87) übersetzt das Motiv der Zellerin in den sicheren, sanfterbrüchigen, leise welligen Stil gegen 1460. Die beiden Johannes der gleichen Kirche (ebda S. 88) bildeten offenbar mit ihr als Mitte die übliche symmetrische Schreingruppe. Stimmung und Formgefühl vergleichbar der Odenwälder Madonna von 1457. Aber wieder kein Multscher. In die Zeit der Hundersinger Maria verweist aber eine weitere Folgeform von Strigels Stil im Sinne des Zeller Altares (für den wir Bekanntheit in Ulm oder selbständige ulmische Parallelen voraussetzen müssen). Auch sie ist datiert. Es ist der Altar von Oberstadion (O.A. Ehingen, S. 168ff., Katal. Stuttgart, Textfigur 62); er trägt am Querstreifen unter den drei Schreinfiguren (Anordnung in der Zeller Art) das Datum 1458. Das gleiche wie Multschers Sterzinger Altar! Wieder ein Nicht-Multscher! Auch wohl kein ihm ganz Ebenbürtiger, aber immerhin für uns von hoher Wichtigkeit, da sein Werk das schmale Datengerüst verstärken hilft. Genau wie am Mittelrhein (Bartholomäusmeister!) die Zeit gegen 1460 eine antimanageristische Breite und Untersettheit gegen die Schärfe der 40er Jahre (Castellaun-Kälberau!) stellt, so ist es auch hier. Es ist, als blühte von innen eine brodelige Dehnung der elastischeren Masse die spröden Bruchlinien des Strigel-Stiles auf, so daß zwischen dem Massenerne und der Oberfläche gleichsam eine wellige Atmungszone entsteht. Auch die Köpfe beleben sich im Sinne fülliger Breite. Die Predella gibt mit vier Büsten besondere Gelegenheit, diese Form zu beobachten. Besser als Oberstadion ist noch der Altar von Scharenstetten: undatiert, aber durch jenen nach allgemeiner Gewöhnung fast für zeitlich festgelegt angesehen. Es sind Ähnlichkeiten da, aber keine Werkstattseinheit. Wir sind nun bereits endgültig in der Nähe der Multscherfrage gelandet. Sie wird nun unumgänglich. Der Stil von Scharenstetten spiegelt sich nicht nur (etwas flacher) in einer Heiligen des Augsburger Maximilianmuseums, sondern er kommt auch ganz auffällig in die Nähe einer heute fast allgemein dem berühmten Ulmer zuerkannten Madonna, der Landsberger. Soviel sei jedoch schon gesagt: der Verfasser erblickt auch innerhalb des „sicheren“ Multscher noch Gegensätze, zumal des Proportionsgefühles, die ihm — jenseits des eigentlichen Multscherschen Lebenswerkes — in den 60er Jahren an den Altären von Rothenburg o. T. (1466) und Tiefenbronn (1469) auseinandertreten scheinen. Der erstere liegt auf der Linie Scharenstetten (etwa!, vorsichtig gesagt), der andere auf der Sterzinger, als Derivat, als Werk eines äußerst feinfühligsten Meisters, der sich an der Heggbacher Madonna (70er Jahre) einmal unbezweifelbar wiedererkennen läßt.

Soviel nun über das Multscherproblem: Die Frage nach dem Maler Multscher darf hier beiseite bleiben. Eine nützliche und erlaubte Erleichterung. Zwei sichere Werke, nicht mehr, bleiben für den Plastiker: Der Kargaltar in Ulm von 1433, ausdrücklich als „manu propria“ bezeichnet — das einzige als eigenhändig unmittelbar bezugte Werk. Dann der Sterzinger Altar von 1458, den urkundlich der Meister abgeliefert hat — ein stolzer Beweis für den Ruhm der schwäbischen Kunststadt im Alpengebiete und für den innigen Zusammenhang süddeutscher Kultur überhaupt; ein nicht absolut zwingender für den gesamten erhaltenen Bestand, der außer den Gemälden eine Reihe plastischer Figuren umfaßte. Alles andere ist Kombination! und selbst in der Plastik des Sterzinger Altares sind Nuancen persönlichen Stiles, die wohl das Bild eines beherrschenden Meisters nicht antasten, aber dennoch die Annahme bedeutsamer Mitarbeiter unabweislich machen. Erinnern wir uns jener von



305. Madonna von Hundersingen.



306. Altar von Scharenstetten.

Leonhardt und anderen hinzukombinierten Werke, die schon genannt werden mußten. Der Ulmer Schmerzensmann von 1429, das Münchener Modell von 1435, die fünf besten der Ulmer Rathausfiguren sind an ihrer Stelle behandelt worden. Sie haben etwas Gemeinsames: es fehlt ihnen die „Mentalität“, mit der die unberührt deutschen Meister in der Krisis des weichen Stiles gestanden. An diesen vorbei, nicht um eine neue Abstraktion nervös, protestlerisch ringend, sondern mit gepflegter Feinheit und detaillierter Beobachtung auf „Natur“ ausgehend, kaum rein deutsch darin, stark westlich im Sinne des Konstanzer Schneggs, und dennoch mit einem Einschlage, der einen Ulmer durchschimmern läßt, treten sie allen jenen Formen aus dem Wege, wie wir sie sonst in Schwaben, wie in jeder deutschen Kunstlandschaft kennen lernten. Es ist sicher, daß diese gemeinsame Andersartigkeit den Schluß auf einen Meister zuläßt. Ob es aber Multscher war, — eine nirgends durch Urkunden, nur durch Stilkritik begründbare Frage — darüber müßte nun zunächst das einzige sichere Frühwerk belehren: der Kargaltar von 1433.

Die Gerstenbergsche Monographie über den Meister liegt noch nicht vor. Der letzte zusammenfassende Versuch über Multschers plastisches Werk stammt von Gröber (Buchner-Feuchtmayr, Beitr. z. Gesch. d. deutsch. Kunst, 1924). Gröber möchte die Kargnische am liebsten ganz ausscheiden, da ihr Zustand zu verzweifelt sei. Allein, dies darf man nun bestimmt nicht. Es scheint dem Verfasser zunächst unleugbar, daß die allgemeine Anordnung selbst schon Dokument ist. Sie entsprach gewiß in mancher Beziehung dem bekannten dreifigurigen schwäbischen Altartypus, aber sie erinnert zugleich durch die Pracht des Dorsales, das im Rücken der Figuren gespannt ist, wie durch die allgemeine Rahmenform an burgundische Dinge, wie an die Marienkrönung von La Ferté-Milon. Also immerhin: wieder, wie bei der oben ausgeschiedenen Gruppe, ein Zugleich von Schwäbischem und Burgundisch-Niederländischem. Schon dies gibt zu denken. Und nun die Einzelformen. Ist das wirklich gar nichts? Man beachte die Abb. 297. Ist da nicht doch eine erstaunliche Übereinstimmung? Ist das nicht — wie schon oben erwähnt — das gleiche Schleifen der Gewänder, ja bis in die Haare (es sind noch solche da!), bis in die Hände eine stärkste Ähnlichkeit? Das Handbuch will keine unbeweisbaren Behauptungen aufstellen. Aber daß, wenn jener Meister des Grabmodells ein anderer war, dann Multscher eine erstaunlich enge geistige Kameradschaft mit ihm gehalten haben müsse — das ist eine erlaubte stilgeschichtliche Behauptung. Das läßt sich sehen. Es ist vielleicht schon zu viel Vorsicht, dabei stehen zu bleiben. Denn daß auch der Schmerzensmann von 1429 zu jener Gruppe gehört (vgl. den Kreuzifixus des Grabmodells) und daß zu jener Zeit Multscher Ulmer Ratssteinmetz war, ist immerhin ein Punkt, der zugunsten der Leonhardtschen Partei spricht. Schade, daß die Plastik des Wurzacher

Altare von 1438 fehlt. Die Möglichkeit, auch mit den gemalten Figuren zu operieren, sei als Form erlaubter Hypothesenarbeit ausdrücklich anerkannt, so sehr es sicher ist, daß die Forschung hier viel Schmerzen ausstand, nur weil sie moderne Verhältnisse unbewußt im Auge hatte. An sich beweist die Signatur nur die Firma, nicht die Hand des Genannten. Hier ist es möglich, die Gemälde außer acht zu lassen. Gut — treiben wir die Vorsicht sehr weit, so müssen wir allerdings vom Sterzinger Altar rückwärts gehen. Aber vergessen wir nicht: auch was z. B. Gröber, der dies tut, gelten läßt, ist ebenso sehr stilkritische Kombination, wie die Thesen der Leonhardtschen Partei. Es sei auch der vorzügliche Palmesel von Wettenhausen ruhig ausgeschieden, der 1456 von einem guten Ulmer Meister geliefert ist — mehr wissen wir nicht. Ist er nicht von Multscher, so haben wir einen tüchtigen Zeitgenossen mehr. Der Stil von dessen Werkstatt übrigens könnte etwa in der hübschen Sitzmadonna von Weißenstein vorliegen (O.A. Geißlingen, S. 167), deren Faltengänge wenigstens — eine schwäbische Parallele zu dem Greinhartinger Krönungsfragment des Berliner Museums (oben S. 304) — gewisse Verwandtschaft zeigen. Prüfen wir also, was Gröbers Zusammenstellung zuläßt. Überzeugend die Zuweisung der Lautracher Madonna (Gröber a. a. O., Abb. 45 und 57), zu der ein Antonius in Legau (enge Nachbarschaft) in gleichem Schreine gehört haben mag. Hier haben wir offenbar eine sehr feine Vorform der Sterzinger Madonna. Noch nicht das überraschend raffiniert verlebendigte Kind freilich, aber eines, das auf dem Wege zu jenem denkbar ist. Es ist jener „klassizistische“ Aufbau, den die mit Öpfinger gipfelnde Gruppe auch zeigte, nur ist er viel schlanker. Es ist ein Stil der langen Linie, wie wir ihn in zahlreichen Fällen, aber immer bei vorgeschrittenen Werken nahe den 60er Jahren fanden. Nicht eine zurückgebliebene, sondern eine überlegen neue Form, die eine sehr reife Wiederkehr sehr lange zurückliegender Formen bedeutet (vgl. Nabburg, Niedergottesau, Salzburg-Nonnberg). Das gerade Gegenteil doch wohl eines „Noch nicht“ — ein „Schon wieder“, das der dunklen Zeit und allem, was in ihr trüb, protestlerisch, ratlos war, in eine neue Sicherheit hinein entwachsen ist. Das Ende des Chaos. Der Meister, den wir hier treffen — ist er nicht der fortgeschrittenste in ganz Schwaben? Erst der nächste Abschnitt kann zeigen, in welchem Grade er es wirklich war. Aber schon jetzt blicke man auf die Öpfinger Gruppe oder auf die Folgeformen des Strigel-Stiles. Es gibt eben in Schwaben kaum einen Barock — das ist auch später und auf allen Gebieten so geblieben, — und die einzige stark barocke Madonna der Multscher-Zeit, die von Mödingen, werden wir geistig (wie geographisch!) in der Nähe bayerisch-östlicher Kunst zu suchen haben. Die spezifisch schwäbische Noblesse aber in dieser Form — sie ist eine sehr bemerkenswerte „zweite Gotik“ und weist in die Zukunft. Das Motiv der flach angedrückten Hand als persönlich multscherisch zu bezeichnen, werden wir uns auf Grund zahlreicher anderer, jetzt schon bekannter und genannter Fälle, hüten dürfen. Dieses Motiv kommt aus dem damals allgemeinen Gefühle für innige Block-Geschlossenheit, das ein Vermächtnis der dunklen Zeit ist. Die feine Kurvung des Ganzen kennen wir z. B. von der Hans Haldner so nahestehenden Madonna bei Wolter (oben S. 304). Dort ist sie noch viel energischer, noch „archaischer“ — was übrigens ein Gegensatz zu „zurückgeblieben“ ist. Und auch dort gibt das Datum des engverwandten Tegernseer Stifterdenkmals von 1457 einen für Lautrach (als Vorstufe Sterzings) ehrenvollen Termin. Nach Gröber folgen jetzt zwei Madonnen in Münchener Privatbesitz: die früher in Neufra befindliche aus Heiligkreuzthal (Gröber, Abb. 47) und eine kleine der Slg. Wolter (ebda, Abb. 48). Die letztere scheint denn doch nur sehr freie und schwächere Replik. Ihre Verwandtschaft zur ersteren ist reichlich geringer, als die der Kargengel zu dem Münchener Modell. Um so besser die Heiligkreuzthaler. Sie hat freilich ein Kind, dessen Form leider nicht von Lautrach auf Sterzing fortschreitet, sondern recht erheblich (und zwar in ähnlichem Sinne, wenn auch nicht so bedenklich, wie bei der Madonna Wolter) zurückbiegt. Das kann der Meister



307. Madonna aus Neufra.





308. Madonna in Donzdorf.



309. Figuren aus Heiligkreuzthal.

des unvergeßlich feinen Kindes in Sterzing wohl doch nicht gut selbst geschnitzt haben. Vielleicht Arbeitsteilung? Das Ganze wirkt jedenfalls sehr multscherisch, d. h. sterzingisch. Sonderbarerweise fehlt nun bei Gröber das Stück, das Lautrach und Neufra (und zwar in deutlichster Richtung auf Sterzing) weitaus am nächsten steht. Ein Blick auf die köstliche Madonna von Donzdorf (Geislingen, S. 96, unsere Abb. 308) beweist ihre qualitative Höhe und ihre engste Zugehörigkeit zu diesem Multscher ebenso schnell und zwingend, wie er die Madonna Wolter noch einmal als subaltern und fremd hinwegsiebt. Der Verfasser bekennt, das Original nicht gesehen zu haben — aber wenn hier nicht eine Mystifikation vorliegt, wenn an der Echtheit kein Zweifel ist, so ist das kleine (nach Inv. 0,95 m große) Werk eine eigenhändige Arbeit ersten Ranges — jedenfalls des Meisters, der die Lautracher und die Neufraer Figur geschaffen. Und treiben wir die Zweifel nicht zu weit — der ist ja auch der Meister der Sterzinger, also Multscher. Die Flachreliefs in Scheer, die Gröber (als Werkstattarbeiten) mit der Neufraer Madonna zusammenbringt, können nach Ansicht des Verfassers neben Werken solchen Ranges überhaupt nicht genannt werden. Die Barbara der Loretokapelle in Scheer (Gröber, Abb. 49) ist höchstens ebenso mittleres Werkstattgut, wie jene vollrunde der Slg. Schnell in Ravensburg, die Wilm (Die got. Holzfigur, S. 59) abbildet. Die noble Idealität, die in Neufra (Heiligkreuzthal), Lautrach, Donzdorf entgegentrat, eine mit feiner, herber „Natur“ durchfüllte Idealität, läßt nun zunächst nicht erwarten, daß die Barbara und Magdalena in Rottweil (ebenfalls aus Heiligkreuzthal) folgen sollten (Gröber, Fig. 50, 61, 51). Nach Gröber zeigt sich hier der „stärker werdende Naturalismus“ — d. h. also genau das, was in Sterzing nicht ist, wo ja der Klang der Lautracher, Neufraer, Donzdorfer Madonnen, nur verklärter noch, in der Madonna schwingt. Sonderbar — wieder nähert sich nun jener burgundisch geschulte Ulmer Zeitgenosse. Ihm wollten wir ja u. a. die beiden lebensprühenden Pagen neben dem Kaiser vom Rathause lassen. Die bessere der beiden Heiligkreuzthaler Figuren — sie sind nicht ganz gleichwertig —, die Magdalena



310. Sterzinger Madonna von Hans Multscher.

nämlich hat eine auffallende Verwandtschaft mit dem drollig-lächelnden Knirps zur Rechten des Kaisers. Wenn es überhaupt erlaubt sein soll, aus Stigleichheit auf gleiche Hand zu schließen, so ist der Schluß unabweislich: wenn die Magdalena in Multschers Atelier entstanden ist (wofür keine Urkunde spricht), so hat also wohl jener ulmische „Burgunder“ für den uns namentlich bekannten Meister gearbeitet. (So schließen wir vorläufig.) Die Barbara hat ja auch eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Pagen links. Es ist sogar eine ganz ähnliche Abstimmung zwischen links und rechts: links eine lyrische Gedämpftheit, rechts ein plötzlich keck losbrechendes Leben, jene ganz eigentümliche „naturalistische“ Gewecktheit, die wir auf der ganzen Linie vom Schnegg her kennen. Dies sei zunächst festgestellt. Die Gewandung bietet keine Vergleichsmöglichkeit, wohl aber die Proportion.



311. Sterzinger Madonna von Hans Multscher.

Sie ist anders als die der Madonnen von Lautrach, Neufra, Donzdorf und Sterzing! Sie kommt unter den Multscher zugeschriebenen Madonnen aber noch einmal vor: bei der Landsberger (Gröber, Abb. 52). Und, merkwürdig: diese Madonna ist auch sonst, in der ganzen Gewandbildung, in den kleinen Schlingerungen und konkaven Dellungen, im Griffen der Hand — nicht aber im Kopfe — der Magdalena von Heiligkreuzthal besonders nahe. Ihr — und dem Altar von Scharenstetten! Das Problem verwickelt sich: Der Verfasser wenigstens kann nicht sehen, daß gerade das, was unleugbar die Heiligkreuzthaler Magdalena mit dem Grabmodell, mit den Rathausfiguren verbindet, der „Naturalismus“, in Sterzing gesteigert wiederkehre. Und er würde dennoch nicht wagen, jene und die Barbara aus dem Formenkreise zu streichen, der sich in Sterzing archivalisch als der des Hans Multscher von Reichenhofen, Bürger zu Ulm, ausweist. Die Sterzinger Madonna (Abb. 310/11) ist am nächsten durch Lautrach, Donzdorf, Neufra vorbereitet. Die Beifiguren des tirolischen Altares kommen den Heiligkreuzthalern näher in der Proportion. Andererseits ist doch wieder die Abfolge des Aufbaues — wenn auch keineswegs seine Proportion — nirgends so eng verwandt, wie zwischen der Magdalena von Heiligkreuzthal und der Sterzinger Madonna. Diese nun ist das wundervollste Beispiel eben jener schwäbisch-klassischen Idealität, die auch der Meister von Rot-S. Wolfgang-Öpfingen in seiner persönlich anderen Weise vertrat, und die in den bisher betrachteten Madonnen sich bereits einen spezifischen Formenweg gebahnt. Ein langer, milder Fluß, der noch den Blaubeurer Hochaltar auf das deutlichste in sich trägt, dazu eine wundervolle Ausbiegung der oberen Partie, betont durch raffinierte kleine Quergeschiebe (vgl. Öpfingen!); ein intimer Raum, der zwischen dem Kopfe und dem Kinde sich bildet. „Naturalistisch“ nur eines: das Kind. Und nun ist wieder zuzugeben: da ist wieder der rechte Page des Ulmer Kaisers und die Magdalena von Kreuzthal das Verwandteste. Gerade der letzteren ist das Sterzinger Kind im Kopfe verblüffend nahe verwandt. Hier haben wir doch nun Multscher. Aber



312. Figuren vom Sterzinger Altar.

dagegen zu sehen: da ist viel mehr von der neuen Eckigkeit, und zwar im Kopfe genau so wie im Gewande, selbst im Umriß. Kein Nachklang mehr aus der Welt der ununterbrechlichen Linie — in der Madonna dagegen etwas, das dieser schon wieder vergleichbarer geworden ist. Schmal und schlank sind auch die Ritterheiligen Florian und Georg. Die Engel des Dorsales aber sehen fast einheimisch-tirolisch aus. — Blutsverwandte von jenen des Greinhartinger Krönungsfragmentes in Berlin. Der ganze Gedanke eine Erweiterung des Kargaltares. Die krönenden Engelchen, heute im Münchener Nat.-Mus. (Gröber, Abb. 59/60) scheinen anders — wieder mehr der Kreuzthaler Magdalena und damit dem Ulmer „Knirps“ verwandt. Nun — mindestens gibt es unter der Decke des Multscher-Stiles auch in Sterzing erhebliche Nüancen. Wie steht nun dazu die Madonna in Landsberg a. Lech? (Abb. 313). Sie — außer der gleich zu erwähnenden des Ulmer Gewerbemuseums — ist die einzige des ganzen Kreises, deren Kind dem Sterzinger an auffällender Lebendigkeit etwa ebenbürtig ist. Gröber vermutet gleiche Zeit mit Sterzing. Gewiß — aber spürt man nicht wieder eine andere Proportion, zunächst eine ähnliche, wie bei jenem zweiten Multscher, der mit dem problematischen „Burgunder Ulmer“ so merkwürdige Beziehungen hat? Es sind jedoch noch tiefere Unterschiede gegen Sterzing. Es ist keineswegs die gleiche Feinheit des intimen Raumes hier zwischen Marias Kopf und dem Kinde — hierin ist die Landsberger weniger hoch im Stile. Sie ist es auch sonst, in der unersetzten Proportion, im Ausdruck der Mutter, besonders aber auch im Faltenstile, in dem die konkaven Stellen viel stärkere Rolle spielen. Der Verfasser glaubt hier an eine außerordentlich nahe Beziehung zu dem Meister des Scharenstetter Altares (Abb. 306). Besonders die Magdalena dort wolle man vergleichen. Jener Altar ist ohne Multscher undenkbar; es ist schon wieder ein „Multscher Nr. 2“, der uns hier begegnet. Sonderbarerweise scheint diese verblüffende Verwandtschaft nicht beachtet zu werden. Aber es ist wahrhaftig nicht sehr wahrscheinlich, daß Sterzing und Landsberg gleichzeitig in einem Kopfe entstanden. Scharenstetten und Lautrach-Neufra-

— hat er nicht zwei Seelen? Ist es nicht, als ob die eine, lebensnahe, naturalistische, in das Kind eingegangen sei, damit in das Ganze gleichsam doch als das Kleinere bezogen, während jene noble Idealität, die besonders Donzdorf ganz verwandt geprägt, der Mutter und überhaupt der Gesamtform den Ausdruck gab? Als ob der Geist der Ulmer Rathausfiguren in den von Donzdorf als das Anbedingte hineingenommen sei? Der Leser möge selbst urteilen, wie man aus dem Dilemma kommen kann. Der „ulmerische Burgunder“ rückt jedenfalls in eine gefährliche Nähe. — Wie aber steht es mit den Beifiguren? Sie spiegeln überall den beherrschenden Geschmack des Meisters, aber nicht weniger den verschiedener Gehilfen. Die Apostel z. B. hat offenbar der Gleiche ausgeführt, von dem der gute Christuskopf der Ulmer Bessererkapelle stammt. (Von Weil, Repert. f. K. W. 1924, irrig dem Multscher selbst zugewiesen.) Ferner: so gut wie schon die Barbara von Heiligkreuzthal ein wenig konventioneller als ihre Schwester ist, so nimmt auch die Sterzinger eine besondere Stelle für sich. Der Mann, der sie ausführte, verrät sich als Abkömmling des weichen Stiles. Der Kopf kommt noch von den Schönen Madonnen her. Und das Gewand vermeidet möglichst scharfe Brüche. Es ist ein Geschmack, der ein wenig an Öpfingen erinnert. Man braucht nur die Katharina

Donzdorf sind — innerhalb eines Kreises — Gegenpole. Landsberg zeigt nach Scharenstetten, die andere Gruppe nach Sterzing. Scharenstetten ist nicht „Mulscher selbst“ — Landsberg offenbar auch nicht. — Wenn man für die ganz außerordentliche noble Helligkeit und Klanghöhe der Sterzinger Madonna sich einen Sinn gebildet hat, wird man immer noch in der Madonna des Ulmer Gewerbemuseums eher eine Verwandte entdecken, als in der Landsberger. Sie ist kleiner, auch untersetzter und etwas schwerer. Aber gerade der energische Vorstoß in die Spätgotik, der Vorklang späteren 15. Jahrhunderts, der das Sterzinger Meisterwerk auszeichnet, ist hier, zumal in dem herrlichen Kopfe, sehr spürbar.

Es sei zusammengefaßt, was an stilistischer Auslegung des Urkundlichen dem Verfasser möglich scheint. Wir sehen einen idealisierenden, sehr vornehmen „Klassizisten“, der durch Sterzing als der spätere Mulscher ausgewiesen ist. Die Madonnen des Ulmer Gewerbemuseums, die von Lautrach, Neufra, Donzdorf zeigen in seine Richtung. Wir sehen Werkstattverwandte verschiedener Art, so den Ausführer der Sterzinger Magdalena, der noch „weichen Stil“ im Kopfe hat; so auch den kräftig-untersetzt denkenden, lebensvollen Meister des Scharenstetter Altares, der sehr wahrscheinlich auch die Madonna von Landsberg geschaffen hat. Wir sehen aber zugleich einen — sagen wir vorläufig noch — anderen Meister, der im Münchener Grabmodell, im Ulmer Schmerzensmann, in den Rathausfiguren sich als burgundisch geschult ausweist, einen der „mit klammernden Organen“ das „Leben“, die „Natur sucht“. Wir möchten ihn — aus wissenschaftlicher Vorsicht — gerne in der Ferne stehen lassen. Jedoch das geht nicht — er berührt sich zweimal allzu enge mit Mulscher! Einmal mit dem gesicherten frühen, den die Kargnische bezeugt; dann aber mit dem durch Sterzing nur stilistisch gesicherten, der die Heiligkreuzthaler Schwestern geschaffen hat — geschaffen mindestens geistig, sei es auch nicht manuell gewesen. Denn jene Magdalena gerade ist in Proportion, Ausdruck, spezifischer Plastik des Kopfes genau so dem Meister der Rathausfiguren verwandt, wie durch die genaueste Abfolge und Organisation des Aufbaues mit Sterzing. Das logisch Richtige scheint dem Verfasser, daß durch dieses zweimalige Zusammentreffen der zunächst gewiß trennbaren — und hier absichtlich in der Darstellung zunächst getrennten — Reihen ihre Trennung unmöglich wird, der Schluß auf eine große, reiche Persönlichkeit doch das Gegebene ist. Die psychologische Spannung zwischen dem „Burgunder“ und dem Sterzinger fällt mit einer zeitlichen zusammen, die am archivalisch sicheren Mulscher da ist. Der logische Schluß: wenn wir nicht zwei brüderliche Genien annehmen wollen, so bleibt nur der Begriff der Entwicklung: ein Künstler erhebt, der burgundisch geschult, der Lebensnähe westlicher Kunst sehr offen, in Selbstzucht und feinsten Ausbildung seiner Persönlichkeit sich schließlich zum „Klassiker“ einer zweiten Gotik entwickelt, und, wie so oft der Deutsche, nachher die fremden Anregungen verarbeitet und vergißt. Der frühe „burgundische“ Mulscher entspräche dem frühen „Courbet“-schen Thoma, der späte dem späten. Wagt man so zu denken, so erscheinen am Ein- und Ausgange zwei Gestalten, die diese Möglichkeit bezeugen wollen: im Ulmer Schmerzensmanne spricht schon der vornehme Kopf von der kommenden Idealität, in der Sterzinger Madonna noch das Kind von dem eingearbeiteten „Realismus“. Das ist eine Möglichkeit. Wer ihr nicht folgen will, muß in der Kargnische weniger erkennen wollen, als nun doch einmal noch vorhanden ist — was wohl doch mehr Bequemlichkeit als Genauigkeit wäre — und er muß die Schwestern aus Heiligkreuzthal aus dem sicheren Mulscherwerke verweisen.

Die Landsberger Madonna aber traut der Verfasser, wie gesagt, einem mit Mulscher eng bekannten Stadt- und Zeitgenossen zu, der bei jenem offenbar gearbeitet und sich später selbständig gemacht hat, und der, aus eigener Disposition, mehr die Möglichkeiten untersetzt-kräftigen, derben Lebensgefühles, also Wirkungen des früheren Mulscher zum Ausgange nahm: der Verfasser glaubt, unmittelbar hier den Meister des Scharenstetter



313. Madonna von Landsberg a. Lech.



314. Madonna aus Ochsenhausen,  
Frankfurt a. M.

Altare zu sehen. Warum sollte dieser nicht übrigens auch z. B. an der Kreuzthaler

Magdalena mitgearbeitet haben, während vielleicht der Meister selbst für den gleichen Altar die Madonna schuf, ähnlich wie in Sterzing? Von Sterzing, von der Madonna im engsten Sinne, kommt Tiefenbrunn — dahin zeigte das Vornehmste, das Deutlichste, was Sterzing an „zweiter Gotik“ und Stil der langen Linie enthielt. Rothenburg ist — allgemeiner, weniger genau wohl — in Scharenstetten vorbereitet. Es gibt unmittelbare

Derivate der Landsberger Madonna, die gleichzeitig Kenntnis von Sterzing verraten: so die schöne Madonna aus Ochsenhausen in der Frankfurter Skulpturengalerie, die immerhin noch Multscher weit näher steht, als etwa die Madonna Wolter, und die gewiß von keiner Behandlung des Gesamtproblems hätte ausgeschlossen werden dürfen; schwellender, üppiger als alle bisher genannten, aber ohne den Multscherstil völlig unerkennbar. Der Typus der Madonna Wolter aber (die gewiß auch von jenem Hauche getroffen ist) klingt völlig unerkennbar nach in der Madonna von Arnegg (Blaubeuren S. 65); und etwas nach dem „Barocken“ hin, verdunkelt bereits



315. Madonna. Berlin,  
Kaiser-Friedr.-Museum.

und undeutlicher ist der Stil etwa der Ochsenhäuser Madonna in der von Schnittlingen (Geislingen, S. 151) nachzuspüren. Die Gegensätze klarer Linearität und üppiger Verschlingung — am schärfsten zu Anfang unserer Epoche etwa am Brunngrabmal und der Freisinger Madonna entgegentretend — werden in der nächsten Epoche noch deutlicher werden. Vornehme Schnittigkeit und erregtes Wogen — die 70er Jahre werden den Kontrast ebenso offenbaren. Selbst ein Stil wie der des Meisters von Scharenstetten eröffnet in sich noch einmal beide Möglichkeiten. Die barocke treffen wir in der, leider heute ganz auf „Barock“ entstellten Maria von Mödingen (Phot. Stödtner 135192, 131190). Gewiß, es ist ein Ostdeutscher, ein Landsmann Kaschauers oder des Meisters von Breitenbrunn, der sie schuf. Aber er kennt — etwa durch den Scharenstetter hindurch — auch Multschers Art wohl. Er wagt ganz ins Üppige aus; in den Schlinglinien des Ärmels allein erkennt man immer noch die Abkunft schließlich von der Freisinger Madonna. Das ist nun einmal „bayerisch-schwäbischer“ Stil, ähnlich wie er in der Mariensteiner Madonna zu Eichstätt begegnete. Aber es gibt auch die andere Linie. Eine Madonna des K.-Fr.-Mus. in Berlin, schlanker, höher als die Landsberger und Scharenstetter Figuren, baut doch die eigentümliche Konkavität gerade ihrer Formen aus. Man vergleiche sie

mit der Scharenstetter Gottesmutter; in der Richtung auf die längere Linie (siehe Nabburg - Niedergottesau - Salzburg - Nonnberg), sucht sie „zweite Gotik“. Aber mit ihr sind wir zugleich nahe an Rothenburg o. T. Dort, in dem schönen Hochaltare von 1466, ist freilich die Untersetztheit im Sinne Scharenstettens noch verstärkt. Aber der Kilian z. B. ist im ganzen wie im einzelnen auf das deutlichste mit der Berliner Figur und über sie mit Scharenstetten schulverwandt. Der bürgerliche Kern — der Sterzinger Noblesse und idealisierenden Zartheit gänzlich fern — ist seiner selbst nun weit sicherer geworden. Bieder, kraftvoll, trocken, von einem Hauche alt-fränkischen Geistes beseelt, — stehen diese kantig-tüchtigen Figuren da. Ein Blick auf Tiefenbronn (1469), und es erscheint das klarste Gegenteil: die feinste Weiterwirkung des Sterzinger Geistes, d. h. des edelsten, fertigsten Multscher. Das ist nicht etwa „Syrlin“, das ist ein eigener Meister, etwas süßer, etwas leerer, aber ungemein delikate. In der Madonna von Heggbach hat er das beliebteste Figurenproblem der Epoche auf seine Weise behandelt. Aber damit ist diese Epoche selbst schon verlassen. Die Madonna aus Isny (Katal. Stuttgart Nr. 90) kann nur als bauerliche Spiegelung, mehr des Scharenstetten-Landsberger als des Donzdorf-Sterzinger Typus angesehen werden.



316. Rothenburg o. T. Vom Hochaltar zu S. Jakob.

Die besondere Lage der schwäbischen Kunst macht es notwendig, von der Schnitzkunst her auch noch einmal nach den Grabmälern zu blicken. Echter Manierismus kam hier kaum vor. Dagegen gibt es besonders enge Beziehungen der Grabplastiker zu den Schnitzern. Von den Schönthaler Figuren (vgl. I. Teil, S. 197), Messinghochreliefs, die wenigstens der Grabkunst nahestehen, ist die der Frau (Baum, Got. Bildw. Schwabens 124) ein auffallender Vorklang jener einheitlichen Linienführung, auf die der späte Sterzinger Multscher kam. Vor dem Stadium entschiedener Brüchigkeit. Dagegen gehört diesem der Heutter-Grabstein Wolfratshausers in Augsburg an (oben, S. 279). In seiner beweglich geschlingerten Formgebung geht er aus dem Üblichen hinaus. Man möchte dem Künstler Schnitzfiguren zufragen, die in die Nähe von Oberstadion-Scharenstetten führen könnten. Ausgezeichnet im Sinne weich geblähter und gewellter Massenbehandlung dann das Grabmal der Susanne von Thierstein, † 1468 in Großkornburg. Es ist eine gewisse Nachwirkung des Scharenstetter Stiles darin, aber nicht in der Richtung auf den Altar von Rothenburg. Schönthal, Großkornburg, Sterzing sind bequem zu vergleichen im Baumschen Katal. d. Stuttg. Altertums museums, Text S. 33.

Das Wichtigste an schwäbischer Kunst unserer Epoche mag — hoffentlich — bis jetzt genannt sein. Zweifellos werden auch hier noch die Inventare, vor allem die noch ausstehenden des bayerischen Allgäu, Wichtiges zu Tage fördern. U. a. entsinnt sich der Verfasser selbst einer guten Madonna im nördlichen Seitenschiff der Kirche von Immenstadt bei Sonthofen, die der „Multscherzeit“ angehört, deren richtige Einordnung aber nur durch eine neue Reise hätte erreicht werden können. In Niederschwaben aber findet sich noch eine merkwürdige Enklave



317. Rothenburg o. T. Vom Hochaltar zu S. Jakob.

S. 11 ff.) auf die mit den niederschwäbischen verwandten Brabanter Arbeiten hingewiesen (Beziehung des Altares aus Megen, der die Marke Bruecels trägt, zu dem aus Rieden in Stuttgart). — Urkundlich bekannt ist die Tatsache, daß 1455 für S. Ulrich in Augsburg ein flandrischer Altar geliefert worden ist. Die Altäre von S. Katharina in Hall und aus Rieden in Stuttgart (Katal. Nr. 323) stehen offenbar am Anfange. Werke der 40er Jahre, in denen ganz entgegengesetzt der monumentalen Anordnung weniger Vollfiguren, wie sie für Schwaben vor 1500 typisch ist, die niederländisch-norddeutsche Folge figurenreicher Szenen durchgeführt ist. Lesenswert die Nachweise bei Vögelen über die Beziehungen zur Malerei, insbesondere die der Trauergruppen zu Rogier van der Weyden. Dem Verfasser erscheint allerdings der Riedener Altar doch um einen merklichen Hauch anders als der aus Megen in Berlin; deutscher, schwäbischer. Im ganzen ist der Vorgang offenbar so, daß importiert wird und der Import eine lokale Spiegelung erfährt. Zu der Gruppe gehören noch Bruchstücke im Schloß Lichtenstein, ein Altar in Unterlimpurg (S. Urban), ferner der von Mühlholzer 1436 umgearbeitete in Creglingen und als letzter der große Hochaltar der Michaelskirche in Hall. Die Zeitspanne kaum länger als ein Vierteljahrhundert: von ca. 1445 bis ca. 1470. Ganz offenbar ist der Kreuzigungsschrein von S. Michael (ungleichmäßig in den einzelnen Teilen, den „Klötzchen“, aus denen solche Gruppenfolgen zu addieren sind) im wesentlichen eine deutsche Zurechtstufung des Niederländischen. Die ganze Gruppe eine episodische Erscheinung. Wichtig, wie alles, für den Zeitstil. Die Form der Berge in den Altären von Hall-S. Katharinen und Rieden (Abb. 318) äußerst bezeichnend für den Reiz des Schroffen. Eine Konsonanz von Schroffen! In einigem Abstände scheinen übrigens auch einige Figurenszenen in Wurzach (O.A. Leutkirch, Abb. 133) zu der Gruppe zu gehören.

flandrischer Kunst, die mit jenem frühen „burgundischen“ Einstrome nichts zu tun hat: es sind die Gruppenaltäre von Schwäbisch-Hall mit ihren Verwandten. Ihre Feststellung ist schon darum wichtig, weil sie gerade das Gegenteil dessen beweist, was gedankenlos aus einer veralteten Gewohnheit bei uns so gerne behauptet wird. Sie beweist gerade, daß es sich nicht um eine breite Anregung deutscher Kunst durch die stammverwandte nordwestliche handelt — sonst fielen deren Zeugnisse nicht so deutlich aus dem Deutschen heraus.

Auf diese Gruppe ist schon Marie Schuette (Der schwäbische Schnitzaltar) eingegangen. Baum hat sie im Stuttgarter Katalog besonders behandelt, z. T. mit Material, das seine Schülerin Mina Vögelen ihm gestellt. Die Forschungen von M. Vögelen erschienen dann als Teil größerer Arbeit im Münchener Jahrb. d. bild. Kunst 1923, S. 121 ff., mit zahlreichen Abbildungen). 1920 hatte schon Demmler („Die zweite Slg. Simon im K.-Fr.-Mus. zu Berlin“,

## d) Der Nordwesten.

Auch der deutsche Norden hat seine Angrenzung an den Westen. Köln besonders besitzt wundervolle Dokumente der dunklen Zeit, die westliche Lebendigkeit unter den Bedingungen der allgemeinen Krisis bezeugen. Die Frühzeit des Jahrhunderts hatte in dem Saarwerdenmeister und seinem Kreise einige der feinsten Leistungen in ganz Deutschland hervorgebracht (I. Teil S. 137). Wie tief dieser Stil ging, wie er zugleich mit östlichen, spätgotischen Formen sich berührte, das ist inzwischen auf der Jahrtausendausstellung klar geworden, wo zum ersten Male die ganze Archivoltplastik des Petrusportales vom Kölner Dome in guten Abgüssen zu sehen war. Daß er eben-



318. Altar aus Rieden.

so aber stetig in das Neue sich fortsetzen ließ, ist durch neue, schöne Entdeckungen festgestellt.

Das Kunstgewerbemuseum hat den Torso einer Madonna und eine Engelkonsole aus dem Karthäuserkloster als Leihgaben bekommen können — trotz der Zerstörung wundervoll sprechende Dokumente. Schäfer (Ber. a. d. Kunstsammlungen d. Stadt Köln I, 1924) erkennt die Verbindung mit dem Saarwerdenmeister. E. B. Dietrich von Moers, der das Grabmal des Vorgängers zu setzen hatte, ist auch der Stifter der Marienkapelle an der Karthäuserkirche (um 1425). (Er ist überhaupt der Kölner Kirchenfürst der „dunklen Zeit“ und wird uns noch weiterhin entgegentreten.) Ein Zusammenhang der Karthäuser-Plastik (auch an Ort und Stelle sind noch Konsolfiguren erhalten) mit dem Saarwerden-Stile scheint allerdings unabweislich. Dabei ist zugleich unverkennbar, daß eine leichte Verschärfung eingetreten ist, eine leichte Vorbereitung auf Konsonanz sparsamerer Hauptlinien. Das Material ist ein feiner Kalkstein („Baumberger?“), ähnlich wie bei den besten Lübecker Arbeiten, an die man überhaupt erinnert wird. Nur ist in dem Engel zugleich eine wunderbare Fülle, besonders der verflochtenen Lockengänge, die einen jedem Manierismus abholden, sehr westlichen Geschmack für das „Lebendige“ anzeigt. Er findet sich ebenso in dem wohl gleichzeitigen Relief von der Ratskapelle im gleichen Kunstgewerbemuseum. Und — an der Konsol der Maria in S. Kunibert. In dieser Kirche stehen vor dem Chore an zwei Pfeilern lebensgroße Figuren der Verkündigung einander gegenüber (Abb. 319/320). Wir kennen das Datum: Hermann von Arcken, als Adorierender ganz klein unter der Madonna dargestellt, hat 1439 die Gruppe gestiftet. Keine Abbildung vermag — ebenso wie bei dem Sebalder Christophorus in Nürnberg — die gewaltige Fülle des Volumens anzudeuten. Namentlich die Madonna kommt in den bekannten Aufnahmen viel zu kurz. Es ist das großartige Gefühl für





319. Madonna, Köln, S. Kunibert

Masse, das ebenso den Freisinger Altar und den Nürnberger Christoph auszeichnet, das also gerade um 1440 bezeugt ist. Das gleiche Massengefühl, das etwa im Würzburger Brunngabmal das Lebendig-Zufällige erstickt, wirkt in Werken solcher Art als lebensvoll imposante Dehnungsenergie. Die Gläubigkeit aller westlichen Kunst an das „Natürliche“ behauptet sich innerhalb dieser absoluten Voluminosität mit einem spezifisch rheinischen Zauber der Wirkung. Die prachtvollen Engelköpfe jener früheren Zeit können in Köln geradezu als Leitform dienen. Die urlebendige Schlingenerung und Verflechtung ihrer Locken kann man vom Saarwerdengrabmal über die Karthäuserplastik und das Ratskapellenrelief bis zu der Gruppe von S. Kunibert verfolgen. Hebt sich der Blick aber dann auf die große Form, so steht zugleich das in stetiger Wandlung erzeugte Neue da: ein Kontrast gegen die Verkündigung des Saarwerdengrabmals, nicht weniger eindrucksvoll als irgendwo anders, ein Kontrast, ohne daß jedoch eine bewußte Antiform weichen Stiles zugrunde läge (vgl. I. Teil, Abb. 99, und Abb. 319). Man könnte ruhig in dem großen Künstler von S. Kunibert den Schüler des Saarwerden-



320. Engel, Köln, S. Kunibert.

meisters sehen — allerdings dann unter gleichzeitigem Einflusse jenes, der die Madonna von S. Gereon geschaffen hat. Der Gegensatz verstärkt sich durch Format und Bestimmung — aber beide können zugleich als Symptome, zum mindesten Symbole gelten. Die kleine, feine und eingeordnete Form im frühen, die gewaltige einsame und „absolute“ im späteren. Man empfindet, daß Feinplastik überhaupt der Kunst um 1400 tiefer zugehört, als jener der dunklen Zeit (nur wird freilich gerade Köln uns alsbald eine Ausnahme zeigen). Ebenso wissen wir — rauhere Parallelformen bot besonders Nürnberg —, daß das neutralisierende tektonische Gefühl der 40er Jahre noch einmal gerne zum großen Format greift — weil eben „Masse an sich“ zum neuen Willen gehört. Man vergleiche die Engel. Die Fülle ist geblieben, ja gewachsen. Aber die Ununterbrechlichkeit der Linie ist aufgehoben. Die einheitlichen Federstriche, mit denen der Saarwerdenmeister seine weich zusammengebackene Totalform angenehm klar organisierte, sind, gerade weil die Masse wuchs, nicht mehr nötig und darum nicht mehr möglich. Der Gesamteindruck der der Schlingerung, — die auseinandergesprengten Linienzüge rollen und krümmen sich raffiniert. Es sind Störungszonen, wie bei Kaschauer, und noch mehr als dort trotzdem weiche Störungszonen. Eine stetige Abwandlung also, aber nach dem Pole des „Barocken“ hin. Zugleich meldet sich die zukünftige „zweite Gotik“. Der Körper reckt sich — dies besonders bei der Madonna —, er bekommt „spätgotische“ Proportionen. Die Hände, namentlich bei dem Engel von unsäglicher Feinheit, werden länger und beginnen, mehr die Richtung der Finger und den Einschnitt der Gelenke zu betonen, als die Dehnung der Faust. Die rahmenden Haarlocken verweisen voraus, fast auf die Zeit von 1480; sie sind voller Hohlräume und Verschrau-

bungen. Die Flügel im Schwunge gestielt und einander entgegengespißt. Im Kopftypus, ja selbst im Aufbau der Maria eine Erinnerung an jene von S. Gereon (I. Teil, S. 225). Auffallend die schlanke Dehnung und die weiche Torsion im Körper. Sehr beachtenswert (und meist vergessen) der schöne kleine Gottvater über der Madonna. Ein schwächerer Abglanz dieses Stiles in der Pietà von S. Kunibert, deren neuer Typus unten mit zu behandeln ist — ein Typ ohne Erinnerung an den von 1400. — Es scheint aber, daß auch noch in der großartigen Ursula im südlichen (äußeren) Seitenschiffe von S. Ursula eine Erinnerung an den Kunibertmeister lebt. Nach Isphording („Zur Kölner Plastik des 15. Jahrhunderts“, Diss. Bonn 1902) wäre freilich diese Ursula samt Maria und Salvator erst aus dem letzten Jahrzehnt des Fünfzehnten. Aber das kann nicht sein, und schon die drei Figuren unter sich sind nicht ganz gleichartig. Am altertümlichsten Maria, eine geschlossene massive Figur, mit dem tektonisch schweren Halse, der für das Jahrzehnt des Freisinger Altares typisch ist. Der Salvator, ihr noch näher, leitet zugleich zur Ursula über. Von links nach rechts kann man die wachsende Torsion wahrnehmen. In den Figuren der 11000 Jungfrauen bereits ausgesprochene Knitterung. Dem Verfasser scheint die Ursula als ein wichtiges Meisterwerk den 60er Jahren (bis gegen 1470) anzugehören, Maria und Salvator aber noch älter zu sein.

Bald nach der Gruppe von S. Kunibert und gleichzeitig mit ihren Folgeformen ist nun aber eine ganz andersartige Gruppe von Werken entstanden, eine ausgesprochen feinplastische. Isphording glaubt sie dem Dombaumeister Konrat Kuyn zuweisen zu dürfen, der durch eine spätere Nachricht (1616) als Schöpfer plastischer Werke „innerhalb und außerhalb“ der Domkirche bezeichnet wird. Für den größten Teil dieser Werke hat das überzeugende Kraft. Das erste bewahrt heute das Erzbischöfliche Diözesan-Museum — Reste vom Grabdenkmal des Dombaumeisters Nikolaus von Buiren, dessen Nichte sein Nachfolger Kuyn geheiratet hatte. (Vgl. Merlo, Zeitschr. f. christl. Kunst, I, Sp. 265f., mit Abb.). Das Todesdatum ist 1445. Wir sind also wenige Jahre nach der Verkündigung von S. Kunibert; aber in einer anderen Welt. Man darf sie getrost „burgundisch“ nennen. Das ist westlicher „Naturalismus“, es ist sogar eine zweifellose Erinnerung an jene kleinen Figuren, die an den Sarkophagen von Dijon das Trauergefolge darstellen. Wie die Gesamtform war, ist nicht mehr zu finden. Vier kleine, nur 43 cm hohe Figürchen von einer erstaunlichen Charakterisierungskunst: Bauleute, einer offenbar Architekt, auf eine Tafel zeichnend, ein Jüngerer mit Meißel und Hammer, einer mit dem Winkelmaße. Der Architekt zumal eher niederrheinisch, ja niederländisch wirkend, als eigentlich kölnisch, aber deutlich vorbereitet in den Statuetten des alten Hochaltars von S. Alban (Inv. St. Köln I, 4, Fig. 7 links). An dem „Leben“ dieser Figuren hätte Konrat Witz seine Freude gehabt. Das Lineare scharf im einzelnen, der Gesamteindruck immer noch nicht ohne Weichheit. — Nachweislich von Kuyn geliefert ist das Kempener Sakramentshaus von 1461 (Inv. Rheinprov. I, S. 69). Wieder sehr kleine Figuren, aber offenbar nicht „eigenhändig“. Doch die Frage nach der eigenen Hand darf zur Seite bleiben. Die ganze Gruppe von Werken ist überhaupt weniger durch die Ähnlichkeit der Handschrift als durch den Geist und das Format, ja durch den Geist des Formates bestimmt. Das gilt auch für die Beziehung zwischen den Figuren vom Buirenepitaph und denen des Dietrich von Moersschen. Der Erzbischof starb 1463. Drei Jahre vor dem Tode hatte er sein Grab gerichtet. 1460 paßt auch sehr gut auf den Stil der Figuren. Sie befinden sich heute hinter dem Hochaltar des Domes. Größer als die bisher genannten, aber doch immer noch Plastik kleinen Maßstabes und in der eigentümlichen Reihung über der Inschrifttafel wohl auch geeignet, das Bild des Buirenepitaphs um ein wenig klarer zu machen. Offenbar liebte es Kuyn — mit dem wir sehr wahrscheinlich zu rechnen haben, — eine einfache Reihung über der Inschrifttafel vorzunehmen. Er gab im Moersepitaph die Anbetung der Könige. Die Madonna als Zentrum der Gruppe, Engel zur Seiten, zur Linken der Stifter, empfohlen von S. Peter (ein „burgundischer“ Gedanke, an das Portal von Champmol, an die Rollin-Madonna erinnernd). Es ist ein feiner, weichschlingiger, die Formen gleichsam backender und zart aufrührender Stil. Es ist die Zeit des Frankfurter Bartholomäus. — Gleicher Geist in den kleinen Figuren des Joh. Hardenrath und der Sibylla Schlößgen an den Chorschranken von S. Maria im Kapitol (Inv. Rheinprov. VII, Fig. 171 und 178) von 1464. Etwas steifer und trockener — doch läßt sich der Stil vom Buirenepitaph noch recht gut ableiten. — Kuyn starb, wie fast alle uns biographisch greifbaren Meister der dunklen Zeit, in den 60er Jahren, 1469. Allgemein gehört auch sein eigenes Epitaph zu dieser Gruppe kleinfigurig fein-deutlicher Genreplastik. An einem südlichen Pfeiler vor dem Domchore angebracht, mit winzigen Figürchen. St. Andreas (ergänzt; der Originalzustand abgeb. Zeitschr. f. christl. K. I, Tafel zu Sp. 165f., links neben den Figuren des Buirenepitaphs) empfiehlt den Verstorbenen (dieser leider neu!) der Madonna. Der Beweis, daß diese wirklich zugehörig, bei Isphording, S. 107. Das ist wichtig, denn von da aus läßt sich auch eine Madonna in S. Aposteln datieren: eine Steinfigur von 1,10 m Höhe, die der vom Kuynepitaph im ganzen Typus außerordentlich nahesteht (Inv. Stadt Köln I, 4, Fig. 76). Also rund 1470! Das ist natürlich das Ende der „dunklen Zeit“. Und die Form verrät es deutlich genug. Es ist schon die aufgeschlitzte und durchhöhlte Gesamtform — die Aufgabe der für unsere Epoche so charakteristischen Blockeinheit,



321. S. Michael in S. Andreas, Köln.



322. S. Michael in S. Aposteln, Köln.

— jene raumdurchlässige Gesamtform, die das gegebene Gefäß für die Zirkulationen des großen Bewegungsstiles von 1480 sein wird. — Die um den (vermutlichen) Kuyn-Stil herumgelagerten Werke bedeuten immerhin etwas wie ein Intermezzo. Es ist eine unmonumentale, westlich-naturalistische Genre- und Feinplastik. Sie erinnert an Alabasterkunst. Die kleine Verkündigung des Germ. Mus. (Wilm, *Mittelalterliche Plastik*, 54), 17 cm hohe Figürchen, steht z. B. auch stilistisch dem Moers-Epitaph nicht fern. Dagegen führt eine Linie monumentalen Denkens von der Kuniberter Verkündigung bis zur Ursula der Ursulakirche. Der Verfasser glaubt, daß auf ihr auch der schöne, über 2 m große Michael von S. Aposteln steht, der merkwürdigerweise überall als Nachfolger jenes in S. Andreas aufgefaßt wird (Inv. St. Köln I, 4, Fig. 75). Er gehört offenbar der späteren Lochnerzeit. Er hat den typisch einheitlichen, leicht kurvierten Umriß unserer Epoche, den tektonisch schweren Hals, den Reichtum der Locken, die noch halbweiche, aber bereits gebrochene Linienführung mit der Verkündigung gemeinsam, so wie das Standmotiv — durchaus nicht „breitspuriges Stehen“, sondern eher ein gummihaft weiches Auseinander-rutschen — ausgesprochen lochnerisch ist. Das Datum 1430 (Erbauung der Weidenbacher Klosterkirche, deren Hochaltar die Figur enthalten haben soll) kann unmöglich maßgebend sein. Die riesige Gestalt ist bestimmt nicht ursprünglich als Altarfigur gedacht. Stilistisch aber ist sie ein so klarer Fall stetiger Abwandlung des weichen Stiles, daß nur die bisher allgemeine Unkenntnis der ganzen Epoche die späte Datierung verständlich macht. Das Motiv des hinterfangenden Mantels stammt aus deren Frühzeit (Ulmer und Münchener Schmerzensmann, Gandersheimer Georg usw.). Die Form der Flügel wie die des Kopfes mit den hochsitzenden Brauen weist nahe an die Zeit des Kuniberter Verkündigungse Engels. Eher noch vor als kurz nach der Mitte des Jahrhunderts. — Der gewöhnlich als Vorbild genannte Michael von S. Andreas (Inv. St. Köln I, 4, Fig. 40 und Tafel VII) ist

weit deutlicher auf dem Wege zur Spätgotik. Das ist schon Stil der langen Linie, eine neue Proportion, ein ganz anderes Gesichtsprofil, mit geschärfter länglicher Nase. Auch hier klingt noch Lochnerstimmung nach. Aber man kommt schon mehr in die Nähe von Memling (Danziger Altar). Ob der Kupferstich, den Molsdorf (Zeitschr. f. chr. Kunst 1909, Sp. 17f.) als eng zusammenhängend erkannte, Vorbild oder Nachbild ist, wird schwer zu entscheiden sein. Dieser galt zuerst als Werk des E. S.; jetzt ist er Israel v. Meckenem zugeschrieben, aber als Verarbeitung eines E. S.-Blattes von 1467. Wäre er sicher das Vorbild, so wäre also 1467 Terminus a quo für die Figur. Die Gründe Isphordings (a. a. O. S. 116f.) scheinen dem Verfasser freilich nicht zwingend; doch würde man ohnehin kaum über 1460 zurückgehen können. Der Zeit der Ursula, wenn auch nicht gerade ihrer Werkstatt, gehört vor allem noch die Barbara in S. Aposteln (Inv. St. Köln I, 4, Fig. 77). Ihr Meister könnte von dem der Kuniberter Verkündigung ebenso herkommen, wie der der Ursula. Es ist das Stadium der Brüchigkeit (Halberstädter Philippus, Würzburger Strohmaiergrabmäler), aber diese angewandt auf Schlingerung, Breitenbrunn und die Sterzinger Nebenfiguren geben Parallelen. Schon der König unter dem Turme widerlegt das späte Datum „um 1500“. Der Kopf sehr kölnisch. In die Nähe gehört noch eine Häusermadonna des Kunstgewerbemuseums, von der Straße „Unter Taschenschmayer“ 15/17; ganz besonders eng, wohl werkstattgleich, aber das entzückende kleine Figürchen ehem. Slg. Röttgen (Katal. Nr. 80), das durch die Ähnlichkeit mit der Barbara als kölnisch ausgewiesen wird. Zu spät datiert werden offenbar auch die beiden großen Christophori von Köln, der im Dome und der in S. Andreas (Inv. St. Köln I, 4, Fig. 42). Die Jahrtausend-Ausstellung konnte auch hier dem einmal aufmerksam Gewordenen helfen. Von jenen Christophori her gesehen, die uns an S. Stephan in Wien z. B. entgegneten werden, ist der von S. Andreas selbst dann „zurückgeblieben“, wenn man ihn den 60er Jahren zuschreiben will. Wir werden sehen, daß der Stil Nikolaus Gerharts in jenen Jahren einen ungeheuren Vorstoß in die Möglichkeiten von 1480 bedeutete. Sie sind hier noch nicht geahnt, geschweige denn jene von „1500“. Der Riese in S. Andreas lebt noch unter dem typischen Ansichtszwange der dunklen Zeit. Der Faltenstil ist gewiß entwickelter als der der Kuniberter Verkündigung, aber nur um wenige Grade: hier und da finden sich fahrig Faltenblitze — wir kennen sie aus der Zeit der Romerschen Grabmäler in Würzburg, des Philippus von Halberstadt bereits viel schärfer. Die Haarbehandlung, der Typus des bekleideten (!) Jesuskinds, das alles kommt noch von der Kuniberter Werkstatt her. Es ist kein Grund, über 1460 hinauszugehen. Man vergleiche doch nur den Christoph des Kronbergepitaphs (Abb. 253). Sollen zwei Menschenalter den in S. Andreas von ihm trennen? Schon eines scheint reichlich hoch gemessen. Auch der hl. Riese des Domes ist noch in den 60er Jahren denkbar, allerdings wohl mehr an ihrem Schlusse. Er zeigt jene starken, zahlreichen Knitterungen, die sich bei den Jungfrauen der Ursula in S. Ursula beobachten lassen. Die wolkige Bildung der Gewandzipfel vergleiche man mit der Burkarder Madonna in Würzburg. Die Bildung der Wasserwellen, die ernste Straffheit der Engel, — alles spricht für das Ende der 60er Jahre (Abb. 324).

Eine Entwicklungsreihe für sich läßt sich aus den Madonnen bilden. Auch hier ist mit alten Irrtümern aufzuräumen. Die Madonna im Chore von S. Maria im Kapitol (Inv. St. Köln II, 1, Fig. 178) gehört wohl der dunklen Zeit, geht aber offenbar auf ein Werk des 13. Jahrhunderts zurück. Früheste Ansätze zu unbeeinflußt Neuem bietet eine kleine Eichenholzmadonna des Kunstgewerbemuseums (Schäfer, Berichte I, S. 11, ungenügende Abb.). In ihr beginnt, wiewohl sie nur wenig später als die Karthäusermadonna sein kann, sich das Neue eben anzudeuten. Es ist nicht mehr „weicher Stil“, wenn hier das Gewand in solcher Einseitigkeit nach dem Kinde hochgezogen



323. Detail von Abb. 321.



324. Christophorus im Kölner Dome.

von Gaesdonck (Lüthgen, *Got. Plastik in d. Rheinl.* 66 und 67). Die Gaesdoncker ist ein prächtiges Werk von spätestens 1470 und ausgemacht später als die von S. Columba. — Später, etwa 1470, eine holzgeschnitzte Madonna in S. Kunibert (Inv. a. a. O. Fig. 157). Hier ist die „dunkle Zeit“ verklungen. — Eine bei Wilm (Die got. Holzfigur, Taf. 67) als rheinisch abgebildete Madonna der Münchener kleinen Galerie ist kaum kölnisch — vielleicht moselfränkisch. Der besondere Sinn für Schlingerung scheint eben in der Gegend, die Nikolaus Gerhart auftauchen sah, am stärksten entwickelt zu sein — so stark wie im Südosten, der den großen Frühmeister der nächsten Epoche nach dem Oberrhein für seine weiteren Wirkungen aufnahm. Vergessen wir schon jetzt nicht, daß wir chronologisch bereits dessen Wirkungszeit berühren. Da Maria und Salvator in der Hardenrath-Kapelle der Kapitolskirche (1466) auch stilistisch ihm ganz nahe sind, muß ihre Betrachtung noch verspart werden. Nur darf für den Torsionsgrad der Ursula von S. Ursula an die Hardenrathsche Maria schon erinnert werden. Das Ende der dunklen Zeit konnte auf verschiedene Weise eintreten: durch den Zirkulationsstil und durch den ausgeprägten der langen Linie. Der große Gegensatz, der sich in der Kölner Malerei etwa zwischen Lochner und dem Meister des Marienlebens beobachten läßt, der neue Bruch und Einbruch im Sinne dieses letzteren, niederländisch beeinflussten Meisters, ist in der Plastik sehr deutlich an einer Madonna in S. Andreas zu sehen (Inv. St. Köln I, 4, Fig. 32). Ohne den Meister des Marienlebens kaum zu denken, und jedenfalls eine deutliche Parallele zu ihm —

wird. Das ist ein Mittel, von der alten Symmetrik abzulenken. Es findet sich bei wesentlich weichen, nur an wenigen Stellen gelockerten Formen vergleichbar an einem gerahmten Madonnenrelief der Sammlung Schnütgen wieder (*Zeitschr. f. christl. Kunst* XXII, Taf. II, Katal. Schnütgen, I, 32). Dahinter steckt ein Formideal, dessen energische Verwirklichung ein für die Konrat-Witz-Zeit gesicherter Stich bietet: es ist jene Madonna mit dem Buche und auf der Schlange, das glänzendste Blatt des Spielkartenmeisters, das wir als Zeugnis deutscher plastischer Phantasie schon kennen (s. oben, S. 321). In ihr ist die Asymmetrie als einheitlich diagonales Hochwogen der Falten durchgeführt. Für die sanftere Kölner Art kann es bezeichnend scheinen, daß so verschiedene plastische Übersetzungen dieses Motivs, wie sie der Oberrhein mit der Madonna von Lippach b. Markdorf bot, bei ihren Zeugnissen nicht vorkommen. Im übrigen ist die Kölnische Tradition sehr lückenhaft. Sollte die auf Taf. 38 des Sigmaringer Sammlungswerkes abgebildete Madonna wirklich kölnisch sein, so wüßte wenigstens der Verfasser keinerlei genauere Parallele. Die Gewandform erinnert am meisten an die oberrheinischen Figuren von Stauffen (oben S. 320). Freilich könnte man von der Karthäusermadonna aus durch weitere Schärfungen der Stege und weitere Auspolierung der Dellen zu ähnlichem kommen; und das Gesicht ist gewiß nicht oberrheinisch, sondern immerhin nordwestlich. — Von völlig anderer Art ist die Madonna von S. Columba. Sie gilt als „um 1500“. (Von Lübbecke, „Die got. Kölner Pl.“, abgesehen, wo S. 103 diese Madonna um 1400 datiert wird. Dort aber die Ergänzungen nachzulesen. Der Sockel, nach L. später, aus der „niederländischen Verfallszeit“, beweist die richtige Datierung in Wahrheit ebenfalls.) Ein Blick auf die Sterzinger Heiligen Katharina und Apollonia sollte genügen, wenigstens stutzig zu machen. Die Blockfestigkeit erinnert an die Maria von S. Ursula (die ja bei Ispording auch als später gilt). Es ist in Wahrheit eine kölnische Parallele zu der bayerischen Madonna von Breitenbrunn (Abb. 275). Weniger Wogung im Ganzen, kölnische sanfte Gehaltenheit gegenüber der ostdeutschen Bewegungsenergie — aber der gleiche Gedanke, zwischen festen Seitenbahnen ein großes Dreiecksfeld unregelmäßig freier Brechungen auszubreiten. Wieder eine über massiven Block hingegossene Oberflächenbrodelung. Es gibt auch eine lübische Parallele, deren nordwestliche Ahnenreihe dem Verfasser deutlich scheint: eine Madonna des Lübecker Domes, die freilich ebenso erst von der falschen Datierung befreit werden muß (s. Abb. 333). Lehrreich ist auch der Vergleich mit der köstlich schönen Madonna

also wieder einmal nicht „Ende 15. Jahrhunderts“, sondern 60er Jahre. Die glänzende, eben gar nicht niederländische Beweglichkeit dagegen, die mit Gerhart aufkam, scheint tief im Moselfränkischen zu wurzeln. Ein wundervolles Gestaltenpaar, Maria und Johannes von einer Kreuzigung (Erzbischöfl. Diözesanmuseum) stammt aus der Eifel. Unteretzte Figuren von enormem altertümlichem Schwunge. Das Gewand z. T. brüchig wie bei den Darmstädter Trauernden aus Bayern, im ganzen völlig anders, mit äußerster Verve geschlungen und geschlingert. „Barock“ in sehr hohem Sinne. Die Köpfe verweisen auf Zeit und Nähe Gerharts, die Locke des Johannes kann man vom Stadium der Kuniberter Verkündigung her entwickelt denken. Für die Frage von Gerharts Herkunft das Ganze sehr wichtig. Am engsten verwandt ein Hausaltar der Slg. Seligmann in Köln (Lüthgen, Die niederrhein. Plastik, Taf. 55). Die Proportion der Nürnberger Sebalduschormadonna in einen neuen Sinn versetzt. Ein süddeutscher und vielleicht ein südbelgischer Einschlag (Abb. 325).

Über weitere kölnische Werke vgl. man Isphoring a. a. O. S. 110ff.: die Plastik des Gürzenich von ca. 1445/50. Ferner: Renard, Katal. d. Kunsthist. Ausstellung Düsseldorf 1902. — Festschrift des Wallraf-Richartz-Museums 1911, S. 118f. — Feinste frühe Regungen des Neuen an den Konsolfiguren im Chore von S. Andreas (Inv. Fig. 13 und 29), sowie ebenda im Chorgestühle (Inv. Figg. 35–37). Ferner einige Johannesschüsseln der Slg. Schnütgen (Zeitschr. f. christl. Kunst, XXII, Taf. VI). Eine reizvolle Parallele zu der Sigmaringer Dorothea gibt eine Madonna der Slg. Schnütgen (Katal. I, 33 rechts).

Wo, wird man fragen, ist nun in Köln der Manierismus? Es ist nur wenig, und kaum echt Kölnisches, was ihm zugehört.

Unzweideutig, wenn auch qualitativ nicht allzu hoch, entspricht ein Johannes des Kölner Kunstgewerbemuseums dem Stil des Castellaun-Kälberauer Meisters (Lüthgen, Niederrhein. Plastik, Taf. 33, 1). Er sieht nordniederrheinisch aus. Die manieristische Richtung liegt dem nördlicheren Niederrhein überhaupt. Der eigentümlich fein-bittere Ausdruck, den wir am schärfsten, als einen raffiniert trockenen Eichenholzstil, in der Gegend von Emmerich finden werden, wird noch in den Formen der späteren Zeit die Erinnerung an das manieristische Empfinden immer wieder wachrufen. Hier ist ein stetiger Faktor, eine Eigenschaft der Gegend, die dem historischen Faktor des Manierismus verwandt wirkt. Beide begegnen sich eindrucksvoll in einer Heiligen, angeblich aus Bocholt, im Kölner Kunstgewerbemuseum (Lüthgen, Niederrhein. Plastik, Taf. 33, 2, und Got. Pl. i. d. Rhld. 64). In einer solchen gestrafften und hart geschrägten Figur ist niederrheinischer Geist unverkennbar und gesichert, ebenso wie jener der 40er Jahre. Für Köln ist ja bekannt, daß mit dem Zusammenbruch des Lochnerischen Geistes in der Malerei, mit dem Einbruch des Dirck-Bouts-Geschmackes, niederrheinischer Geist, holländischem verwandt, überhaupt seinen Einzug in die reiche und merkwürdige Stadt hielt, die als Bindeglied zwischen Mittelrhein, Moselfranken, Niederrhein, Holland, Belgien, Frankreich, Deutschland mit den Wandlungen der Generation besonders deutlich die Wandlungen fremder Einwirkungen erfuhr. Man wird zwischen westlichem Niederrhein, der Gegend um Aachen, und nördlicherem, der Gegend um Wesel, Emmerich, Cleve zu scheiden haben. Die Heilige aus Bocholt wäre in Köln in so früher Zeit nicht denkbar, sie verweist auf den Stil von Emmerich, dessen



325. Hausaltar bei Seligmann, Köln.



326. Cornelius in Corneliemünster.

delikateste spätere Leistung wir in einer Madonna des gleichen Museums kennen lernen werden, der herrlichen kleinen Madonna aus Schaag bei Venlo (wohl Ende der 70er Jahre, ca. 1480) (Lüthgen, *Got. Pl. i. d. Rh.*, 72). Den Weg zu dieser bahnt eine ganze Reihe von Figuren, durchweg länglich — innerhalb Süddeutschlands entspricht der Typus Nabburg ihren inneren Absichten. So eine der Bocholter Heiligen ganz nahe verwandte, aber etwas spätere Madonna der Adelgundiskirche in Emmerich und eine Katharina am gleichen Orte (Lüthgen, *Niederrhein. Pl.*, Taf. 33, 3 und 4). So die — des Kindes wegen — als freie niederrheinische Parallele zur Passauer Severinsmadonna schon früher genannte Madonna des Weseler Rathauses. So auch, in einigem Abstände, eine (offenbar überarbeitete) Gottesmutter des Bonner Provinzialmuseums (Lüthgen, *G. Pl.* 58).



327. Von der Cornelistatue in Corneliemünster.

Wie sehr diese Formen an Niederländisches angrenzen, beweisen zahlreiche Figuren — bequeme Beispiele bieten die (durchweg der Emmericher Art unterlegenen) „flandrischen“ im Amsterdamer Rijksmuseum und in der *Slg. van Stolk* zu Haarlem (Lüthgen, *N. Pl.*, T. 32, 4 und 2). — Es gibt auch eine heiter denkende Richtung. Diese vertreten z. B. eine Barbara und eine Katharina des Kranenburger Pfarrhauses (Lüthgen, a. a. O. T. 34, 2 und 3), die etwa der Maria von S. Ursula zu Köln entsprechen, aber etwas älter und einfacher sind. Genaue Kaschauerzeit. Altertümlicher noch eine Reliquiarmadonna in Xanten (Lüthgen, *G. Pl.* 57). Der Andreas aus Uedem und der Salvator in Grieth stehen außerhalb dieser Linie (Lüthgen, *N. Pl.*, 61, 1 und 2), sind aber von Interesse, weil sie offenbar stilverwandt mit den Kupferstichaposteln des „Meisters von 1446“ sind (Geisberg, *D. Anf. d. Kupferstiches*, 2. Aufl., Taf. 43). Sie sind durch Proportion, Ausdruck, Faltengebung so deutlich verwandt, daß kein Grund ist, sie aus unserer Epoche herauszurücken. Es ist bei jenem durchaus nicht erstangigen Kupferstecher (vgl. Geisberg, a. a. O. S. 57) anzunehmen, daß die äußere Anregung, die man bei ihm stets voraussetzen möchte, dieses Mal aus der Plastik kam, aus Figuren, wie vor allem dem Andreas in Uedem.

Die fremden Einflüsse aber, die wir an der Plastik des Niederrheines selbst in unserer Epoche wahrnehmen, sind verschiedener Art. Wenn der Emmericher Stil an Niederländisches erinnert, so dürfen wir bei der außerordentlichen Höhe und inneren Echtheit seiner besten Leistungen (die Krone bleibt, freilich schon jenseits unserer Epoche, immer die Madonna aus Schaag im Kölner Kunstgewerbemuseum) diese Ähnlichkeit als etwas Gewachsenes, als innerliche Stammesverwandtschaft ansehen. Anderes erweist sich als reiner Import. So offenbar die Grabfiguren der Herren von Heinsberg in Heinsberg (Lüthgen, *N. Pl.* I, 30). Sie sind vorzügliche Dokumente für die europäische Bedeutung des Manierismus der 40er Jahre (1443—48 datierbar), aber offenbar gar nicht deutsch. Schwieriger liegt der Fall bei dem Cornelius im Inneren der Kirche von Corneliemünster (*Inv. Rheinprov.* IX, II, Fig. 40, 41). Als Stifter soll Abt Heribert von Sülzdorf (1450—1480) feststehen. Es kommt wohl die Frühzeit



328. Apostel in Aldenhoven.

dieser Periode in Betracht. Die köstlichen Gestalten des Sockels (die Engel wenigstens) können wie Weiterwirkungen der Sockelplastik an der Künibter Verkündigungsmadonna erscheinen. Und auch der Grundgedanke ist ikonographisch verwandt. Auch hier neigen sich Engel unter der Hauptfigur. Auch hier kniet, wie dort Hermann von Arcken, der Stifter — H. v. Sülzdorf. Aber er kniet am Sockel selbst, und er ist stilistisch sehr anders gefaßt, mit burgundisch faltenarmer Großheit weich gebrochener Faltenmassen, und mit einem Ausdruck, der südniederländisch wirkt. Nun soll die Figur des Cornelius selbst (Inv., S. 62) eine enge Verwandte in Fächer-



329. Stich vom „Meister der Weibermacht“.

Micheroux, also in Belgien haben. Und so möchte sie südniederländisch sein. Doch läßt sich nicht leugnen, daß gerade sie (während die Sockelplastik an Burgund und Köln gemahnt) zwar gar nicht nach Kölnischem jedoch ziemlich deutlich nach Niederländischem aussieht. Ohne Kenntnis der Figur in Fächer-Micheroux wagt der Verfasser keine Entscheidung. Das Wahrscheinliche ist ja doch die Herstellung in Aachen, und es bleibt offen, ob es sich um ein Zeugnis enger, auch innerlicher Ähnlichkeit zwischen Aachen und dem unmittelbar benachbarten Wallonien handelt, oder um einen belgischen Meister, der sehr wohl Aachener Bürger sein könnte. (Aachen lieferte gewiß auch in das wallonisch sprechende Nachbargebiet.) — Merkwürdig übrigens, daß auch die Corneliusstatue am Außentor der Pfarrkirche von Cornelimünster, mit dem Wappen des Albert von Wachtendonck (1548—1573) am Sockel, gewisse Stiltzüge unserer Epoche noch aufweist. Wir wissen, daß es hier einen „hundertjährigen Kalender“ gibt. Ist das geschichtliche Wiederkehr, oder birgt sich ein real alter Kern unter späterer Behandlung? (Inv. a. a. O. Fig. 43). Stark westlich wirkt auch der hl. Nikolaus in Calcar (Lüthgen, N. Pl. T. 33, 5). — Von gänzlich anderer und unzweifelhaft deutscher Erscheinung sind zwei Apostelfiguren in Aldenhoven (Inv. Rheinprov. VIII, 1, Fig. 4). Das ist die Zeit des Frankfurter Bartholomäus und jene spezifisch deutsche Art von Leidenschaftlichkeit, die einen gleichsam heftig geklärten Gesichtsausdruck aus einem bei aller reichsten Beobachtung doch stets irgendwie abstrakt wirkenden Gewandblocksyste herausbrechen läßt (vgl. Abb. 328 und 329). Der Stich des niederrheinischen „Meisters der Weibermacht“ ist stilistisch völlig parallel. Bei der Sockelplastik vom Cornelimünster spüren wir, nur an späterem Zeitpunkte, die gleiche westliche Welt, die am Konstanzer Schnegg, am Münchener Grabmodell zu empfinden war. Die Figuren von Aldenhoven stehen innerlich rein Oberdeutschem näher, als Belgischem. — Es ist zu fragen, ob wir in der köstlichen, von Engeln umflatterten Maria der Sg. Weiller in Frankfurt uns von anderer Seite Westlichem nähern. Oder vielmehr: es ist sicher, doch dürfen wir auf deutschem Boden bleiben. Die (ältere) Madonna der Sg. Lucius in Wiesbaden ist wohl kölnisch. Hier ist die Taf. XXII bei Lüthgen (N. Pl.) nützlich. Man sieht, wie die Wiesbadener Gruppe





330. Meister von Westerstede.  
Trauernde.

sich aus der Madonna von S. Gereon entwickeln läßt. Die Gruppe bei Weiller aber (ebda Taf. XXII, 5) könnte eher schon südwestlich nach Moselfranken führen. Sie ist älter als der oben (S. 345) erwähnte Hausaltar bei Seligmann in Köln. Besonders die Engel sind erheblich primitiver. Aber das eigentümliche Rauschen, das nicht kölnisch ist, regt sich schon.

Niederrheinisches und Westfälisches begegnen sich in der Oldenburger Gegend. Erste grundlegende Beobachtungen gab Otto Holtze (Kunstchr. 1922/23 Nr. 29, Oldenbg. Landes-Ztg. 1923). Darnach 1925 Überblick von Herbert Kunze (Oldenb. Jahrb. des Vereins für Altertumskunde und Landesgeschichte 29). Ein schwächerer Übergangsmeister, im weichen Stile wurzelnd, mit leiser Übersetzung der Sprachmittel, ist jener des Westersteder Kreuzträgers und der Pietà von Rastede (Kunze, Abb. 11 u. 9). Tektonisch verdumft und neutralisiert die Maria-Johannes-Gruppe aus Zwischenahn (ebda Abb. 10). Ein westfälischer Zusammenhang noch leise fühlbar. Dunklen Stil höchster Qualität erreicht am Ende der Epoche ein Meister von ausgesprochen niederrheinischem Ausdruck, der der Westersteder Trauernden. Kunze schreibt ihm die Trauergruppe aus Varel und einen Kreuzträger ebendort zu (Kunze, Abb. 12–14). Die Westersteder Kreuzigung heute auseinandergerissen; der Kruzifixus in der Kirche, die Trauernden im Landesmuseum (Abb. 330/31). Echtes Erleben drückt sich in großzügig steiler Schwere aus. Der männliche Kopf sehr derb, der weibliche „schöner“; in beiden Stammes-



331. Meister von Westerstede.  
Trauernder.

verwandtschaft zur Richtung von Emmerich. Charakteristisch die tief ausgesägte Zahnung des Haares. Nicht so monumental die Vareler Gruppe. Sie ruht auf einer viel verbreiteten offenbar niederländischen Komposition, die häufig in Szenen-Altären vorkommt. Noch der spätere Meister von Osnabrück kennt sie. Die große Kreuzigung aus Zwischenahn (Kunze, Abb. 15) mag gewiß schon der nächsten Epoche angehören. Der besonders im Kopfe gänzlich veränderte Johannes erinnert doch immer noch an die dunkle Zeit. Der ganze Reichtum an Unterschieden, der sich unter dem Begriff „niederrheinisch“ bergen kann, erhellt aus dem Vergleiche mit einer reizenden kleinen Eichenholz-Madonna aus Aachen (Lüthgen, Rhein. Kunst des Mittelalters aus Kölner Privatbesitz 87), die alle Süßigkeit des Westens offenbart, und dies auf der Zeitstufe des Westersteder Meisters.

In Westfalen selbst ist die eigenstämmige Art, breiter und derber als die des Niederrheins, noch neben nieder-rheinischer Stilgesinnung zu erkennen. Eine Madonna in Offer, gen. Ruhr (Kr. Münster, Land, Taf. 25) auf dem Rittergut „von zur Mühlen“ ist der Emmericher Katharina aus der Adelgundis-Kirche (Lüthgen N. Pl., Taf. 33, 3) verwandt, doch nicht von gleicher Schärfe des Lineamentes im Oberkörper. Auch eine Soester Madonna in St. Patrokus (Kr. Soest, Taf. 29, 2) der Emmericher Art vergleichbar; desgleichen, bedingt, eine heilige Agnes in Rheine (Kr. Steinfurt, Taf. 76, 4). In der Schlankheit noch entschiedener, altertümlicher, von schwer beschreiblichem, „primitiv“ kostbarem Reiz und delikater Ausführung eine Madonna in Telgte (Kr. Münster Land Taf. 111 links). Überslanke Proportion; die Figur wie mit einem Gewandvorhang zugehängt; der neue Umriß, der von

der Hüfte ab das Ganze zu einem verhangenen Blocke gestaltet. Ca. 1450. Typische Frühformen der Umgestaltung des weichen Stiles ferner in Paderborn-Gaukirche und Rheine (Kr. Paderborn, Taf. 73, 3 und Kr. Steinfurt, Taf. 76, 2). In ihrer Art ist auch die Madonna von Menden (Kr. Iserlohn), die mit dem Typus der Darssowschen in Lübeck zusammenhängt, ein Fall geradliniger Verwandlung weichen Stiles. Die Madonna in Rheine ist eine echte Westfälin. Sie gestaltet den alten Horizontaltypus mit dem liegenden Kinde energisch um, im Sinne einer blockhaften Fülle (vgl. Freisinger Mad.). Überwiegend die gerade Festigkeit eines in den Falten bewußt verarmten tektonischen Blockes. Nahe der Mitte des 15. Jahrhunderts. Vergleichbar ein hl. Martin von Tours (57 cm, Holz) im Suermondt-Museum = Aachen (Schweitzer, Taf. 44 links). Das bekleidete Kind wird auch in Westfalen für das erste Stadium der dunklen Zeit charakteristisch, so bei zwei Madonnen in Alfem (Kr. Paderborn, Taf. 9, 1) und in Vreden (Kr. Ahaus Taf. 60, 3). Die Vredener in interessanter Begegnung von harter Brechung und beginnender Brodelung. Ausgezeichnet sind die westfälischen Parallelen zum Multscher-Stile an der Wende der 50er und 60er Jahre. Das lebensvoll Feinste eine Kleinfigur von nur 46 cm Höhe im Suermondt-Museum (unsere Abb. 332). Auch hier verbindet sich „zweite Gotik“ mit dem Eintrag feinbrüchiger Details. Reizvoller Schwebezustand zwischen „Lebendigkeit“ und Bindung, vollkommener Parallelismus zu der Odenwälder Madonna von 1457 in Würzburg. Weit derber die bäuerliche Madonna von Rüblinghausen (Kr. Olpe, Taf. 41, 2). — Erheblich qualitätsvoller die sehr schöne Doppelmadonna der Marienkirche zu Ahlen (Kr. Beckum, Taf. 4, 2). Eine ganze Gruppe, die die „Hochstufe“ des Stiles der dunklen Zeit bedeutet. Es scheint richtig, hier 4 Madonnen in einer Vergleichsbeziehung zu sehen: die Ahlener, die von Columba in Köln, die oben erwähnte Lübecker (Abb. 333) samt ihren Verwandten und noch eine ausgezeichnete in Rheine (Abb. 334). Von Süddeutschland her können Sterzing und St. Burkhard-Würzburg, auch Breitenbrunn, den Zeitrahmen für Ahlen geben. Die starke Schlingering im mittleren Faltendreieck als Vorbereitung auf ein königlich steigendes Haupt mit (sterzingisch) fließendem Haare entspricht St. Burkhard-Würzburg; die sanfte Stimmung und gewisse Eigenheiten der Faltensprache Columba; die Gestaltung der äußeren Faltenrahmen, ferner Sitz und Bekleidung des Kindes entsprechen Rheine. Über die Lübecker vergleiche unten S. 352. Die Gruppe ist ein glänzender Beleg für die innere Gemeinschaft der deutschen Landschaften. Gleiches Niveau und gleiches Stilstadium um 1460. Das neue Ethos der beginnenden zweiten Gotik am edelsten bei Ahlen und Columba; am eigensten nordisch, gekühlt, fein, fremd und lieblich bei Rheine und Lübeck (Hamburg). — Nachklänge dieser Stimmung in einer derberen Madonna der Soester Patroklus-Kirche (Kr. Soest, Taf. 59, 1) mit stärker kontrapostischem Standmotiv (Kind bekleidet); auch eine feinfühligere kleinere Eichenholz-Madonna der Sammlung Karl Neumann jun. in Barmen gehört hierher. Zu beachten auch: Madonna in Voßwinkel (Kr. Arnsberg, Taf. 55, 1), 60er Jahre. Eine andere, wenig spätere Gruppe charakterisiert sich durch ein Zusammenziehen der brodelnden Falten auf eine geringere Zahl gewellter Röhren. Ihr vielleicht feinstes Stück im Suermondt-Museum zu Aachen: die Madonna Schweitzer Taf. 37. Man könnte hier auch an Köln denken. Die feine Torsion entspricht der in Köln schon bei der Kuniberter Verkündigungs-Madonna angebahnten, bei der hl. Ursula in S. Ursula vollendeten inneren Bewegung. Die vorher betrachtete Gruppe Ahlen, Rheine, Lübeck-Hamburg, Columba meidet noch den Kontrapost, sie übergiebt einen Massenblock mit welliger Außenbewegung. Diese neue aber versetzt den Block selbst in Schlingering, läßt die Faltenbewegung zu Einzelströmen zusammengerinnen, die dem Körper ausweichen können. Es ist also mehr Körper da. Das faltenlos vordringende Knie für die Aachener Madonna so bezeichnend wie für den hl. Veit von Sünninghausen (Kr. Beckum, Taf. 68, 3). — Ein bäuerlicher Abglanz der Aachener Madonna in der Katharina von Lünen (Kr. Dortmund Land Taf. 29, 2). Zwei eng zusammengehörige Mondsichel-Madonnen in Lette (Kr. Coesfeld, Taf. 76, 2, 3) setzen den Stil der Aachener in der Richtung auf jene Zuspitzung des Gesamtumrisses nach unten fort, die für 1470 bezeichnend sein wird. Bei beiden das Kind bekleidet. Der Durchzug der Mantelschlaufe hinter eng herumgreifender Hand (ein Modemotiv der 50er bis 60er Jahre) auch noch bei einer schwächeren und späteren Heiligen in Saßmicke (Kr. Olpe Taf. 41, 4).



332. Madonna, Suermondt-Museum.



333. Madonna. Lübeck, Dom.

Altertümlicher, aber doch in gleicher Richtung zu nennen die Madonna von Wiedenbrück (Kr. Wiedenbrück, Taf. 45, 1).

Der westfälische Pietätypus biegt sich in unserer Epoche, wie überall, nach einer neuen Form um, die unten im ganzen zu besprechen ist. Doch sei schon gesagt, daß auch von hier aus die Wahrscheinlichkeit für den nordwestlichen, nicht mittelrheinischen Ursprung der Unnaer Pietà im Münsterer Landesmuseum wächst (unsere Taf. 1). Die Sammlung Thomée in Altena besitzt unter mehreren ein besonders deutliches Zeugnis (Kr. Altena, Taf. 10, 2). Die Gesamtform variiert den Gedanken von Unna, wobei die für die ganze kommende Epoche grundlegende Differenzierung innerhalb der Gruppenteile sich anbahnt. Etwa 1460. Vergleiche auch eine Pietà des Schnütgen-Museums (Katalog Taf. 39). — Für die 40er Jahre von Interesse in der gleichen Sammlung die beiden Sitz-Madonnen, Kat. Taf. 28 r. u. Taf. 43. — Dort auch ein westfälischer Bartholomäus ca. 1450 (Kat. Taf. 64). Für die Spätzeit wichtig der sitzende Gottvater der Dortmunder Marienkirche (Phot. Stoedtner 119813). Ein interessantes westfälisches Dokument für



334. Madonna. Rheine.

die Jahrhundertmitte eine Sitzmadonna, silbern, im Domschatze zu Osnabrück („Werkstatt des Johann Dalhoff“, abgebildet bei Witte, Der Domschatz zu Osnabrück, Taf. 29).

#### e) Mitteldeutschland

In Ostfalen, im Inneren und in Mitteldeutschland überhaupt wieder geringeres Niveau, zugleich ein sehr unzureichend durchforschtes Gebiet. Vorbehalt bleibt geboten, und erlaubt ist es, zur Zeit nur Weniges zu nennen. Neben der Bauplastik von Braunschweig, Halberstadt, Magdeburg (Lettner), Erfurt, Meissen steht wahrscheinlich hier die „freie“ Kunst überhaupt zurück. Braunschweig besitzt ein wichtiges Werk der späten dunklen Zeit in dem T. Johannes des Domes. In Merseburg beansprucht das Chorgestühl eine über seine Qualität hinausgehende Bedeutung. Es ist datiert 1446; als Künstler der rückseitigen Reliefs bezeichnet sich Caspar Schockholz. Man empfindet die dem Manierismus besonders günstige Zeittage, sicher auch den Geist des damals energisch auftretenden Kupferstiches. Die Schärfung und konsonierende Durchrippung der Formen geht über die Meißener Figuren am Grabmal Friedrichs des Streitbaren noch hinaus. Wie sehr sich um die Jahrhundertmitte Formen innerlich verschiedenen Alters auch hier drängen, läßt eine Erfurter Madonna erkennen, die vom Hause Futter-

straße 2 in das Museum gelangt ist. Passarge hat nachgewiesen, daß sie am Anfang der 50er Jahre entstanden sein muß. Noch immer dem Typus der Schönen Madonnen nahe. Das Motiv des an der Brust trinkenden Kindes z. B. im Brustbild einer Madonna, einem Kupferstich des „Meisters der Weibermacht“ (Geisberg, Taf. 25) belegt, zu dem auch rein stilistische Beziehungen deutlich sind. Das lebensvolle Motiv eingeeht in eine wesentlich abstrakt gedachte Tektonik. Die Falten sparsamer, auf wenige Scharfkeile und größere, außen geschärfte Rohre zusammengezogen. Freier bewegt eine Verkündigung im Chore der Erfurter Predigerkirche. Üppige Schlingengung, viele Brüche (Overmann, Nr. 112). Das feinste Erfurter Werk der Jahrhundertmitte ist ein Grabmal: Probst Heinrich von Gerbstätt, † 1451, im Dome (Overmann, Nr. 113). Man würde sich nicht wundern, einem solchen Werke am Mittelrhein zu begegnen. Der Frankfurter Bartholomäus geht von einem auffällig verwandten Stile aus. Im Halberstadter Dom ein alabasternes Kreuzigungsrelief von wildem Verismus und scharfen Einzelformen — Geist des Wurzacher Altares!

Zur Zeit macht Obersachsen noch den besten Eindruck. Die ausgezeichnete Kreuzigungsgruppe der Kamenzer Hauptkirche (Inv. Sachsen XXXVI. Beil. 2), wird man in den Zusammenhang der ostdeutschen Kolonialkunst (Böhmen-Schlesien) rechnen dürfen. Besonders der Johannes trägt den Vergleich mit südostdeutschen, auch niederbayerischen Genossen. Schwächere Zeugnisse der Verdunkelung und der Brüchigkeit in den Altären aus Roßwein (Wankel, Dresdener Sammlg. d. Gesch.- u. Altert.-Ver., Taf. 35) und in Gundorf (Inv. 16 Beil. 4). Die thüringischen Altäre von Groß-Kochberg und Farnroda seien, obwohl später, schon hier genannt, weil sie wesentliche Züge der dunklen Zeit in die spätere hinüberretten. Ein gutes Beispiel für die äußerliche Übersetzung einer alten Form die große Pietà aus Freiberg in der Dresdener Altert.-Slg. (Wankel, Taf. 50). Die Vermutung, daß ein Freiburger Bürger das Werk in den 50er Jahren gestiftet habe, stilgeschichtlich nicht unmöglich; aber der Anschluß an den monumentalen Typus des 14. Jahrhunderts bleibt deutlich. Aus der letzten Blüte unserer Epoche gibt es wenigstens drei gute Werke, die den Vergleich mit süddeutscher und nordwestlicher Kunst voll aushalten. Die Madonna von Gelenau entspricht tatsächlich etwa der Magdalena „von Wörishofen“ (nach freundl. Mitteilung Baums wäre diese allerdings aus Pfarrkirchen), der Zeitstufe des Sterzinger Altares (Abb. 335). Eine noch feiner empfundene kleinere Madonna aus der Lausitz seit einigen Jahren im Bautzener Museum. Eine ostsächsische Parallele zu Sterzing, offenbar an das Ende der 50er Jahre zu setzen. Wenig spätere Verwandte finden sich, ebenfalls auf Lausitzer Boden, an einem Görlitzer Befestigungsturm. Madonna und Heilige, die dem gleichen Stilzusammenhang angehören, Werke der Bauplastik, die in leicht vergrößerter Form, durchaus antimanageristisch, den Geist der Schnitzerkunst in Stein übertragen. Vergleichbar auf böhmischem Boden: Dorothea und Katharina in Charvatetz, Katharina und Barbara in Rocov (Böhm. Kunst-Topogr. Bez. Raudnitz, Taf. 4, S. 51, Bez. Alaun, S. 70). Endlich ein hl. Bischof aus Freiberg im Dresdner Altert.-Mus. (Abb. 336). Er hat den einheitlich kurviert umrissenen Block, die Konsonanz der Vertikalen, die halbweiche Knickung der Staufalten, die Brüchigkeit im Hauptdreieck — lauter Züge, die verschiedenen Stadien unserer Epoche zugehören, aber auf keine fremde verweisen. Der Kopf sehr großartig. Wohl schon aus den 60er Jahren. — Eine bäuerliche Parallele zum Rothenburger Hochaltar: die Altarflügel aus Wermisdorf in Dresden (Wankel, Taf. 45). Nicht von Rang, aber wichtige Dokumente.

Für Schlesien verspricht Erich Wiese („Die Plastik“ im Breslauer Ausstellungswerke von 1926, S. 172) mögliche Aufklärung der dunklen Zeit. Selbst Namen sind für sie bekannt: so Jodokus Tauchen, der 1453–56 das Sakramentshaus in St. Elisabeth-Breslau errichtet (ziemlich provinziell); so Nikolaus Smed (offenbar Niederdeutscher) aus Breslau, der 1440–1478 genannt wird. (Hauptaltar der Liegnitzer Peter Pauls-Kirche.) Mit dem Marien-Altar von St. Elisabeth zu Breslau (Wiese, Abb. 127) und dem Brockendorf-Altar ebda, (Wiese, Abb. 128) ist schon die Zeit um 1470 erreicht. Die von Wiese vermutlich jenem Liegnitzer Hauptaltar zugeschriebene Mad.



335. Madonna von Gelenau.



336. Bischof aus Freiberg, Dresden.

der letzten Ableitung des Stiles aus den Niederlanden, die Paatz versucht hat. Es hat die ganze Verknennung unserer wichtigen Epoche dazu gehört, die richtige Datierung so lange fernzuhalten. Etwa zwischen Kaschauer und Nikolaus Gerhart! Paatz fand eine zweite Stein-Madonna in der Hamburger Petri-Kirche (Paatz, Abb. 8). Auch das von Albert Bischof gestiftete Retabulum des Lübecker Domes (Paatz, Abb. 3), schon 1459 erwähnt, gehört unserem Meister, der schon durch sein Material eine Sonderstellung einnimmt. Den Antonius der Marienkirche, bei dem Paatz besonders an Tournay, damit schließlich an Rogher van der Weiden erinnert wird (Paatz, Abb. 2, 1), möchte man wenigstens der Werkstatt lassen. Daß ähnlicher Stil 1452 an den Bronzebeischlägen des Lübecker Rathauses deutlich vorkommt, gibt einen Anhalt für die Datierung. Sehr problematisch aber ist das Verhältnis zu der „schönen Maria von 1509“ im Lübecker Dome. Nach Paatz ein spätestes Altarswerk, erscheint sie dem Verf. mehr als ein Nachklang in fremdem, schwächerem Geiste. Schon im Reseschen Triptychon von 1499 (dem „Imperialissima-Meister“ nahestehend) ist übrigens die Grundform dieser zehn Jahre späteren Madonna als bekannt vorausgesetzt! Die wunderschöne Maria von Vadstena, deren niederrheinisch-niederländische Grundform fast ganz aus Lübeck fortweist, scheint dem Verf. nicht leicht einzuordnen, gilt aber bei den Spezialisten als nicht schwedisch und sicher norddeutsch, wahrscheinlich lübisch. — Bei V. C.

des Schles. Mus., besser als Peter und Paul (Wiese, Abb. 125), scheint Südöstliches, Passauer und Österreichische Art, vorauszusetzen. Der Hieronymus von der Westvorhalle des Breslauer Domes (ebda 102) eher 1440 als 1400 anzusetzen. Der große Christophorus an der Breslauer Christophorkirche außen trägt das erneuerte Datum 1462, das wohl richtig sein kann. Die Einzelformen noch immer weicher Stil, aber im ganzen doch eine neue, gotischere Proportion und ein Kopf von nicht unbedeutender Kraft.

#### f) Der Nordosten

Für Lübeck fehlt es weder an Namen noch an Werken. Struck (Materialien z. Lüb. Kunstgesch. 1926) führte, im Anschluß an Meinander, den Hans von dem Hagen neu ein. 1445 ließ Hinrick Havemann (Lübeck) von jenem den Altar für Nudendahle (Finnland) arbeiten, auch einen für den Dom von Abo. Der erstere offenbar erhalten (Struck, Abb. 57). Es folgen Hans Hesse und Johann Stenrat. Sie lieferten 1459 den Brigittenschrein für Vadstena in Schweden. Das Verdienst der archivalischen Aufdeckung gebührt Cornill, das der ersten Veröffentlichung Lindblom (vgl. Struck, ferner Heise, Lüb. Pl., Abb. 37, 38). Lehrreich der Vergleich der Brigitte in diesem Schreine mit der älteren (Abb. 218). Der individuationsfeindliche Charakter der dunklen Zeit hat auch das großartig Visionäre ausgetrieben. Eine still repräsentative, länglich gestreckte Gestalt. Die Parallelen gehäuft, also manieristischere Züge. Stenrat ist auch 1471 am Altar von Balinge bezeugt, der erhalten ist (Heise, Abb. 39, Struck, Abb. 71–74). Hier scheint nun doch ein nicht geringes Niveau an Feinheit erreicht, eine Kombination langer Linie und eines feinen, wieder gotischen Ethos mit den Faltenkachelungen, den blitzhaft abspellenden Brüchen, wie sie die Römer-Grabmäler in Würzburg zeigten. Wie meist, so auch hier nicht völlig sicher, daß Stenrat überhaupt Plastiker war. Aber der Name muß zunächst auch die Plastik der von ihm gelieferten Altäre decken. Der hl. Olaf des Lüb. Mus. (vielleicht vom Giebel des Bergenfahrerhauses, 1471) Stenrat immerhin nahe. Der Widerspruch von Paatz steht und fällt mit der Frage, ob ein 1489, nach Stenrats Tode also, datierter Kruzifixus der Lüb. Katharinen-K. (Heise, Abb. 41) wirklich vom Olaf-Meister ist. Mehr als allgemeine Stil-, vielleicht also Schulverwandtschaft bisher kaum gesichert. Der wichtigste Meister der späten dunklen Zeit ist zweifellos jener „der lübischen Stein-Madonnen“ (Paatz, Jahrb. d. Pr. K.-Sig. 1926, S. 168ff.). Paatz bestätigt, was auch der Verf. längst gesehen hatte; die Stein-Madonna des Lübecker nördlichen Domquerschiffes (Abb. 333) ist noch dunkle Zeit, nicht „um 1500“! Der Verf. glaubt immer noch, daß sie über Rheine mit Westfalen zusammenhängt. Das widerspräche nicht völlig

Habicht (Hans. Mal. u. Pl. in Skandin., Taf. 9, 10) zwei ältere Steinfiguren von Ludgo, die überhaupt nicht lübisches sind. Literatur jetzt bequem bei Struck und Heise, besonders auch im „lübischen Heimatbuch“ 1926.

g) Die Pietà am Ende der dunklen Zeit

Der topographisch gegliederte Überblick über diese schwierige und bisher ganz unerschlossene Epoche ist am Ende angelangt. Der in Wahrheit ganz außerordentliche quantitative Reichtum ist auch ein Reichtum der Qualitäten und Arten. Die Stämme und Stätten zeigen unter sich offenbar noch größere Gegensätze als im früheren XVten. Daß aber zugleich eine neue gemein-



337. Pietà aus Hedelfingen. Stuttgart.

same Basis entsteht, möge ein kurzer Blick auf den neuen Typus des Vesperbildes beweisen.

Der vorherrschende des weichen Stiles war repräsentativ, kulturbildhaft gewesen. Er war formal ein Zeugnis des Breitengefühles und des Horizontalismus: bildmäßig angeschaute, aber vollplastische Zuständlichkeit. Er war überhaupt formal bestimmt und besonders in der südostdeutschen Kunst ein Feld für raffinierte Feinarbeiter mehr, als für erlebende Dichter der Form. Das heiße Erlebnis, das die heroische wie die intime Pietà des Vierzehnten erzeugte, die deutliche Spiegelung jener dichterischen Inbrunst des Wortes, die der plastischen Vision noch vorangegangen, war zur ausgeglichenen Repräsentationsform beruhigt. Das Vesperbild um und bald nach 1400 entsprach vollkommen dem Horizontaltypus der Madonna: jenem symmetrisch gebreiteten mit dem liegenden Kinde. Die Wurzelverbindung von Pietà und Madonna ist besonders eng. Die allgemeine Erschütterung, die wir „dunkle Zeit“ nannten, tritt bei beiden besonders deutlich zu Tage. Hätten wir nun auch nichts als die Veränderung des Vesperbildtypus, so sähen wir schon, daß Entscheidendes geschehen sein muß. Der Horizontaltypus tritt zurück, ein neuer tritt in mehreren Varianten auf, eine wieder wärmer und gegenwärtiger erlebte Form — neben Versteinerungen der alten natürliche. Und diese Form scheint mit westlicher Kunst und mit Malerei enger zusammen zu gehen. Der Verf. hat in seiner kleinen Schrift „Die Pietà“ (Seemanns Bibl. der Kunstgesch., Bd. 29) darauf hingewiesen, daß im Turiner Stundenbuche, also auf jeden Fall mindestens im weiteren van Eyck-Kreise, diejenige Form erscheint, die bei uns die Plastik der späteren dunklen Zeit verwirklicht hat. Sie erscheint dort im Bilde kleinen Formates mit vier Nebenfiguren, und der Johannes besonders ist in einer Formverbindung mit Maria gegeben, die in den Kreuzigungsszenen des Westens, gemalten wie geschnitzten, allgemein ist. Dennoch läßt sich die Gruppe von Mutter und Sohn im Sinne der Plastik isolieren. Maria erscheint der Zeittracht angenähert, mit Kinnbinde und weitem Kopftuche. Der Körper Christi wird nach vorne gedreht, in eine bildmäßige Ansicht gezwungen. Dabei sinkt der Arm gebogen herab. Das ist die Form, die mit einigen Änderungen (betend verschlungenen Händen der Maria, herabschießendem Haupthaar Christi) auch in einem Votivstein von Ellrich bei

Nordhausen lebt, der 1461 datiert ist (Inv. Grafsch. Hohenstein, S. 60). Passarge hat in seinem hübschen Buche „Das deutsche Vesperbild im Mittelalter“ (S. 69ff.) diesen Typus richtig charakterisiert und mit wichtigen Beispielen belegt. Das Turiner Stundenbuch, das Votivrelief von Ellrich, die Nürnberger Grablegung der Ägidien-Kirche von 1446 (Abb. S. 270) beweisen die Bedeutung der malerischen Kompositionsform. In der Einzelplastik kommt der Typus nach P. schon früh, um 1400, in England auf. Die volle Vorderansicht des Toten hat die burgundische Kalkstein-Pietà des Frankfurter Liebighauses, die Slüter noch verbunden sein könnte. (Die Pietà des großen Niederländers von 1390 ist verloren und in ihrer Form unbekannt. Vielleicht hatte auch sie schon den neuen Typus.) Westen also und malerische, vergegenwärtigende Phantasie. Für die deutsche Plastik ist es jedenfalls wichtig, daß erst die dunkle Zeit an diese Form herantrat. Das Nähere bei Passarge. Die Steingruppe von Nienborg in Westfalen, die wundervoll feine hölzerne aus Groß-Urlen im Erfurter Museum, die aus Stedtfeld im Eisenacher. Die letztere formal eigentümlich durch die Überlebensgröße, die deutliche Erinnerung also an den alten heroisch-monumentalen Typus, und durch die stark horizontale Lage des Christuskörpers, eine Erinnerung also an die Zeit um 1400. Das Werk scheint fränkisch. Groß ist in jedem Sinne, äußerlich und innerlich, die gewaltig ernsthafte Gruppe aus Hedelfingen in Stuttgart, datiert 1741 (Abb. 337). Noch Erinnerungen an Multscher, zugleich schon Einiges von der noblen Schnittigkeit des gleichzeitigen Ulmer Chorgestühles.

#### IV.

### Die Zeit des späteren 15. Jahrhunderts

Äußerliche und innerliche Gründe vereinigen sich, der weiteren Darstellung ein anderes Tempo zu geben. Es handelt sich von jetzt an nicht so sehr um Aufdeckung und Hinstellung sachlich unbekannter Werte, als um Sichtung und Deutung schon bekannterer. Während die Stoffmenge sich enorm erweitert, sind die hervortretenden Werte in höherem Maße uns vertraut. Mit einer Freiheit, die in den bisher behandelten Gebieten nicht erlaubt war, müssen und dürfen relativ wenige Erscheinungen — immerhin von stattlicher Zahl — für riesige Mengen des Erhaltenen als Vertreter zeugen. Der Stoffnachweis, der bisher den Verf. in zahlreichen Fällen zu mühsamen ersten Forschungen zwang, tritt zurück. Dem eigentlichen Fachmann kann also nicht mehr wie bisher der Weg zum einzelnen gewiesen und der Stand der Probleme darf weit seltener untersucht werden. Das Wesentliche muß der Versuch einer Perspektive sein.

Bis in die außerordentlich kritische Situation des frühen 16. Jahrhunderts hinein lassen sich aus der Fülle überkreuzter Möglichkeiten mit besonderer Deutlichkeit der Stil von 1480 und eine Gegenbewegung in den 90er Jahren erkennen; in beiden Fällen wird es sich um bestimmende Majoritäten handeln. Die überstimmten Minderheiten werden nicht geleugnet, aber zur Verdeutlichung des Wesentlichen im Schatten gelassen werden. Was in den großen Bewegungen der 80er und 90er Jahre an Gegensätzlichkeit auf gemeinsamer Basis hervortritt, wird als Teil eines Gesamtrhythmus dargestellt. Die hier als Folge abzulesenden Gegensätze sind jedoch, wie in der dunklen Zeit, auch in der wichtigen Übergangsperiode um 1470 und hier in geradezu dramatischer Form zusammengedrängt. Wir betrachten also zunächst:

#### II. Die Situation um 1470

##### a) Nikolaus Gerhart und seine nächsten Wirkungen

Im Zentrum steht ein Meister von wahrhaft europäischem Ausmaße: Nikolaus Gerhart. In Trier tritt er uns zuerst entgegen, in Österreich ist er gestorben. Das Rheinland und Österreich besitzen zugleich das meiste, das außerhalb von Gerharts sicherem Wirkungskreise seinem innersten Willen parallel gewesen ist.

Die Herkunft nicht völlig gesichert. Unter dem Baden-Badener Kruzifixus von 1467 nennt er selbst sich Nikolaus von Leyen. Ley ist das moselfränkische Wort für Felsen (Loreley). v. d. Leyen heißt eine bekannte Adelsfamilie jener Gegend. Man könnte erwägen, ob der Name Leyden (so 1490 in einer Konstanzer Urkunde) nicht

eine Verwechslung sei. Indessen die von Back entdeckte Inschrift am Trierer Bischofsgrabmal nennt (1462) nun gerade nicola gerardi de leyd. Das spricht für das Herkommen aus der holländischen Stadt; für das Herkommen — noch nicht für die Geburt. Der gleiche Nikolaus Gerhart heißt später in Wien „von Straßburg“, weil er dort Bürger gewesen war. Eine schmale Möglichkeit wäre sogar, daß ein Moselfranke Leydener Bürger gewesen sei. Sehr ausgesprochen holländisch scheint Gerharts Wesen nicht. Neue Forschungen von Clemens Sommer wollen freilich auch in niederländischer Plastik (Utrecht) Vorformen erkennen. Sicher ist niederländische Malerei vorausgesetzt. Gerharts ganzes Wirken aber geht in Deutschland vor sich, und nur Deutschland hat ihm verwandte Geister zugebracht. Das Geburtsdatum ist unbekannt. Nach generationsgeschichtlichen Parallelen wäre ca. 1430 gut möglich. Wahrscheinlich überblicken wir nichts als das letzte Lebensjahrzehnt. Klebel (Wimmer und Klebel, Das Grabmal Friedrich III. im Wiener Stefansdom, Wien 1924, S. 37) hat eine richtige Lesung der heute verlorenen Grabinschrift des Künstlers aus der Liebfrauenkirche von Wiener-Neustadt versucht, die bei Duellius (18. Jahrh.) in gänzlich verdorbener Form wiedergegeben ist. Diese Lesung besagt, daß der Meister 1473 Pfingsttag vor Sanktae Katterinae starb. Damit ginge gut zusammen, daß in Wahrheit so wenig Eigenhändiges am Wiener Grabmal erhalten ist, daß schon die Platte der Kaiserin Eleonora nicht mehr von Gerhart stammt. Wir hätten ein Todesdatum, nur 6 Jahre nach dem vermutlichen des E. S., nur ein wenig nach den Todesdaten der uns bekannten Hauptmeister der dunklen Zeit. Aber zu deren Generation gehört Gerhart offenbar nicht mehr. Er könnte ein früh in sich selbst Verbrannter sein, wie Adrian Brouwer. Giut sprüht genug aus seinen Werken.

Back entdeckte 1913 die Inschrift am Trierer Grabmal des B. Joh. v. Sierck und würdigte als erster das großartige Werk als Gerhartsche Schöpfung (Münchn. Jahrb. d. bildend. Kunst IX). Von hier aus hat Demmler (Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlg. 1921, S. 20ff.) eine Madonna des Trierer Domkreuzganges mit schöner Engelkonsole angeschlossen. 1464 folgte der plastische Schmuck des Kanzleigebäudes von Straßburg. 2 Büsten („Graf Hanau Lichtenberg“ und „Bärbele“ genannt) aus rotem Sandstein gingen 1870 beim Bibliothekbrand zugrunde. Abgüsse im Frauenhause erhielten ihre Form. Der Kopf des Mannes wurde von Back im Hanauer Museum entdeckt und dem Straßburger überlassen (Münchn. Jahrb. 1919). Aus dem gleichen Jahre das Busang-Epitaph in der Johanneskapelle des Straßburger Münsters. Die stilistische Zugehörigkeit zu Gerhart, zuerst durch Bruck, dann durch A. R. Maier in der einzigen, leider sehr fehlerreichen, aber durch das Urkundliche wertvollen Monographie des Meisters (Straßburg 1910) ausgesprochen, ist niemals angefochten worden. Es ist möglich, daß sich die Buchstaben nvl. als Signatur bestätigen. 1467 spricht eine Konstanzer Urkunde von der besonders gut ausgeführten Altartafel des Münsters. Nikolaus hat also auch geschnitzt (das Werk selbst ging im Bildersturme verloren). Von der Ausarbeitung des Chorgestühles wurde der Meister entbunden. Im gleichen Jahre der Badener Kreuzifixus. Am Sockel ein Wappenschild mit der Inschrift Nikolaus von Leyen 1467. Dies ist auch das Jahr, in dem Kaiser Friedrich III. seinen schon 1463 ausgesprochenen Wunsch bei der Stadt Straßburg durchsetzte, den Künstler für sich zu gewinnen.

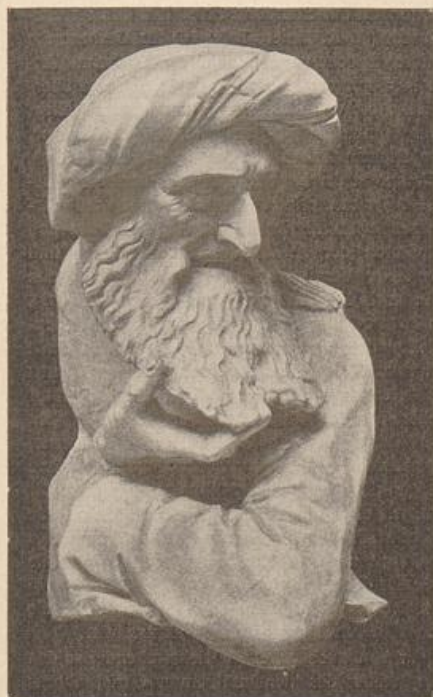
1469 ist Gerhart in Passau bezeugt, und es beginnt die Tragödie des Grabmals für Friedrich III. Nur die Platte hat Nikolaus gefertigt. Das mit ungewöhnlicher Ausdehnung des Gesamtprogramms angelegte Monument wurde erst unter Maximilian um 1513 fertig (Meister Michel Tichter). Das ist das Gerüst. Was ist fest beglaubigt? Nur der Sierck von 1462, die Straßburger Büsten von 1464, der Badener Kreuzifixus von 1467, das Kaiser-Grab von 1467 an. Keine Daten von Werken außerhalb der 60er Jahre, ein Lebensende wahrscheinlich bald nach diesen. 2 Grabmäler, 2 Büsten, 1 Kreuzifixus; alles andere ist Kombination. Aber schon jedes der sicheren Werke hat zündend gewirkt. Das Trierer Grabmal hatte, nur ein Menschenalter früher, im Moselgebiet einen wohl ebenbürtigen Vorgänger: den Trierer Bischof von Wetterstein in St. Castor zu Coblenz. Aber es war verblüffend neu in der Verbindung westlicher Naturgläubigkeit mit sicherem Stilgefühl. Von der Wiener Platte sind Wirkungen wohl doch auf das Neustädter Grabmal der Kaiserin Eleonore, außerdem auf Stoß vor allem, ausgegangen. Die Halbfiguren von der Straßburger Kanzlei haben eine noch weit tiefere und weiter reichende Fortzeugungskraft bewiesen: Ein ganzes Geschlecht von Büsten ist von da ausgegangen. Und wenn wir noch das stilistisch absolut gesicherte Epitaph von 1464 dazu nehmen, das eine Reihe oberrheinischer Madonnen-Reliefs mitbeeinflußt hat, so sehen wir eine ganze Kultur der Büste von unserem Meister ausstrahlen, wie einst (in Konsolenform) von den Parfern. Ebenso ist der Typus des Badener Kreuzifixus von außerordentlicher Bedeutung. Ohne ihn wäre jener des Nördlinger Altars nicht möglich gewesen und kaum die stärksten des Veit Stoß — nicht zu reden von oberrheinischen Nachfolgern in Maulbronn, Molsheim, Kolmar, Offenburg.

Das ist eine Andeutung der nächsten Erfolge Gerharts. Für uns ist das entscheidende der innere Charakter des Stiles, den er bringt. Allzu einseitig wird oft der für Deutschland neue Grad des Naturgefühls betont. Aber es sind zwei Seelen in Nikolaus, und sie eben machen ihn so erstaunlich reich und wirksam: eine ruhig beobachtende, überraschend fein und weich Natureindrücke auffangend, damit zuständlich sehend — und eine enorm bewegliche,

Königsheim



geistreich glühende, die elektrisierend die Form durchblitzt, massenzerschützend, eigen-elegante Linearverbindungen ziehend, ganz auf Handlung, aber im Sinne einer gegenstandslos vorstellbaren Formenhandlung, gerichtet. Am Sierck-Grabmal lebt diese in den tiefen Aufbrüchen unter den Ärmeln, dem wundervollen Gestaltraum zwischen Kopf und Händen, dem eiligen Schwunge der Casula und zahllosen Einzelheiten. Hier beginnt ein energischer Kampf gegen den tektonischen Kern, gegen das Anorganische, der Leben nicht nur im Sinne der Natur, sondern einer zuckenden Beweglichkeit an sich erstrebt. Darauf kam es an: Raumdurchlässigkeit anstatt körperhafter Widerständigkeit des Kernes. Im Wiener Grabmal ist die gebirgige Durchschluchtung der Platte außerordentlich viel weiter geführt. Das ist eine geschichtliche Richtung: von Kaschauer zu Pacher. Sie läßt sich bei Gerhart verfolgen, mit Hemmungen und Rückschlägen. In der Madonna des Trierer Domkreuzganges, deren Zuschreibung nicht absolut zwingend ist, sind immerhin deutliche Werte Gerhartscher Art. Die Fähigkeit der Faltenblitze ist stärker (altertümlicher), die Biegung der Gestalt weit energischer. Die eigentümliche Aufschlitzung an der linken Seite der Figur, der sehr beredte Hohlraum, der hier sich auftut, klingt immerhin der Wiener Platte fast deutlicher vor als das Sierck-Grabmal. Hier ist auch die Linie, die für Gerhart immer charakteristischer wird: die seltsame Kletterlinie von Kopf und Arm der Madonna zum Kinde. Das Auge faßt sie schneller als das Wort. Wer sie begriffen hat, entdeckt sie mühelos auch im Straßburger Busang-Epitaph. Dieses ist im ganzen breiter. Der Vergleich der Komposition mit niederländischen Bildern des van-Eyck-Kreises überzeugt (Rollin-Madonna). Die Formen saftig und frisch, ja breit; sogar die Madonna — als ob der füllige Typus des Geistlichen auf sie zurückgewirkt hätte. Von links nach rechts muß man lesen; das ist schon jene verschlungene Kursivschrift der Form, die immer verwickelter um 1480 auftreten sollte. Man möge rechts am unteren Ende des Kopftuches beginnen, dann rückwärts über die Krone herab vom Schleierzipfel zur linken Hand des Kindes lesen. Wer hier im Sinne der Mittelmeerkultur die Komposition sich aufbauen wollte, der sähe nur die Symmetrie. Sie ist auch da — aber das entscheidende ist ihr Überkreuztsein durch Rhythmus. Wer nicht den Weg empfindet, der all dieses Zuständige windungsreich durchläuft, dem entgeht das Beste. Auch die wundervoll weiche Engelkonsole von Trier gehört in diesen Zusammenhang. In den Haaren ein erstaunlich laufendes Gefühl, eine ornamentale Mimik der Linien, auch eine Raumdurchlässigkeit, die das Ganze „1480“ schon in sich trägt. Aber — ist das nun so sehr niederländisch? Ist nicht hier eher eine gerade Linie nach rückwärts zu den Konsoleneckeln der Kuniberter Verkündigung in Köln, dem Stile des Ratskapellenreliefs und schließlich also des Saarwerden-Meisters? Ist das nicht alles zugleich sehr stark deutsch-rheinisch? Schärfer ist die Formgebung überall in der Anna Selbdritt des Berliner Museums, die aus dem Elsaß stammt. Macht schon die Trierer Madonna Schwierigkeiten, so ist es erst recht nicht ganz leicht, die Berliner Gruppe mit dem Straßburger Epitaph zusammen zu denken. Viel von Gerharts Geist, aber nicht sicher seine Hand. Das genialste und für Deutschland folgenreichste: Das Büstenpaar von der Straßburger Kanzlei (Abb. 338). Schon im Dichterischen eine merkwürdige, geistreiche Hintergründigkeit: auch seelisch nicht Statik, sondern ein verschlungenes Spiel vieldeutiger Möglichkeiten. Prophet und Sibylle? Vielleicht, sogar wahrscheinlich. Aber ebensogut ist die Deutung auf Porträts möglich. Der alte Graf v. Hanau, der Zauberer, der es mit dem Teufel hielt, und die frech-reizende Bärbele könnten ebenfalls gemeint sein. Prophet und Zauberer, Sibylle und Kokette! Aber diese spöttisch fein durchblitzte Hintergründigkeit des Seelischen, diese geistvolle Wirrnis aus Unheimlichem und Erhabenem, aus Koketterie und Sphinxhaftigkeit, ist Form geworden. Wir müssen den Weg finden, dessen Begehen allein die gegliederte Zeit im verharrenden Steine, die geheime Erlebnisfolge erschließt. Man vergleiche mit italienischen Werken der Epoche, mit Büsten Desiderios, ja mit dem gesamten (klassischen) Begriff der Büste. Da steht die Form in einem unsichtbaren Rahmen seitlich gehalten, sie baut sich fassadenhaft: Sockel, Brust, Hals, Kopf — statisch; Gerharts Form ist völlig dynamisch. An irgendeinem Punkte müssen wir hinein; sogleich erfaßt uns ein Getriebe. Die Form ruht nicht auf einer Basis, sie umschräut eine Achse. Was nach vorne zeigt, scheint wie aus Raamtiefen hervorgespien, in die es, eingeschluckt, zurücktaucht. Seit Giovanni Pisano ist so etwas in Europa nicht mehr dagewesen: auf so kleinem Raume eine so unendlich scheinende Bewegung; ein Sieg des Geistes, der den Stoff überhaupt vergessen macht. Der Kampf gegen das Anorganische ist mit einem Schlage entschieden: für eine Gestaltung, die ebensosehr Hohlraum wie Körper ist. Man denke sich die Hohlräume ausgegossen. Sie wären allein nicht verständlich, aber dennoch ebenso sonderbare und wichtige Form wie die Glieder. Erst der Hohlraum bringt diese zum Klingen, er selbst ist formwändig geworden: konkave Plastik. Den spielenden Wechsel zwischen vorn und hinten, links und rechts, die ständige Verkreuztheit der Gliederbewegungen, wollen wir als das Gesetz der fließenden Verschränkung bezeichnen. Dieser fließende Chiasmus, in den verharrenden Stein wie ein perpetuum mobile gebannt, wird das Wesentlichste des Stiles von 1480 ausmachen. Er kann zum formalen Selbstzweck werden. Er hat hier, wie in allen hohen Fällen, psychologischen Sinn. Es ist der tiefste Gegensatz zur Blockgläubigkeit der dunklen Zeit: fast schon mehr als Raumdurchlässigkeit des Körperlichen, fast schon Verwirklichung eines Raumes durch bewegte Glieder. Die geheimnisvoll kochende



338. Büstenpaar von der Straßburger Kanzlei.

Zirkulation vom Kopftuche über den Ellenbogen der Straßburger Frau — ein Winkel statt einer Basis, ein Punkt statt einer Linie —, überspringend als elektrischer Funke an dem mimischen Intervall vom Daumen zum entgegen-gesträubten Tuche, das Vortauchen der greifenden Rechten beim Manne, die gewundene aber unaufhaltsame Rückkehr der Linken in den schwarzen Schacht des ausdrucksvollen Hohlraumes!

Es geht der einzelnen Künstlerpersönlichkeit, wie es der geschichtlichen Gesamtpersönlichkeit abendländischer Kunst geht. Besondere Aufgaben lassen einen neuen Gedanken durchbrechen. Der Spalt schließt sich scheinbar; aber der innere Weg ist gebahnt. Die extremste, kühnste Prägung der ersten Form versinkt; daß sie da war, bleibt ein für allemal wirksam. Spätere Gelegenheit erschließt leicht den im Inneren eruptiv gebahnten Weg. Jeder zweite Gedanke, der ihn durchläuft, macht ihn glatter, und für einige Zeit wird er selbstverständlich, bis er, oft plötzlich, verödet. Vöge (Zeitschr. f. bild. Kunst 1913 S. 97ff.) wies auf einige seltsam von Gerharts Geist angewehrte Reliquienbüsten des Straßburger Frauenhauses hin. Die „Frau mit dem Hündchen“ ist Gerhart noch am nächsten, aber kaum eigenhändig zu denken: eine deutsche Verschärfung und sogar ein leiser französischer Einschlag dazu. Am Badener Kreuzifixus war ein so weitgehender Zirkulationsstil nicht möglich. Dennoch mußte wohl der dämonische Zauberer-Prophet des Kanzleigebäudes erst durchdacht sein, ehe dieses Christushaupt entstehen konnte: Die Verflechtung der Dornenweige, die Verwundenheit der Locken; hohl-räumliches Leben also. Es ist die gemäßigte Wiederkehr jener extremer verschränkter Bildungen. Die Straffung des Körpers, der mit beispielloser anatomischer Genauigkeit behandelt ist, wirkt zuletzt nicht zuständig: ein Gestraft werden! Das flatternde Lententuch, das zu diesem Typus gehört (noch der Backoffensche beruht auf ihm) kontrastiert lebensvoll. Der Stamm breit und naturalistisch behandelt. Meister E. S. hat in der Kreuzigung L. 31 in zarter und flacherer Form den gleichen Typus des Kreuzifixus am schraffierten Holzstamme. Die beiden kannten einander, sie kannten wenigstens ihre Kunst. In viele unmittelbare Folgeformen Gerharts am Oberrhein wirkt auch der Graphiker mitbestimmend hinein.

Es folgte der Zug nach Österreich und das Kaiser-Grabmal. Daß man das Standbild Friedrichs III. als Erzherzog an der Wappenwand der Georgs-Kapelle von Wiener Neustadt (A. R. Maier, Tafel 16) für Gerhartsche Arbeit halten konnte, wird nur aus der allgemeinen Verknennung dieser Epoche verständlich. Bei Boheim (Mitteilungen der Zentralkommission N. F. 14, S. 22) wird das Datum 1453 mitgeteilt. Es ist verbindlich und überzeugend. Die Wiener Platte aber ist echt. Heute im südlichen Seitenchore von St. Stefan sehr schwer zu sehen, dunkel und überreich unwimmelt von den zahllosen Gestalten der Tumba in farbigem, hellfleckigem Marmor. Wieder begegnet sich westlich naturgetränktes Formgefühl mit heraldischem Geschmack des Alpen-Deutschtums. Nun ist die wunderschönste Gelegenheit für Gerhart, sein eiliges Tempo in der Durchschlitzung einer Masse loszulassen. Bei alledem keine innerliche Steigerung. Der Sierck ist tiefer und reiner. Gerhart selbst wird Vorschritten gehabt haben. Der heraldische Prunk leitet sein Temperament ein wenig ins Äußerliche ab. Aber schon verhält sich die Figur zur Rahmung nicht unähnlich den späteren der Altäre von St. Wolfgang und Kefermarkt: eingebettet, vorgeleitend im beunruhigenden Glanze freier Vergitterungen. Der Kopf hat den Meister offenbar nicht sehr gereizt; der Straßburger Alte war ihm gewiß lieber. Immerhin ist auch das Spiel der Linien selbst über den breiten Weichteilen der Wangen der Beginn (oder Ausklang) gleichartiger Linien-spiele der Mantelmitte; und das letzte unsymmetrische Ausschleifen des Gewandes nach dem rechten Fuße zu, das Überhängen und leise Sich-herumpeitschen der Form war schon beim Sierck gegeben. In den kleinen Relieffigürchen über dem Baldachin, die Vöge besonders gewürdigt, tobt sich der Zirkulationsstil ungehemmt aus (besonders Christophorus). Außerhalb der Platte ist keine sichere Möglichkeit, auch nur Entwurfsgedanken des Künstlers zu entdecken. Die Klebel-Wimmersche Publikation gibt ja reichliche Gelegenheit. Der Apostel Judas Thaddäus (Klebel-Wimmer Tafel 19) allenfalls ein dumpfer Nachklang — deutlicher, sobald man die Büste isoliert. Und wenigstens einen ausgesprochenen Zirkulationsstil zeigen die zwei Pauliner-Mönche ebda Tafel 44. Aber das ist alles dem rein persönlichen Stile des Nikolaus so fern, wie etwa die Arbeiten am Gestühl und den Türflügeln des Konstanzer Münsters und die Grabplatte der Kaiserin Eleonora in Wiener Neustadt. Gibt es noch etwas, das uns wenigstens in die Werkstatt führen könnte? Dreger und nach ihm Demmler haben auf die Schnitzfiguren der Hofburgkapelle verwiesen. Diese selbst ist Ende der 40er Jahre erbaut, für ihre Plastik kein Datum überliefert. Es liegt nahe beim Schmuck der Hofburg, an den großen Bildhauer zu denken. Aber die Ausstellung österreichischer Kunst 1926 hat wohl Gelegenheit verschafft, den Zusammenhang aufzugeben.

Gerhart hat im Südosten Schüler hinterlassen, das ist sicher. Er fand auch gewisse Gleichstrebende: so den noch entschiedener barocken, in wahren Formstrudeln denkenden Meister des kleinen Kremser Christophorus von 1468. Dagegen verweist Bruno Fürst auf einen im Chore der Kirche gar nicht weit vom Kaisergrab befindlichen Christophorus, der sich zwar der Zeit von 1480 schon nähert, auch schon die in Kefermarkt festgehaltene Bartlosigkeit des Heiligen zeigt, im übrigen aber erstaunlich Gerhartsche Züge hat bis in die feinen Kletterlinien des Kindes hinein. Der Verf. will nicht vorgreifen. Jedenfalls handelt es sich um eines der köstlichsten Werke unserer Epoche im ganzen Südosten. Und die Frage nach Gerhart im Südosten wird hier, wenn irgendwo sonst, zu stellen sein.

Auch im Westen ist das Gerhart-Problem nicht zu Ende. Der Verf. kann schwer begreifen, daß in der Gerhart-Forschung bisher niemals die Figuren der Hardenrathkapelle in S. Maria am Capitol zu Köln eine Rolle gespielt haben: Maria und Salvator (Abb. 339). Sie sind durchaus datierbar — in die Zeit von Gerharts Straßburger Wirken. 1466 ist die wundervolle kleine Kapelle gestiftet, ein Juwel des Stiles um 1470, mit Glasfenster, Altar, Wandmalerei im Stile des Marienleben-Meisters. Der einheitliche Eindruck wird nur leider durch Übermalungen beeinträchtigt, aber die beiden Figuren sind ausgezeichnet erhalten. Für den Unvoreingenommenen kein Zweifel: das ist zunächst nicht „um 1500“, sondern E. S. Zeit. Die Maria im Besonderen ist nicht nur E. S. Zeit, sondern Nikolaus Gerhart-Zeit, mehr noch: Gerharts Stil! Ist sie nicht gar vom Meister selber? Der Verf. gesteht, daß ihm die Einordnung der Trierer Kreuzgang-Madonna nicht so reibungslos möglich erscheint wie die der Hardenrathschen von 1466 — das ist zwei Jahre nach dem Busang-Epitaph. Die Trierer Maria müßte ja eben so viele Jahre davor entstanden sein. Zwischen 1464 und 1467 wissen wir nichts von Gerhart. Was hindert zu glauben, daß Nikolaus von Straßburg her die Kölner Figuren geliefert habe, sobald der Stil den Schluß zwingend nahe legt? Es ist aber der Stil des Busang-Epitaphs. Und die Frage ist höchstens, ob er es nicht zu sehr sei. Dem Verf. schien es richtiger, die letzte Antwort späterer Forschung zu überlassen. Ohne Gerhart zu erklären sind diese Figuren nicht, besonders nicht die Maria. Man trenne sich einmal die Kopf- und Brustpartie ab, wie im Busang-Epitaph geschehen, man vergleiche Haltung, Krone, Haar, Gesicht, Falten. Zwillingsgeschwister! Auch im Großen ist die rahmende Aufspaltung der Figur von beiden Seiten her, die lange schattenfangende Falte von den Armen abwärts, durchaus im Sinne Gerharts. Dazu die feingliedrigen Hände, auseinandergetan wie eine Entsprechung im Gegensinne zu den hart zusammengespitzten Händen des Truchseß von Waldburg (1467); die adelige Hoheit des Ganzen. Es gibt einen Stich des Meisters E. S., Christus mit der Weltkugel. Die Handbewegung vergleiche



339. Busang-Epitaph, Straßburg.

340. S. Maria in Capitol. Hardenrathkapelle.  
Madonna.

man (wie den Typus) mit dem Kölner Salvator, die Engelfiguren daneben mit der Maria: die engste Zeitverwandtschaft ist einleuchtend, die Beziehung zu dem Stecher nicht mit Notwendigkeit, aber mit einiger Wahrscheinlichkeit nach dem Oberrheine verweisend. Kölnische Vorstufen könnten nur die drei Großfiguren von St. Ursula sein. Aber keine unter ihnen läßt eine Berührung mit Gerhart ahnen. Das Problem mag für die Einzelforschung stehen bleiben (Abb. 339/40).

Die Sonderstellung Gerharts legt nahe, an den Stätten seiner Wirkung entlang zu gehen. Da ist Trier. Soviel bis jetzt bekannt, ist jenseits des Sierck und der Kreuzgang-Madonna keine Auswirkung des Meisters da. Wohl aber eine merkwürdige Parallelerscheinung: Peter von Wederath, ein Moselfranke also.

Wir kennen seinen Namen vom Michaels-Altar in St. Gangolf (um 1468). Dieser ist nun freilich nicht einheitlich gut. Die vier Heiligen — E. S. Typen übrigens, besonders die Katharina (nach richtiger Entdeckung durch Frl. Minde-Pouet) — sind, zwischen Zierlichkeit und gröberer Form schwankend, in sich selbst schon verschieden. Die Engel aber schlagen alles andere: diese wundervoll weichen Köpfe, diese im Kleinen großartig rauschenden heraldischen Bewegungen verraten einen Meister von Rang — und wirklich auch schon einen des damals modernsten Bewegungsstiles. Ihre Gestaltung ist überdies geradezu ein Leitmotiv für die 60er bis 80er Jahre — später seltener, aber immer noch nachklingend. Es ist der Gegensatz des nacktgefederten und des hemdgewandeten

Typus. Er kommt schon in Utrechter Miniaturen um 1430 vor und läßt sich vom Fiemaller Meister über E. S. nach Nördlingen und Kefermarkt bis zu Riemenschneider und Backoffen hin verfolgen. Den Typus, vor allem den Stil, finden wir in dem einzig schönen Epitaph der Elisabeth von Görlitz wieder (Trier, Dreifaltigkeitskirche, Abb. 341). Das Datum 1451 darf nicht zu allzu frühem Ansatz verleiten, auch das Geschichtliche spricht nicht dafür; offenbar 60er Jahre. Nennen wir das Beste am Michael-Altare Peter von Wederath, so müssen wir das Görlitz-Epitaph ebenso benennen. (Bereits durch Werner Deuser in Trier geschehen.) Die Engel des Ganggolf-Altars stehen zugleich dem Konsolenengel der Kreuzgang-Madonna nahe. Gemeinsame, dieses Mal eher kölnische Tradition. Das Maß an Kühnheit in den Gewandfalten noch über Gerhart hinaus, noch rauschender, regelloser, räumlich-malerischer. Dazu in den Köpfen ein Hauch mittelrheinischer Holdheit und adeliger Lieblichkeit.

Stellen wir also fest: In Trier, wo der große Anreger zuerst uns greifbar wird, besitzt er einen künstlerischen Bruder. Er wirkt, in diesem Sinne, zu Hause; als er fortgeht, ist er auch geistig verschwunden. Anders in Straßburg. Hier tritt er als fremde Kraft auf, entfesselt aber eine reiche Entwicklung.

Vom Busang-Epitaph aus geht eine Reihe elsässischer Reliefs, die den Gedanken des Innenraumes und der Baldachin-Bekrönung wie den der Madonna für sich ausspinnen. Demmler berichtet über sie (Amtl. Ber. d. Berl. Museums 1913/14 Spalte 216ff.). Das Berliner Museum erwarb 1910/11 ein Nußbaumrelief ohne Umrahmung (Demmler a. a. O. Abb. 120). Ein zweites vollständigeres, im Kolmarer Museum, abgebildet bei Haußmann (Elsäss. Kunstdenkmäler Tafel 14 Text S. 23; irrtümlich dort als „aus Holz“ bezeichnet). Dieses ist aus Stuck, in Wahrheit genaue Wiederholung des Berliner Stückes. Haußmann hat an italienische Terrakotten erinnert, Demmler dagegen die deutsche Herkunft betont. In Wahrheit sind solche Stuckreliefs von uns aus nach Italien versandt und dort anregend geworden (vgl. Bode, Amtl. Ber. 33, S. 305). Hier kreuzt sich obendrein die Wirkung Gerharts wieder einmal mit der des E. S.; dessen berühmte Madonna von Einsiedeln (1464) zeigt genau das Motiv des Kindes. Unverkennbar in den gleichen Kreis gehört auch das Holz-Relief der Sammlung Böhler-München, das A. R. Maier (a. a. O. Taf. 5) abbildet. Zu Füßen und Häupten wieder kontrastierend die bei Peter von Wederath genannten Engeltypen. Namentlich die gefiederten zu Häupten von äußerster Geschmeidigkeit und schnell zustoßender Bewegung. Die feine Einschmiegung von halbfigurigen Reliefs in Innenräume ist sowohl Gerhart, als E. S. Das gilt besonders von den erstgenannten Stücken. Das Busang-Epitaph, als dessen Abkömmling sie erscheinen können, gehört zugleich jener Kultur der Büste an, die wir von Gerhart bereits ausstrahlend wissen. Diese geht bis in die Wirksamkeit des Isenheimer Meisters, also über unsere Epoche hinaus. Jener selbst gehört, mindestens als Werkstattgut, die von Vöge publizierte Reliquienbüste, der sich drei weitere anschließen. Die Originale stammen aus der Peter Pauls-Kirche von Weißenburg i. E., also aus der Straßburger Zone. Zwei davon heute als Leihgaben Morgans im Metropolitan-Museum New York (Schmitt, Oberheinische Plastik 1924, Taf. 16/17) Der Vergleich der 4 Büsten bei Schmitt macht den Unterschied der einen gegen die 3 anderen offenkundig. Mit dem Meister der älteren Büsten von S. Marx (siehe unten) kommen wir schon aus der unmittelbaren Sphäre Gerharts heraus. Nahe ist ihr aber noch die Speyerer Verkündigung (Schmitt, Taf. 19/20). Hier spricht ein äußerst begabter rheinischer Künstler, der besonders vom Busang-Epitaph ausgeht. Sein Temperament erinnert an Peter von Wederath, ohne daß dessen selbst von Gerhart nicht geahnte Kühnheit ganz erreicht würde. Ein wundervolles Beispiel aber wieder für das Lesen in beschwingter Kursive über äußerst tiefenhaltige, körperhafte Formen hin. Sollte es sich chronologisch schon um 1480 handeln, so wäre hier eine andere Entwicklungslinie, als die gleichzeitig in Straßburg sichtbar werdende, die jedenfalls dem Nikolaus des Busang-Epitaphes gegenüber eine Reaktion ist. So sehr Speyer und Worms dem Oberrhein nahe sind, so deutlich ist doch die Linie, die von der Speyerer Verkündigung einmal zu jener der Wimpfener Corneliienkirche 1476, dann aber zu der Wormser 1487 führt (vgl. Schmitt a. a. O. Text S. 4 oben). Auf das mittelrheinische Gefühl wirkte offenbar das Holdzuständliche, das der Große im Busang-Epitaph beschwingter Bewegung einzubergen verstand. Schmitt und Demmler haben einen Weg gezeigt, der in dieser Richtung weiter führt. Demmler (Berl. Mus. 1924, Heft 4) hat die 2 aus Straßburg oder nächster Umgebung (Molsheim?) stammenden Sandsteinbüsten des K. F. M. publiziert. Sie sind von einem Künstler, der in unmittelbarer Nähe Gerharts geatmet haben muß, aber wieder mehr den Stil des Busang-Epitaphes zum Ausgang nahm; etwa gleichzeitig mit dem Ulmer Chorgestühl. Möglich, daß zwei im Gegensinn blickende dazu gehörten. (Könnten sie nicht gar für die uns nicht bekannte plastische Dekoration der Straßburger Kanzlei bestimmt gewesen sein? Der rote Sandstein schien dem Verf. der gleiche wie jener des Lichtenbergers.) Nun, diese Köpfe — sehr bewegte Halbfiguren von sehr gegensätzlichem Typus, ein erregterer und ein milderer, — sind auf der Grablegung des Wormser Domes (ca. 1488) nahe beieinander kopiert, übrigens der Haltung nach im Gegensatz. Und sowohl die Speyerer als die Wormser Gestalten haben etwas in sich, dem wir bei Hans von Heilbronn

und bei Konrad Meit (von Worms!) später begegnen werden: eben die echte, fällige Plastizität. Es ist hier der zuständig charakterisierende Gerhart, der weiter wirkt.

In den Kanzleibüsten dagegen hatte Nikolaus die Bewegung über das Zuständliche gesetzt. Das gerade war offenbar etwas für ausgesprochen rheinische Deutsche. Der Meister der älteren Büsten von S. Marx — Schüler vielleicht weit mehr durch den hochreißenden Eindruck dieser Werke, als durch Werkstattarbeit bei dem Größeren — griff gierig die Abstraktion des Linearen auf. Er dörrte das weiche Leben des Organischen heraus, er extremisierte es. Er trieb auch das Physiognomische einseitiger hoch. Der „Geizige“ ist seine Paraphrase des Lichtenbergers. Wer hier den Unterschied nicht fühlt, die versessene Gier, nicht des Dargestellten, sondern des Darstellenden, ihre Einseitigkeit gegenüber Gerharts Gestalten, der kann nicht Menschen, darum auch nicht Epochen unterscheiden. Auch der elsässische Nachfolger hat Geist: aber es ist die Rabbia, die der typische Oberdeutsche auch in der dunklen Zeit bewies und die ihn auch in ihr immer vom naturgläubigeren Westen unterschied. Der Meister von S. Marx hat den Rausch des Systematikers. Wir sind zudem um 1480. — Entschieden früher der Kaysersberger sitzende Antonius (Schmitt a. a. O. Taf. 22). Kaum denkbar, daß er von Gerhart sei. Wundervoll bewegliche Hände gewiß, von elektrischer Spielkraft — indessen, das ist allgemein „1470“ und liegt ganz in den üblichen deutschen Möglichkeiten. Im ganzen ein schnittiger Stil. Aber in der Ahnenreihe des späteren Isenheimer Antonius ist neben Gerharts Formen auch der Kaysersberger Antonius enthalten. Manches in den Haaren verweist schon auf den großartigen Schlettstadter Christuskopf (Schmitt a. a. O. Taf. 64), den der Verf. der Zeit und dem Meister der Weingartener Gestühlbüsten von 1487 in München, also wohl Heinrich Yselin, zuzuschreiben wagt. (Dagegen Schmitt a. a. O.: um 1500; wohl doch zu spät.)

Im Jahre 1467 hatte Gerhart außer dem Badener Kreuzifixus den verlorenen Hochaltar des Konstanzer Münsters geschaffen. Das Chorgestühl, das ihm ebenfalls verdingt war, hat er so wenig selbst gemacht wie die Türen. Hier ist der Name des Simon Haider artifex 1470 als Ausführer genannt. Die Konstanzer Urkunde von 1490 beweist aber ausdrücklich, daß Simon Haider zum Bildschnitzen außerstande und nur Tischler gewesen ist (so z. B. habe er dem Heinrich Yselin die eigentliche Bildhauerarbeit in Weingarten übertragen müssen). Dehio betont das Sprudelnde namentlich in den Misericordien des Chorgestühles. Die bei A. R. Maier (a. a. O. Taf. 8) abgebildete Seitenwange sollte man doch nicht als vollkommen fern von unserem Meister ansehen. Der heraldische Geschmack der Füllung (E. S. nicht fernstehend, aber schon auf dem Wege zu Schongauer) könnte den Schöpfer der Wiener Grabplatte in seinem Ornamentgefühl spiegeln. Die hockenden Gestalten wären ebenfalls in Wien nicht undenkbar. Nebenkräfte gewiß, aber aus Gerharts Luft. An den Türen ist von Gerhart bestimmt nichts mehr zu sehen. Interessant ist nur in den kleinen Szenen, daß z. B. die Kreuzigung des E. S. L. 31 dort vorgebildet scheint (Hinweis von Dr. Beenken). Bei der Büste des Konstanzer Rosgarten-Museums, angeblich vom Gestühle des Dominikanerinnenklosters St. Peter (A. R. Maier, Taf. 12) wäre zu überlegen, ob sie Frühwerk Yselins sein könnte. Für den Gedanken der Büsten, d. h. in Wahrheit belebter Halbfiguren, darf an Malerei und Graphik erinnert werden (E. S., Dierk Bouts in der Madrider Geburt Christi, Joos van Gent im Pariser Seneca. Für die 80er Jahre van der Goes' spätere Anbetung im Berl. Museum). Der Badener Christus ist, so straff er scheint, doch mehr nach dem barocken Polé hin wirksam geworden. Das sprechendste Beispiel: Der Maulbronner Kreuzifixus von 1473, durchfurcht und fantastisch überweht vom barocken Hemdentuche. Offenburg, Kolmar, Schlettstadt (sehr edel und still, viel weniger barock) folgen. Maulbronn gibt wieder das Beispiel oberdeutscher Rabbia: nicht Natur, sondern Gestaltung als abstrakt gegenstandslose Vortragsweise führt zu stürmischer Steigerung.

Aber es kommt darauf an, das Lebendige zu begreifen, das in Gegensätzen sich verwirklicht. Auch am Oberrhein gibt es Kunst, die sich gegen die barocke Möglichkeit wenigstens zarter verwahrt. Eine kleine, lyrisch idyllische Parallele zu dem herb großartigen Ulmer Gestühlmeister bietet im Elsaß ein zartsinniger Künstler innig feiner Anbetungsszenen, der nach des Verf. Meinung nicht identisch mit dem von Schmitt so genannten „Meister der Straßburger Kartause“, sondern eher dessen Lehrer ist. Er steckt voller Erinnerungen an E. S. Voran steht die Anbetung der Isenheimer Sammlung Spetz (Schmitt Taf. 27). Eng verwandt 2 Reliefs bei Böhler München und im Berl. Museum (Schmitt Taf. 29); etwas mehr zur Seite eine Madonna der Sammlung Oertel (ebda Taf. 28). Auch dieser Meister kennt gewiß den Gerhart-Stil. Die büstenhaft wirkende Hirtenfigur links auf der Isenheimer Anbetung! Aber er arbeitet mit vorherrschenden Linienparallelen, die zu der holden Freundlichkeit der menschlichen Stimmung passen — etwas ins Niedliche gehend, aber höchst delikat. Wohl sicher um 1470. Der „Meister der Straßburger Kartause“, so genannt nach 3 Gruppen des Frauenhauses aus dem ehemaligen Hochaltar der Kartause, ist unruhiger bei aller deutlichen Verwandtschaft, ja Abhängigkeit: knitteriger, stärker charakterisierend, wohl schon nahe an 1480, aber dem Zirkulationsstil noch nicht innerlich ergeben. Etwas abseits, aber der eigentlichen Zirkulation feindlich, schroff, herb und schnittig, der merkwürdige Schnitzer der Kaysersberger Grablegung (Haußmann, Els. Kunstdenk. Nr. 95).

## b) Die Gegensätze um 1470

Schon in Gerhart fanden wir zwei Möglichkeiten, die der feinen ruhigen Naturbeobachtung und die der in sich zweckfrei fließenden Bewegung. Sie stehen bei ihm in der Harmonie gegenseitiger Ergänzung. Was das Genie in sich vereinigt, tritt bei anderen oft heftig auseinander. Naturbeobachtung freilich ist bei den Deutschen überhaupt nur untergeordnetes Mittel. Aber es gibt einen stillen, strengen Stil um 1470, der, Gerhart fremd, als Parallele zur Seite steht. Und es gibt einen rauschend bewegten, völlig gleichzeitigen, der Gerhart zunächst ebenso selbständig entspricht, aber sich mit seinen Wirkungen verbinden kann und, gleich Gerhart oder durch Gerhart, unmittelbar auf den Stil der 80er Jahre hinleitet. Einiges erschien schon, der Eindruck muß verbreitert werden.

Das reiche Jahr 1467 mit seiner nächsten Umgebung beleuchtet die Kontraste besonders deutlich. Jenseits von Gerhart sind die feinsten Gegenspieler Peter von Wederath und der Erfurter Alabastermeister von 1467. Dessen schönstes und deutlichstes Zeugnis ist der Engel der Severikirche. Er geht über die in Thüringen zu dieser Zeit übliche Qualität hinaus, scheint aber doch einer Erfurter Richtung zu entstammen. Die kleinen Engel an der Grabplatte des Theodor Brun († 1462) weisen schon auf ihn hin (vgl. auch H. Kunze, Die got. Sk. in Mitteledeutschland). Der Meister muß irgendwo größere Luft verspürt, Großes gesehen haben. Vor allem ist er selbst hohe Qualität; und so ist nichts lehrreicher, als ein Vergleich des Erfurter Engels mit dem Trierer des Görlitz-Epitaphes (Abb. 341/342). Man spürt die gleiche Zeitfarbe, den gleichen Trieb, über den Rahmen hinaus zu gehen, den gleichen Sinn für das heraldisch Kostbare und für wappenhaften Glanz. Aber der Erfurter Engel ist schnittig, wo der Trierer rauscht; bei jenem Zirkulation, hier lange Linie; dort diagonale Krümmung, hier winklige Geradheit der Flügel; dort regellose Wellen, hier regelhafte Stegbildung der Falten. Sofort zeigt sich auch der bekannte Unterschied des Seelischen: der Trierer Engel blüht aktiv in seinem wasserhaft beweglichen Elemente, ein schöner Knabe; der Erfurter verhält passiv in der metallisch strengen Gesetzlichkeit des seinen, ein geschlechtsloses Zwischenwesen. Es regt sich nicht wenig werdende Regellosigkeit im Erfurter Relief; aber sie bleibt gleichsam überall an Haken hängen, verschlägt sich in Winkeln. Es ist viel geheime heraldische Gebundenheit im Trierer; aber ihre verborgene Gesetzlichkeit vollzieht sich unter dem Scheine hemmungsloser Freiheit.

Was hier wirkt, das sind die beiden Pole manieristisch strenger Linearität und barock bewegter Raumkörperlichkeit. Ihre Gleichzeitigkeit muß man sich einprägen. Es ist der gleiche Gegensatz wie zwischen Kaschauer Madonna und dem Würzburger Brunn-Grabmal. Aber selten wohl ist er so dramatisch deutlich wie um 1467. Ein Stich des E. S. von diesem Jahre, gegen den Löwener Sakramentsaltar des Dierk Bouts gehalten, besagt nichts anderes. Bei dem kurzen Umblick über die wichtigsten Gegenden bewegen wir uns ständig zwischen diesen beiden Polen. Auf 1480 hin wird aber zunächst die barocke Richtung siegen. Sie ist offenbar die der jüngeren Generation. Dafür wird die Spätgotik der 90er Jahre der innerlich älteren Richtung entsprechen.

Dem Trierer Meister würde man ein Werk nicht zutrauen können, wie es der Verf. in der ersten nördlichen Kapelle des Magdeburger Domes als sichere Arbeit des Erfurter Alabaster-Meisters wieder zu erkennen glaubt. Das Fragment einer kleineren Gruppe des Auferstandenen mit Engeln, material- und stilgleich mit dem Relief der Severikirche, vom delikatesten Reiz eines fein trübseligen Manierismus. Die wichtige Zahl 1467 taucht noch zweimal im Zusammenhang mit unserem Meister auf: einmal am Taufstein der Erfurter Severikirche, „überstiegen von einem dreiseitigen Baldachin, im Motiv an Brunnen-Architektur erinnernd, höchster Handwerks-triumph in der Bewältigung des Steinmaterials“ (Dehio-Handbuch). Man darf dabei auch an Sakramentshäuser erinnern, aber wie diese meistens in der Fülle der plastischen Besetzung von geringerer Qualität sind, so haben wir es auch hier wohl mit Werkstattarbeit zu tun (Overmann a. a. O.). Dann aber: der alabasterne lebensgroße Mauritius des Magdeburger Domes (Kunze a. a. O. Abb. 67). Es ist der Geist manieristisch eleganter Starre, wie wir ihn bei dem Regensburger Meister des Lupburger Parsberg-Grabmals kennen gelernt — und beim Truchseß von Waldsee, der ja zur gleichen Zeit die heraldische Eleganz der Einzelheiten mit dem Michaels-Relief in St. Severi teilt. Wieder also ein Gebiet, das wir bei der dunklen Zeit erreicht hatten.

Zur Bedeutung der Generation tritt die der stammlichen Faktoren. Es ist z. B. leicht anzunehmen, daß Schwaben nach dem Pole der strengen Form hinneigen wird. Seine großartigste



341. Gölrlitz-Epitaph. Trier.



342. Engel der Severikirche. Erfurt.

Leistung um 1470 gibt auch sofort die richtige Antwort. Es ist die selbständigste Antwort ganz Oberdeutschlands auf Gerharts Büstenkunst: das Chorgestühl des Ulmer Münsters. Der Zeit lagen große Programme; sie waren vom Mittelalter her bekannt, sie sind jetzt aus der Kathedrale ausgewandert, breiten sich auf Einzelwerken aus, auf dem, was die Kirche enthält, nicht mehr dem, was sie formt, umschließt und einleitet. Wie im Übergange zur modernen Einzelkunst folgt eine Kathedralisierung des Einzelmonumentes. Eine solche ist das riesige Programm des Wiener Kaisergrabmals, so auch das des Ulmer Chorgestühles.

Dehio hat daran erinnert, daß der Ulmer Gedankenzyklus kein anderer ist als jener der sixtinischen Decke Michelangelos. In einem Punkte freilich ist hier immer noch mehr Architektur im Ursinne: Das Ulmer Gestühl ist „räumlich“ gedacht (Baum). Aber diese eigene Raumkunst emanzipiert sich aus dem Chorraum als solchem. Baum (Die Ulmer Plastik um 1500, S. 20ff.) hat die genaueste Behandlung des Ganzen geliefert. Auch wer ihm widerspricht, bleibt ihm verpflichtet. Das Programm könnte darnach von Ulmer Humanisten wie Steinhövel und Neithart geliefert sein. Wie abendländisch dieser Humanismus ist, wie wenig er mit Antike zu tun hat, verrät schon der Aufbau des Ganzen, zu dem noch der 1468 als Probearbeit aufgegebene Dreisitz gehört, frontal gegen das Langhaus gestellt. Eine Freifigur, 18 Wangenbüsten, 79 Reliefbüsten außer den zahllosen Details der Misericordien usw.! Links die Männer, rechts die Frauen. Die Wangenbüsten, als unterste Reihe, geben „die Heiden, die das Heil geahnt“; also weise Männer und Sibyllen. Darüber (Giebelbüsten des Dreisitzes und Reliefs an den Chorrückwänden) die Frommen des alten Bundes. Als drittes Geschoß die Giebelbüsten des Chorgestühles: Apostel und Heilige. Über allen die einzige Vollfigur: Christus auf dem Baldachin des Dreisitzes. Das ist großartig und sinnvoll, architektonisch und gedankenreich. Wer war der Meister? Es ist nur scheinbar klar: am 9. Juni 1469



Erotische fehlt. Noble Strenge in Ethos und Form. Dieser eine Meister würde genügen, der deutschen Kunst nicht ein Bedürfnis nach fremden Mustern aus Schwäche zuschreiben zu dürfen. Das Umgekehrte war der Fall: Aufnahmefähigkeit aus Kraft — und Kraft zum Verwandeln. Ulm, die Stadt des gewaltigsten und herrlichsten aller deutschen Chorgestühle, hatte noch mehrere bedeutsame Meister an diesem Zeitpunkt, so den der Hedelfinger Pietà von 1471 (Stuttgarter Museum). Im Frauentypus zeigt er leichte Erinnerung an Multscher. Ein Stück solchen „idealischen“ Schwabentums zieht auch eine Verbindung zum Meister der Weisen und Sibyllen. Aber wie modern ist das Chorgestühl! Wie viel macht hier das eine Jahrzehnt aus, das seit Sterzing verfloßen war! Dagegen führt eine unmittelbare Linie von Sterzing her zum Tiefenbronner Altar (1469). Der seraphische Klang, den wir hier vernehmen, schwingt noch fort im Blaubeurer von 1493/4. Der Tiefenbronner Anonymus — nur der Maler, Hans Schüchlin, ist bekannt — ist der deutlichste, bewußteste, gläubigste Schüler des späteren klassischen Multscher. Das ist Stil der langen Linie, zweite Gotik, „gotischer Klassizismus“.

Von dort kommt das feine System der Mondsichelkrümmung, von dort auch die holdstrenge Lieblichkeit des Seelischen. Der reinste Madonnen-Typus von 1470 ist der der Heggbacher (O.A. Biberach, also Ulmer Zone); offenbar vom Tiefenbronner Meister. Die Abbildungen ersparen die Worte (Abb. 345 und 346). Wie sehr hier die Sterzinger Himmelskönigin mitwirkt, empfindet das Auge schnell. Aber auch die charakteristische Verwandlung der Gesamtform ist deutlich. Die Tiefkörperlichkeit Multschers, ein in feinere Form gerettetes Erbe der dunklen Zeit, wird leise zurückgedrängt. Weniger intimer Hohlraum zwischen den Köpfen. Das Kind liegt in bequemer Ansichtfront — linearer, eine eiligerer Geläufigkeit der Formverbindungen in vereinfachter Bildansicht. Eigenwillige Formknoten, wie der durchgezogene Mantelschlauf in Sterzing, verschwinden. Dafür läuft das Kopftuch in angenehmer Kurve in den Gesamtfluß hinein. Aber ist das nicht — bei allen Unterschieden — doch auch ein Erfolg Gerhartscher Tendenz? Eine neue Kursive ist eingeführt. Gerade dieses Motiv — deutlicher noch in der Madonna von Grüningen — präge man sich ein. Sonst aber: Reaktion? — nur soweit dies Fortschritte zu sein pflegen. In Wahrheit läßt sich in diese geläufiger strömende Gesamtform leichter einschneiden. Das Kerbungsgefühl kennen wir von dem großen Gestühlmeister. Hier bereitet es jene Aufschlitzung des Blockes vor, ohne die der Stil von 1480 ebenfalls nicht sein könnte. Wird auch die fließende Verschränkung noch gemieden, so ist doch das Fließen da — und es ist der Hohlraum vorbereitet. Dieser Typus ist nicht nur für Schwaben, sondern für die ganze Epoche charakteristisch. Beachtenswert in Niederschwaben: der Rottenburger Marktbrunnen von 1470 und das heilige Grab von St. Michael in Hall für die strengere Richtung; das Stauffer Denkmal in Lorch i. R. (1475) für die barockere (Baum, Niederländische Plastik des ausgehenden M.A., Tübingen 1925, Nr. 8, 21, 90).

Für das dem östlichen Bayern benachbarte Schwaben sind am wichtigsten die Augsburger Epitaphien.

Riehl (Augsburg E. A. Seemann, Berühmt. Kunststätt. Nr. 22, S. 44) betont schon, daß jene ihren Höhepunkt in den 60er und 70er Jahren erreichten. Das ist richtig, und es ist abermals geeignet, die Basis des Stiles von 1480 für uns breiter zu machen. An der Spitze steht das Epitaph des Kanonikus Wilgefort (1470), eine Präsentationsszene in der Art der burgundischen (Riehl a. a. O. Abb. 34). Gleichsam ein noli me tangere mit eingebauter Adorantenfigur. Monumental und lebensvoll, Schwere der dunklen Zeit mit beginnenden Aufbrüchen. Am erstaunlichsten aber wieder das dem reichen Jahre 1467 zu engst benachbarte: das Epitaph Höfingen, 1468,



344. Büste vom Ulmer Chorgestühl.



343. Büste vom Ulmer Chorgestühl.

mit ein paar Figürchen daran, aber solchen, die vom Größten des Ulmer Gesamtwerkes gar nichts in sich tragen. 1465 hat er einen gänzlich figurenlosen Schrank in Schloß Jllerfeld gearbeitet. Dann folgt 1468 das Probestück für das Münster, der schon erwähnte Dreisitz. 1473, noch vor Vollendung des Gestühls, bekommt J. Syrlin d. Ä. den Auftrag, „den sarch zu der Tafel zu machen“, also Schreinerarbeit für den Hochaltar des Münsters.

Im Jahre darauf hat Michel Erhart, ein Bildhauer, etliche Bild in die Tafel zu liefern (1499—1503 liefert er die Predellenbüsten erst nach). Der Altar ist im Bildersturm zerstört worden. Ob der schöne Altarriß (Baum, S. 31ff.) überhaupt sich auf das Ulmer Werk bezieht, ist ebenso unsicher, wie es aus diesen Nachrichten allzu wahrscheinlich wird, daß Syrlin nicht dessen Plastiker, sondern dessen Schreiner war. Eine Schwierigkeit, den Meister als reinen Schreiner zu sehen, kommt erst 1482. Da bezeichnet er den Fischkasten in Ulm mit den verschraubten Ritterfiguren. Sicher ist es gewagt, diesem offenbar glänzenden und sehr großartigen Schreinermeister, der wohl auch ein wenig „freie Bylden“ schneiden konnte, das beste der Gestühlplastik zuzutrauen. Dies aber sind jene unteren Büsten der Heiden, die das Heil gehant. Ohne Arbeitsteilung war ja auch in 5—6 Jahren die Riesenarbeit nicht zu leisten. Wie Yselin für Simon Haider, so wird auch der geniale Schnitzer der Weisen und Sibyllen für Syrlin gearbeitet haben. Sein Name verschwand unter der Firma. Aber der „Meister der Ulmer Weisen und Sibyllen“ ist einer der Größten unseres Volkes in dieser reichen Zeit. Sein Stil ist wesentlich manieristisch. Er kannte zwar auch den Stil Gerharts, und das sogenannte Selbstbildnis Syrlins hat sogar sein Stück in sich kreisender Bewegung. Das reinste aber ist nicht Zirkulation, sondern „Triangulation“. Der Pythagoras stehe als erlesenstes Beispiel (Abb. 343). Es ist alles auf ein liegendes Dreieck gestellt, knapp, von unbeschreiblich vornehmer Trockenheit. Konkaven liegen den Oberdeutschen der Zeit überhaupt. Sie sind Hauptmittel für ein Gestaltungsgefühl, das die Form nicht von innen nach außen schwellen, sondern von außen nach innen sich einziehen lassen will. Durch Schneiden und Kerben entsteht ein Eindruck des Bestimmtwerdens der Figur. Als „passive Plastik“ erleidet die Büstenform des Ulmers die wundervollste Linienbestimmtheit von außen her. Das ist Manierismus. Auch im Gesichte entsteht ein Ausdruck edler Schüchternheit, feinsinnigster Hingabe, eingefangen in eine sicher auferlegte Rahmenform. Der Künstler ist ein Mensch Schillerscher, nicht Goethescher Art, schwäbisch, nicht rheinisch; ein Klassiker von erhaben strenger Reinheit. Das Profil der Cumana (Abb. 344) zeigt, wie diese schnittige Größe der Umrißführung nicht einem Mangel kubischen, sondern einer herrenhaften Bevorzugung linearen Gefühls entspringt: innerhalb der zwingendsten Schnittigkeit noch empfindungsvolle Breitung. Und wie die Form, so ist das Seelische nicht auf lockende Hintergründigkeit, sondern auf beherrschte Klarheit gestellt. Majestätisch ewigkeitlich, wie eine ägyptische Königssphinx, liegt die Büste ihrem Sockel auf. Alles fühlbar

wird mit „dem Erbarne Jörgen Sürilin, dem Schreiner Burger zu Ulm ein zwiefach Gestühle, nemlich 91 Stend“ ausgemacht. 4 ganze Jahre soll er Zeit haben. Dazu steht noch an der Nordseite des Gestühles selbst gegen Westen: 1469 Georgi Syrlin incept hoc opus“; gegen Osten: „J. S. 1474 cöplevit hoc opus.“ Was scheint klarer? Aber es ist ja ein Schreiner, dem das Ganze verdingt worden ist. Und wahrhaftig, auch als Schreiner und Innenarchitekt verdiente er den höchsten Ruhm. Wir kennen von ihm mit Sicherheit das Ottenbacher Betpult des Ulmer Museums, 1458, im Jahre des Sterzinger Altars, gearbeitet. Das Meisterstück eines Schreiners, wohl



345. Tiefenbronn, Altar von 1469.

also gleichzeitig mit dem Kremser Christophorus. Eine feine Sandsteinarbeit, würdig neben Gerharts Leistungen genannt und betrachtet zu werden. Die Anordnung der sitzenden Madonna über dem Stifterpaare ein altes Motiv des 14. Jahrhunderts. Die schleifende Kursive aber ist echter Zirkulationsstil. Von großer Wichtigkeit die Rückenansicht des männlichen Adoranten: der malerische Charakter offenbart sich schlagend. Er triumphiert im Epitaph Diem von 1471 (Riehl a. a. O. Abb. 36). Der malerische Innenraum, wie ihn Gerhart im Busang-Epitaph andeutet, ist hier in voller Perspektive ausgebreitet. Aber auch die Kletterlinie der Formen von links nach rechts ist wie eine Erweiterung des Straßburger Werkes. Eine Konsequenz, die ohne Kenntnis gezogen wird — d. h. eine rein entwicklungsgeschichtliche Übereinstimmung. Das nächstverwandte zu diesem Augsburger Steinstil aber ist — der Schnitzerstil des Bopfinger Altares von 1472 (Abb. 347). Dieser ist bei Herlin bestellt. Der brave Nördlinger



346. Heggbacher Madonna.



347. Madonna vom Bopfingeraltar.

Maler hat die verschiedenartigsten Schnitzer an seinen Altären beschäftigt: im Rothenburger (Standfiguren von 1466), einen Frankenschwaben von schwerfällig warmem, starkem und bieder monumentalem Gehabe; in Nördlingen einen der bedeutendsten Meister von 1480; in Bopfinger vielleicht einen Künstler Augsbürgerischer Schulung. Seltsamerweise verbindet die so verschiedenartigen Meister allerhand Motivisches, das bis ins Stilistische hineinweisen kann. So vor allem jenes Leitmotiv des Engel-Typus, das wir vom Trierer Michaelsaltar her kennen. In Bopfinger bezeichnet es diejenige Stelle, an der die weiterzeugende Kraft des frühen Zirkulationsstiles im Sinne Gerharts am deutlichsten wird. Die Hemdgewandeten unten haben die Funktion, die wir von manchen älteren der dunklen Zeit (Aunköfen) kennen. Die nacktgefierten aber, forellenhafte geschmeidig durch den Luftraum blitzend, erreichen ein erstaunliches Maß in sich verschränkter Beweglichkeit. Den Linienfluß der Madonnen-gruppe vergleiche man am besten mit dem Höfingen-Epitaph, dessen wundervolle Feinheit hier nur ein wenig vergrößert ist (die Kopftypen noch mit Rothenburg vergleichbar an holzhafter Kantigkeit). Den Christophorus gibt es in der Graphik verwandt bei dem früheren Meister des Johannes Baptista, einigermaßen ähnlich auch bei E. S. und am Baldachin des Wiener Friedrichs-Grabmals. Am hl. Blasius beachte man das nach außen wogende, tief eingeschnittene Gewand. Wir haben hier gewissermaßen eine weiche Form des eckigen Stiles. Sie ist für eine ganze Reihe der Werke um 1480 charakteristisch, ganz besonders aber für den Dangolsheim-Nördlinger und den ihm so verwandten Straubinger Meister. Es ist deutlich, daß die Nachbarschaft Bayerns in Augsburg eine größere Disposition nach dem barocken Pole hin schafft.



348. Stifterin aus Kloster Neuburg bei Wien.

In Nürnberg ist es vor allem das Aufkommen der Vischer-schen Gießhütten, das für 1470 charakteristisch ist. (So Meller, Peter Vischer d. Ä., Insel-Verlag 1925, S. 12: Um 1470/71 muß die Gießhütte schon in Schwung gekommen sein.)

Der eigentliche Begründer, Hermann d. Ä., reicht freilich noch in die dunkle Zeit zurück. 1453 gründet er die Werkstatt. 1457, in der Zeit des Sterzinger Altares, liefert er das Wittenberger Taufbecken (Meller a. a. O. Abb. 5 und 8). In den 60er Jahren scheint die Reihe der Grabplatten einzusetzen, mit der des Bischofs Georg I. von Schaumberg in Bamberg † 1475 (Meller, Abb. 6); noch mit der für die dunkle Zeit typischen Bestimmtheit des Haares durch die heraldische Achse und auch in einheitlichem, unter-setztem Blockgefühl durchgeführt. Die des Tilo von Trotha in Merseburg (Meller, Abb. 7) läßt die Ähnlichkeit der technischen und stilistischen Bedin-gungen mit der Graphik deutlich werden. Es ist noch kaum E. S., es ist mehr der Stil des Meisters der Weibermacht, der den Spielkartenmeister gerne kopierte. Etwas Niederdeutsches — worauf die Schreibung „Vischer“ und die alte Verbindung des Erzgusses mit Norddeutschland ohnehin verweisen könnte — mag im Wurf überhaupt liegen. Zweifellos: das alles ist zurück-geblieben gegenüber der Kühnheit namentlich der Steinplastik in den 60er Jahren (deren Überlegenheit auch zugunsten der Schnitzkunst überhaupt erst die 70er Jahre brechen sollten). Die Gießkunst ist besonders geneigt zu Rückständigkeit, zur Abseitigkeit überhaupt, also gelegentlich auch zum Überraschenden. Erst mit dem Münchener Astbrecher (s. u.) hat Peter d. Ä. einmal dem Bewegungsstile sich scheinbar angeschlossen, nun freilich gleich mit einer unerhört modernen, sinnverwandelnden Motivierung. Die Nürnberger Schnitzkunst, aus der Veit Stoß hervorgehen sollte, läßt noch nicht viel Großes vermuten. Der St. Michael der Lorenzer Kirche (abgebildet bei Loß-nitzer, Taf. 30, zusammen mit dem für ihn verbindlichen Stiche des E. S.) wird chronologisch schon von ca. 1480 sein können. Den eigentlichen Rausch des Zirkulationsstiles kennt er nicht. Er verspricht nichts von der gewaltigen Bewegung, die gleichzeitig Veit Stoß im Krakauer Marienaltar entfesseln sollte. Es ist ein Stil des schnittigen Linien-Parallelismus zusammen mit jäh eingefrorener Bewegung.

In Österreich, dem kunstgeschichtlich so arg und lange ver-nachlässigten Gebiete, dem Gerharts letztes Wirken gehörte, finden wir als eigenartigste und feinste Schöpfungen das Herzogspaar zu Kloster-Neuburg bei Wien.

Die Stifterin (Abb. 348) ist bis in die Tracht hinein E. S.; nicht, wie das häufig vorkommt, ein später ver-wendetes Motiv aus dem offenbar weitverbreiteten Werke des Stechers, sondern eine Figur gleicher Zeit, aus gleichem Gefühle geformt. Der Block der dunklen Zeit wird aufgeschlitzt. Das gilt noch unmittelbarer, als bei echten Werken Gerharts, denn hier sind auch die alten Motive noch selber da. Der Griff der Hand nach dem Mantelzipfel (für die 50–60er Jahre so typisch) steht als ein kräftiges Rudiment des Alten, die Gesamtproportion zeigt in gleicher Richtung. Die rahmenden Faltegehänge zu den Seiten stammen gar noch aus der Zeit der schönen Madonnen, die die Festigkeit des plastischen Kernes der nächstfolgenden vererbt hatte. Aber das Alles ist durch-strähnt — in der Richtung auf den mittleren Pacher. Höbe man die Büste ab, so würde die Zeitverwandtschaft mit Gerhart noch deutlicher, besonders an dem wirklichen Zirkulationsstil im kreisenden Kopftuche. Der Verf. glaubt nicht, daß man notwendig hier Gerhart voraussetzen müsse. Das Werk paßt gut in die 60er Jahre. Aber ob der unbekannte Künstler nicht später am Friedrich-Grabmal mitarbeitete? Der Judas Thaddäus (Wimmer-Klebel, Taf. 19) sieht fast wie eine spätere Redaktion der Kloster-Neuburger Stifterin aus. Den Herzog vergleiche man mit dem Lübecker Olaf von 1471 und dem Friedrich III. der Wiener Neustädter Georgskapellenwand. Um ein halbes Menschenalter ist der letztere stilistisch früher, der erstere aber ein Zeitgenosse über alle Stammes-unterschiede hinweg. Wir werden in der 2. Hälfte der 60er Jahre stehen. Deutlicher ist der Zirkulationsstil in der Bekrönung des kleinen Rathausportales zu Passau (Loßnitzer, Veit Stoß, Taf. 28). Die Nähe des E. S. zum Greifen.

Aber Loßnitzers Konstruktion einer längeren Tätigkeit Gerharts in Passau steht schon archivalisch auf ganz schwachen Füßen. Das Rathausportal ist, wie die Kloster-Neuburger Stifter und der Kremser Christophorus von 1468, — stilistisch sozusagen zwischen ihnen — als ostdeutsche Parallelerscheinung aufzufassen. Für Wien selbst aber sei noch einmal an den schon genannten Christophorus von St. Stefan erinnert. Im Seelischen scheint er Gerhart voraussetzen: das Werk mindestens eines äußerst feinfühlig österreichischen Nachfolgers. Wir haben aber ebendort einen zweiten, sehr bedeutenden Christophorus: am nördlichen Halbturm. Er hat die scharfe holzschnitzerhafte Faltenbrechung, die bei Gerhart eigentlich nur die doch fragwürdige Trierer Madonna zeigte. Er scheint darin den Kloster-Neuburger Figuren nahe, vielleicht gar werkstatt-verwandt. Das weichere Rauschen des Bartlosen im Innern fehlt ihm. Die beherrschende Organisation der Diagonalfalten läßt an den Frankfurter Johannes denken. Das Haupt aber mit dem Christuskind — mahnt es nicht wieder etwas an Gerhart? Auch hier werden wir eine Berührung empfinden, aber unter stärkerem Einschlage des inner-deutschen schnittigen Stiles. Das ist ein ausgezeichnete österreichischer Volksgenosse des großen Ulmer Büstenmeisters! Wohl 1470. Die wichtigsten Aufschlüsse für Österreich mögen noch in dem Kreise der zahlreichen Mitarbeiter am Kaiser-Grab ruhen (so auch die Meinung Dr. Sommers). Dabei darf auch das Grabmal Eleonorens nicht völlig vergessen werden. Unter den Figuren der Hofburgkapelle, deren Zuschreibung an Gerhart selbst seit der Reinigung, seit der Ausstellung österreichischer Plastik, haltlos erscheint, ist z. B. die Verkündigungsmadonna sowohl der Eleonora wie der Klosterneuburger Herzogin stilverwandt. Der letzteren wieder ist der Verkündigungengel durch den Kopf, Anderes ist wieder mehr durch das Falten-system auffallend nahe. Hier steht der Forschung noch sehr viel Arbeit bevor; u. a. natürlich die Scheidung mehrerer Hände innerhalb der Schnitzer der Burgkapelle. Es wird sich vermutlich um Gradunterschiede handeln, die von deutlicher Nähe zu Gerhart bis zu rein österreichischem Stammesgute führen. Eine köstliche kleine Verkündigung auf Schloß Ambras wird auf die Beziehung zu jener der Burgkapelle zu untersuchen sein (beim Engel schon das Motiv!). Hier stehen wir durchweg dem barocken Pole näher; dem strengeren, schnittigen Stile dagegen in den Sitzmadonnen von Maria Laach am Jauerling und von Stift Seckau. (Hierfür, wie für die Frage von Klosterneuburg verdankt der Verfasser wertvollste Hinweise und Kenntnis von Lichtbildern der Güte und der Kennerschaft von Bruno Fürst.)

Es sei nur noch wenige Wesentliche genannt, vor allem Verkanntes.

Für Tirol: Eine Madonna des Berliner Museums. Sie ist keineswegs erst „um 1500“, vielmehr ein E. S.-Typus reinsten Prägung, innerlich verwandt der Kloster-Neuburger Stifterin. Es ist alles brüchiger, aufgeschlitzter als bei der Madonna von Heggbach. Aber die Vereinseitigung der Ansicht, die Funktion des von links umgreifenden Manteltuches zeugt wieder für 1470. Man nehme das Haar, den Kopftypus dazu. Ferner die Magdalena des Altarschreines von Mareit (stark an E. S. erinnernd). Aber auch Michael Pacher gehört in seiner Frühzeit hierher — ebenso wie die oben erwähnten Werke der Brixener Schule. Die Margarethe des Germanischen Museums, die gewiß kein Pachersches Original ist, ist jedenfalls ein ausgesprochener E. S.-Typus aus der Zeit um 1470. Die Verträge für die beiden wichtigsten Pacher-Altäre sind um 1471 geschlossen worden! Der Grieser ist jedenfalls in der gleichen Zeit wie das Ulmer Chorgestühl fertig geworden. Auch hier waren 4 Jahre Arbeit ausgemacht (Doering a. a. O. nach der von Spatenegger 1869 zuerst veröffentlichten Urkunde). Gries und St. Wolfgang aber, beide in dieses Gesamtkapitel gehörig, unterscheiden sich wie 1470 und 1480. Der Grieser Altar, für den ein 1422 durch Hans von Judenburg geschaffener älterer maßgebend sein sollte, reserviert sich noch der Zirkulation gegenüber. Er ist schnittiger, eckiger, auch in der Gesamtform, die übrigens die alte, uns von Tschengels her (s. o) als tyrolisch bekannte ist: die räumlich gesehene Marien-Krönungsgruppe. Die Gewandung, stellenweise schon sehr durchströhnt, teilt doch noch mit jener des Erfurter Alabaster-Engels die Tendenz, sich sperrig festzuhaken. Erst gegen 1480 ist die volle Kursive erreicht, im Wolfgang Altare (s. unten S. 382). Ein sehr typischer Fall des „reinen Stiles von 1470“ ist die Sitzmadonna von Gries. Dieser Typus ist überhaupt um jene Zeit im alpendeutschen und bayerischen Gebiete beliebt. Hat er nicht auch etwas mit den Halbfiguren und Madonnenreliefs zu tun, die in den 60er Jahren auftauchen? Die wunder-vollen Sitzmadonnen der Passauer Gegend, in Thyrnau, Vornbach, verhalten sich in ähnlicher Weise zur Grieser, wie der Wolfgang Altar zu dem gleichzeitig bestellten, aber in seinem ganzen Wurf primitiveren Altare von Gries. Auch die Sitzmadonna von Postmünster (Pfarrkirchen, Fig. 134) gehört in diese Richtung. Chronologisch irreführend scheint dem Verfasser die allgemein oberrheinische Haltung zweier Portalfiguren in Hall: Schmerzensmann und Madonna. Die erstere hat (Hinweis von Bruno Fürst) einen sehr ähnlichen älteren Bruder in S. Stephan zu Wien (aus Holz!). Die letztere erinnert etwa an den Typus von Schuttern (Oberrhein). Bei der Wiener Figur ist der Durchklang einer Gerhartschen Schöpfung sehr möglich. Aber die Haller Figuren machen einen späteren Eindruck.

Oberpfälzische Beispiele des Madonnentypus Heggbach-Grüningen: die Marie von Tegernheim (Alte Kunst in Bayern, die Plastik in der Oberpfalz von Groeber S. 37) und die der Amberger Katharinenkirche (St. Amberg Figur 26). Dem gleichen Typus angehörig die hübsche Schreinmadonna eines Flügelaltars von St. Wolfgang (Groeber a. a. O. S. 41). Auch ein anderer Altar von St. Wolfgang (Groeber a. a. O. S. 39) ist gewiß nicht „Ende des 15. Jahrh.“, sondern eher Ende der 60er Jahre, worauf auch die Bilder zu verweisen scheinen. Nennenswert noch eine Madonna in Kapfelberg (Kelheim, Fig. 131) und ein vorzüglicher sitzender Petrus zu Abensberg (ebda Fig. 32). Der letztere noch stark und schwer im Sinne des Rothenburger Altares, aber doch schon sich auflöckernd. Vorbereitung auf den Zirkulationsstil gibt es in dieser Gegend am deutlichsten in kleineren Figuren. Das gilt für Oberpfalz und Niederbayern. Ein kleiner St. Michael in Dingolfing (D., Fig. 46) bereitet das vor, was ein erheblich feinerer, ganz vorzüglicher St. Florian (ebda Fig. 100) im vollen Sinne des Stiles von 1480 entwickeln sollte. Eine Reihe bayerischer und oberpfälzischer Madonnen zeigt eine Bereicherung und Verwicklung der Motive, ohne jedoch sich völlig dem ausgesprochenen Zirkulationsstile zu verschreiben. Hierher gehört jene von Roggling, die bereits oben als eine selbständige spätere Konsequenz der St. Severiner in Passau besprochen wurde, zusammen mit einer Margarethe der Sammlung Oertel. Ihr verwandt oder mindestens sehr vergleichbar: Hölsbrunn (Vilsbiburg Fig. 102) und Frauenharbach (ebda Fig. 51); vielleicht Passauer Werkstätten? Schließlich, sehr glänzend: Allersdorf (Kelheim Taf. 5). Hier ist chronologisch die Zeit um 1480 erreicht. Ganz vorzüglich tritt der Geist der 70er Jahre in der Gruppe der Trauernden von Traidendorf zu Tage (Groeber a. a. O. S. 36). Es ist der Geist des E. S., in eine schnittige, hier und da bereits zirkulierende verschlungene Form gekleidet. Eine noch qualitätsvollere Gruppe in Straubing (Str. Fig. 198). Hier ist der Typus der E. S. Kreuzigung L 31 besonders deutlich. Es wird davon noch zu sprechen sein. Auch eine Pietà in Mauern (Kelheim Fig. 197) gehört hierher.

Nicht selten wird in dieser Zeit die Gesamtform wie mit der Faust zusammengefaßt, in sich geschraubt und nach unten zugespitzt. Damit geht die schwere Basierung verloren, deren die dunkle Zeit bedurft hatte. Spitzt sich die Basis zu, so kann sie ihren Charakter als solche verlieren. Der Johannes des Nördlinger Altares, der Georg ebenda werden solche zugespitzte schwebende Gestalten sein.

Auf dem Wege zu dem Nördlinger steht der wunderbar ernste trauernde Jünger der Frankfurter Skulpturengalerie (Abb. 349). Er ist noch ohne genauere Heimat, aber sehr wahrscheinlich niederbayerisch. Auffallend ist, daß dieser Johannes samt dem Nördlinger, samt dem des Straßburger Bock-Epitaphs von 1488, zu einer ganz beschränkten kleinen Gruppe eines seltenen Typus gehört. Sein Ahn steht einsam groß im 13. Jahrhundert: der Johannes am Naumburger Westlettner, der sich einsam vom Kreuze wendet. Das Diagonalmotiv des Mantels, in Naumburg über breit basierter Figur hinquerend, in Nördlingen sie ganz in sich zusammenraffend, ist bei dem Frankfurter allbeherrschend. Der Künstler umschraubt die Figur wie mit der Faust, wringt sie herum — schon beginnt Zirkulation und Verschränkung — und drückt alles statisch Basierte aus ihr heraus. Die Füße tropfen gleichsam von der Wringstelle herab. Eine Perversion des Statischen. Auch diese Figur hat verkannt werden können — als „um 1500“. Aber diese unstatistische Zuspitzung nach unten ist ja sehr verwandt mit der Gerhartschen Auffassung der Büste. Wie jene halben, so scheint diese ganze Gestalt in den Raum gehängt. In einem holzgeschnitzten Johannes des Salzburger Museums mag eine der frühesten Formen dieses Typus vorliegen. Clemens Sommer denkt hier an eine Beziehung zu Gerhart. Über ein mittelfränkisches Stück in Kadolzburg siehe unten.

In Mitteldeutschland ist für die Zeitstufe Tiefenbronn das hübscheste Parallel-Beispiel eine Madonna der Mühlhäuser Marienkirche (H. Kuntze, Die got. Skulpt. Mitteldeutschlands 64), und der Weg Heggbach-Grüningen (oder Tegernheim-Amberg) spiegelt sich im Vergleich der wenig späteren in der Nordhäuser Nikolaikirche (ebenda 66; von Kuntze wird die eine um 1470, die andere um 1475 datiert) überzeugend. Der strengeren Richtung der 70er Jahre, aber gewiß nicht einer späteren Zeit, gehört auch der bronzene Schmerzensmann der Abts-Kapelle von Schulpforta.

Die norddeutsche Kunst um 1470, zum größten Teil schon im vorigen Kapitel erwähnt, gehört fast ausschließlich der streng linearen Richtung an.

Der Meister der Lübschen Stein-Madonnen offenbart, von hier aus gesehen, sehr deutlich seine Verwurzelung in der unmittelbar vorangehenden Epoche — er mag noch so lange sie überlebt haben —. Er hat noch Fülle und Schwere, nicht nur durch seine westfälisch-niederländischen Beziehungen, sondern ganz offenbar durch seine Generation. Und von hier aus tritt allerdings auch die schöne Maria von Vadstena stilgeschichtlich auf seine Seite, während der Antonius der Lübecker Marienkirche der typisch strengen Richtung angehört. Das letztere gilt auch vom Olaf. Das ist Spät-Gotik, etwa der schwäbischen Richtung parallel (Ulmer Chorgestühl); so auch, sicher doch verwandt, der Altar von Balinge in Schweden (Stenrad) und die Plastik des Sakramentshauses in der Lübecker Marienkirche (Heise, Lübecker Plastik 42/43). Zur Kunst von 1470 gehören aber schon die beiden am längsten mit Namen beachteten Künstler Lübecks: Rode und Notke. Rode ist wahrscheinlich nur Maler gewesen. Die Plastik seiner Altäre (Stockholm 1468, aber auch noch Reval, St. Nikolai 1482) ist steife Spät-Gotik in persönlich verschiedenen Nuancen. Aber auch in Notke, der der großen Kunst der 80er Jahre ein charakteristisches Hauptwerk schenken sollte, ist ein starker Klang der Richtung von 1470 (Triumph-Kreuz des Lübecker Domes 1477. Heise 52, Aarhuser Hochaltar 1479, teilweise auch noch Reval 1483) und die ganze Persönlichkeit ist noch problematisch. Das wirklich Große, das sein Name deckt, gehört in das nächste Kapitel.

Wir fassen zusammen: So unscharf die chronologischen Ränder hier wie überall sind, so unvermeidbar sich in der Darstellung selbst Überkreuzungen, Wiederholungen, Vorwegnahmen aufdrängten, so läßt sich doch zwischen späterer dunkler Zeit und Situation von 1470 der Idee nach unterscheiden. Für die Majorität der Werke gilt, daß in diesem Falle alles Ältere durch eine stärkere Blockgläubigkeit, eine Betonung des tektonischen Kernes, vereinigt wird. Es sind zwar in jener älteren Zeit schon die zwei Richtungen da, die auch um 1470 sich dramatisch gegeneinander stemmen. Aber die Bewegung, das barocke Element, pflegte auf der Oberfläche eines undurchdringlichen Kernes zu spielen, so, wie die starrere manieristische Richtung nur eine besonders konsequente Form blockgläubigen Denkens war. Am Ende der dunklen Zeit, im späten Klassiker Multscher besonders erscheint, während die manieristische Gepreßtheit sich mildert, die barocke Unruhe abgelehnt wird, im Idealstil der langen Linie eine wirklich spätgotische Richtung, in der — anders als in der barocken Tendenz — eine verwandelte Wiederkehr des 14. Jahrhunderts zu erkennen ist. Um 1470 verkehrt sich die Modernität: die barocke Richtung ist die der nächsten Zukunft. Sie ist brodelnd, genialisch, unruhig. Sie erscheint als wesentliches Element bei Gerhart. Sie bestimmt Peter von Wederath, den Kremser Christophorus, das Höfingen-Epitaph in Augsburg und den Bopfinger Altar. Sie wird um 1480

W. Pinder, Die deutsche Plastik.



349. Trauernder Johannes, Frankfurt.



siegen. Die stillere ist am deutlichsten im Ulmer Chorgestühl, im Erfurter Alabaster-Meister, im Truchseß von Waldburg, den Lupburger und Parsberger Rittern, ja fast in der gesamten Kunst des Figuren-Grabmals; endlich in der ganzen lübischen Kunst einschließlich des Meisters der Stein-Madonnen. Sie wird um 1490 verwandelt wiederkehren.

Aber gemeinsam ist beiden Richtungen um 1470 ein neues Verhältnis zum Block: nicht mehr ein wesentlich bejahendes, auch in der strengen Richtung nicht (Heggbach-Grünigen, Frankf. Johannes, Ulmer Gestühl); mit besonderer Entschiedenheit ein verneinendes in der barocken Richtung, so bei Gerhart und Peter von Wederath. Also: höhere Blockgläubigkeit in der dunklen Zeit, eine Tendenz zur Blockverneinung am Übergange um 1470. Tritt so auch innerhalb der einzelnen Richtungen ein geschichtlicher Einschnitt ein, so ist doch auch innerhalb ihrer die Verbindung noch deutlich: der vornehme Stil der langen Linie um 1470 ist die verwandelte Fortsetzung des manieristischen der dunklen Zeit; der genialische Stil der zirkulierenden Bewegung und fließenden Verschränkung, der malerischen Unruhe, ist die Fortsetzung der Schlingerung, der Kunst der freien Störungszonen. Man kann vom Ulmer Chorgestühl zum Brunn-Grabmal, von Gerhart zu Kaschauer zurückdenken, rein geschichtlich und jenseits lokaler Verbindungen. Also ein kompliziertes Verhältnis, das nicht eindimensional vorgestellt werden kann. Auch hier würde, wie fast immer, die heute so beliebte einfache Antithese, der Feind jeder geschichtlichen Nuance, irreführend sein.

Man darf also vorübergehend die jedesmal strenger linearen Richtungen in der dunklen Zeit wie in der Situation von 1470 in einer Linie sehen. Man erkennt hier die Spiegelung eines europäischen Stiles in deutscher Plastik. Dieser europäische statische Stil — in üblichen kunstgeschichtlichen Darstellungen nicht zu finden — umfaßt vieles Wichtige in Jan van Eyck, deutlicher noch Konrad Witz, Castagno, Uccello, D. Veneziano, Petrus Christus, Jehan Fouquet; vieles an Lochner und Fiesole, und als größtes malerisches Phänomen Piero della Francesca. Seine manieristische Umwandlung, um das reiche Jahr 1467 sehr deutlich, lehrt am feinsten Dierk Bouts mit seinen unmittelbaren Folgeerscheinungen, wie dem Meister des Marienlebens. Löwener Altar, Gerichtsbilder (jetzt Brüssel)! Auch der späteste Donatello und der frühere Verrocchio gehören hierher. Aber erst bei dieser Nuance wird der Ausdruck spät-gotisch — gefährlich wie alle Stilnamen — eine einigermaßen einleuchtende Bezeichnung sein. Die zuerst genannten Maler sind absolut nicht gotisch — wenn man sich bei diesem Begriff überhaupt noch das denken will, was das eigentliche Mittelalter über ihn gelehrt hat: Abhängigkeit der Masse von beherrschender Ausdruckslinie. Die Wiederkehr des Gotischen dagegen geht bis ins Thematische. Die Wurzelform, sehr früh, ist schon Rogier van der Weyden. Die Wiedererweckung und Neubelebung aller charakteristisch gotischen Motive bei Rogier steht zu der wesentlich profanen Thematik Jan van Eycks nicht nur im Gegensatz des südlichen zum nördlichen Niederländischen. Vielmehr ist es der Gegensatz einer wahrhaft spätgotischen Tendenz zu einer im Grunde anti-gotischen. — Spätgotik darf aber auch die von Gerhart inaugurierte Richtung heißen. Auch ihre Wurzel könnte man in Rogier erblicken. Die Kreuzabnahme des Escorial enthält beide Grundmöglichkeiten: die Linienbestimmtheit der Madonna, ihr sehr klarer Ansichtszwang steht in bedeutungsvollem Gegensatz — innerhalb eines genialen Kunstwerkes — zu der plastischen Torsion, der Abwendung vom einfachen Ansichtszwange, dem Willen, so viele Ansichten als irgend möglich durch Verwindung und Schraubung zu vereinigen, bei der Magdalena (namentlich ihrer oberen Partie).

Es besteht auch eine Verbindungslinie zwischen der bewegteren Richtung der dunklen Zeit (Kaschauer, Würzburger Madonna von St. Burkhardt) und dem Gerhart-Stile. Aber der Einschnitt ist hier schärfer, d. h.: Gerharts Tat und die seiner nächsten deutschen Verwandten bedeutet in höherem Grade ein Neues, eine großartige Revolution; und eben darum, weil die Aufhebung der Blockgläubigkeit hier doch weit energischer geschieht als in der strengen Richtung, als im schnittigen Stile. Erst hier wird die volle Konsequenz des aufgehobenen Blockes gezogen: die Aufhebung des Figurenkernes, die Formwürdigkeit des Hohlraumes. Die unmittelbare Folge ist, in einer jähen Verbreiterung der Basis, der Stil der 80er Jahre.

## 12. Der Stil der 80er Jahre

Es scheint sehr nötig, diese Epoche für die Betrachtung zu isolieren. Auch sie ist lange verkannt gewesen, aber sie ist markant und einmalig wie wenige. Sie ist nur kurz: es ist noch lange kein Menschenalter, um das es sich handelt; es ist überwiegend die Leistung einer bestimmten Generation in einem bestimmten Stadium.

Soviel wir sehen können, sind die stärksten Vertreter dieses Stiles um 1430 oder wenig später geboren. So unter den Graphikern Schongauer (für den dieses Datum 1430, vom Verf. auf Grund generationsgeschichtlicher Vermutungen erschlossen, jetzt eben durch Buchner genauer bestätigt worden ist). Auch für die italienischen Parallelen gilt dies, so für Verrocchio und A. Pollaiuolo. Verrocchios Bronze-David des Bargello (ca. 1465) ist noch späte dunkle Zeit, zum mindesten Situation von 1470; sein Colleoni dagegen ein Musterbeispiel des neuen Bewegungsstiles (natürlich in der italienischen Nuance), verglichen mit Donatellos Gattamelata. Schon im Seelischen nicht mehr repräsentatives Gegenüber, statische Schwere, sondern ein Schauspieler seiner selbst; formal durch Torsion gekennzeichnet. Ebenso ist Melozzo da Forlì in den 70er Jahren, im Fresko der vatikanischen Bibliothek, noch Meister des strengen statischen Stiles; um 1480/81, in den Chorfresken der Apostelkirche, den als Fragmente weltberühmt gewordenen Engeln, lebt er vom Reichtum vielfältig verwundener Ansichten und in dem musikalischen Rausch, der für diese Schicksalsjahre typisch scheint. Ebenso macht v. d. Goes die parallele Wandlung durch: auch er passiert als junger Mensch den älteren Stil (Wiener Grablegung), ist im Portinari-Altare, namentlich den Flügeln, echter strenger Spätgotiker um 1470 und erreicht in der späten Berliner Anbetung ebenso wie im Brügger Marienbild den rauschenden Bewegungsstil. Selbst ein so einmalig privates Schicksal spiegelt den allgemeinen Entwicklungsgang. Es ist offenbar so, daß die Entelechie der um 1430 Geborenen den eigentlichen Bewegungsstil als letzte Vollendung zu erreichen vorsieht. Und es ist sehr wahrscheinlich, daß schon Nikolaus Gerhart eben dieser Generation angehört, nach kurzem Leben ausscheidet, die Bahn aber aufgebrochen den länger Lebenden überläßt.

Es ist ein europäischer Stil von kurzer Dauer, der in den 90er Jahren allgemein überwunden wird. Aber diesmal ist seine intensivste Vertretung die deutsche Plastik (und Graphik). Das bedeutet nicht, daß diese die Welt nach außen bewegt hätte. Aber, wer heute die europäische Lage von damals übersieht, kann sich dem Eindruck nicht entziehen, daß die Deutschen um 1480 den einmaligen Stilwillen der Gesamtkultur am schärfsten, auch mit dem meisten Geiste, ausprägten, offenbar, weil im besonderen Schicksal einer Nation deren stetige Anlage mit dem europäischen Stilwillen günstig aufeinander traf.

Der Augenblick war seltsam und bedeutungsvoll: das Vorspiel der Reformationszeit. Dehio hat feinfühlig betont, daß diese Zeit selbst nicht einfach mit dem Anschläge der Wittenberger Thesen beginne, sondern mit dem Heranwachsen der Generation, die die Reformation gemacht, bekämpft und erlebt hat. Die Väter dieser Generation wieder sind es, von denen wir jetzt zu sprechen haben. Als sie Männer waren, konnten sie nicht wissen, was ihre Söhne würden tun müssen. Das Gewitter selbst stand noch aus; aber die Vorstimmung war da. Und die nervöse Erregung, der Spannungszustand dieser deutschen Menschen, äußerte sich keineswegs nur in spielerisch tänzelnder Zierlichkeit, in goldschmiedhafter Feinarbeit, sondern ebenso oft — und gerade bei diesen Mitteln — in tief ahnungsgeladenen, schwingenden und erregten Formen.

An der Graphik gemessen, handelt es sich um die Zeit von Schongauers Hauptleistungen; an der Geschichte der Malerei gemessen, um die Zeit vor dem Auftreten Dürers. Es ist der Stil von Dürers Jugendzeit. Man könnte ihn darnach benennen. Es wäre keine äußerliche, keine nur chronologische Bezeichnung. Viel mehr als die Malerei hat die Plastik noch einmal höchste Qualität an sich gezogen. Sie gab Dürer mehr, als seine eigenen älteren Kunstgenossen.

Wohl ohne die Malerei, aber nicht ohne den Schnitzerstil von 1480, ist der großartige Holzschnittstil, den der 1471 geborene Schöpfer der Apokalypse fand, denkbar. Dürer selbst hat später diesen Geist, wo er die Malerei ergriff, bekämpft als die „unruh und falscheit im gemäl“; er hat seine Iphigenie, wie er seinen Götz hat. Aber er hat diesen Geist — wie im Dichterischen Goethe — so nur bekämpfen können, weil er selbst ein starkes Teil daran

hatte. Auch er hat ihn nie völlig überwunden, hat nur rhythmisch in Sieg und Niederlage gegen ihn gekämpft. Wir wollen diesen von Dürer bekämpften Geist in seiner letzten, reinen und fraglosen Form kennen lernen. Es ist das letzte Mal, daß er bei uns in ungebrochener Naivität siegreich gelebt hat, daß er noch nicht von einer regulierungswilligen Kulturkritik in Frage gestellt war — in der Generation von Dürers Vater. Man denke an das Ritter-Figürchen, das Dürers Vater auf der Silberstift-Zeichnung der Albertina von 1486 in den Händen trägt. Sein Stil ist jener uns nun angehende der Zirkulation, der Windung und Verschraubung, der extremsten Formwürdigkeit des Hohlraumes, der Innenräume aus Gliedern in der Gestalt, aus Gestalten im Schreine. Er ist nichts anderes als der ungehemmte Triumph des einen, tiefsten Dranges deutscher Kunst: nach abstrakter Linien-Polyphonie, nach eiliger Formverschlingung, nach bewältigter Zeit in Raum und Körper. Eine stetige Anlage, ein altes Erbe, dem der Augenblick günstig sein mußte, in dem ganz Europa — auch Italien — raffiniert spätgotisch dachte. Der Stil war vorbereitet am barocken Pole der dunklen Zeit und brach mit Gerhart durch. Er nimmt aber auch manieristische Züge auf — indem er den festen Gestaltenblock, durchaus antitektonisch denkend, aufschlitzt und dabei lineare Gänge über den Zusammenhang der Massen setzt; indem er unstatistisch ist. Spätgotischer Barock mit einem starken Einschlage manieristischer Linearität — schon die Schmalgliedrigkeit aller Gestalten beweist diesen; erster, spät-gotischer Barock, tief getrennt von jenem, den das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts hervorbringen sollte, dem zweiten: getrennt von ihm durch das entscheidende Zwischenerlebnis der Kunst um 1500, durch deren Sinn für Statik, Aufbau, „Natürlichkeit“. Die dunkle Zeit hatte auch ihren manieristischen Pol gehabt. Wir wissen, daß eine fein temperierte Wirkung von ihm her in dem Stile der langen Linie lag, dem wir in der Sterzinger Madonna vor 1460 ebenso begegneten, wie um 1470 im Severi-Meister. Dieser ruhigere klassische Stil verschwindet auch in der Zeit um 1480 nicht völlig. Nur wird er sich auf bestimmte Gegenden zurückziehen, deren stetige Eigenschaften ihm günstig sind. Er ist der Stil der Minorität.

Die Majorität interessiert uns hier. Auch um 1480 hilft eine stattliche Reihe unanfechtbarer Zahlen zum richtigen Gesichtsbilde. Es handelt sich zugleich um eine höchste Qualität. Der Charakter dieses Stiles ist so stark, daß er selbst die Entwicklung großer Individuen überkreuzt — wie etwa jene des Veit Stoß, dessen Krakauer Marienaltar zu den schönsten Zeugnissen gehört. Dieser Altar ist zugleich Stoß und zugleich 1480; zugleich Teil einer biographisch gebundenen und einer stilgeschichtlich bestimmten Reihe. Soweit er dieser letzteren angehört, kann er mit Pachers Altar von St. Wolfgang, mit dem Kefermarkter, mit dem von Jenkofen in Niederbayern enger zusammen gesehen werden als mit dem Bamberger Altare, den der greise Meister selbst in der Luft eines gänzlich veränderten Zeitgeistes schuf. Die wesentlichen Träger dieses Stiles aber sind noch etwas älter als Stoß. Es sind die um 1430 Geborenen, für die er nicht Durchgangspunkt, sondern Vollendung bedeutet.

Wir fassen Deutschland als Ganzes und betrachten seine Hauptleistungen. Ohne Zweifel sind der deutsche Südosten und der äußerste Südwesten die reichsten Vertreter des neuen Stiles. Es sind, sehr allgemein gesprochen, die Wirkungsstätten Gerharts. Aber dieser Stil ist nicht einfach Folge Gerharts, sondern Wirkung eigener Disposition. Und es ist nur die eine, die auch abstrakt wirkungsfähige Seite Gerhartschen Stiles, der hier die großartigste Antwort wird: nicht seine anatomische Beobachtung siegt, sondern sein polyphones Denken in Linie und Hohlraum. Es sind die malerischen Stromländer, Rhein- und Donauland, die jetzt den dichtesten Wuchs der Begabungen zeigen, und das ist kein Zufall. Wo einst der Isenheimer Altar, und wo einst die romantische Landschaft Altdorfers und Hubers entstehen sollte, da ist der Stil der überströmend bewegten Plastik am eindeutigsten. Beginnen wir in dem Gebiete, das Nikolaus Gerhart zuletzt in Tätigkeit sah: Es ist das Land des Donaustiles.

Der Begriff ist immer noch im wissenschaftlichen Sinne problematisch, der Anteil des Alpenlandes besonders schwer abzumessen. Um so unmittelbarer wirkt heute auf jeden Gebildeten der menschliche Ausdruck, den der Name Donaustil belegt. (Für die Malerei hat Hermann Voß die erste zusammenfassende wichtige Arbeit geleistet.) Kaum irgendwo ist die bewegte Schönheit des Landschaftlichen so fließend, mit so ursprünglicher und warmer Frische in die Formenwelt der Maler eingeströmt. Das Gefühl für üppig rauschende Zusammenhänge ist auch in der Plastik unverkennbar. Und es ist schon in den 80er Jahren da. Hier hat es sogar seine erste und stärkste Prägung erfahren.

Es scheint dem Verf., daß Wolfgang Maria Schmid (Buchner-Feuchtmayer, Beiträge z. Geschichte d. Deutsch. Kunst, 1. Bd.) für die Plastik des Donaustiles in einem wesentlichen Punkte das Richtige gesehen hat: die überragende Bedeutung Passaus. Sie hängt nicht an der Frage, wie weit Gerhart dort gewirkt hat. Sie liegt in der

Bedeutung der Diözese, im Reichtum der Aufträge, aber am stärksten im Genius Loci. Die unvergleichlich schöne Stadt strahlt künstlerisch nach allen Seiten aus. Und schon das Studium der Inventare bringt, sobald es den Passauer Umkreis erreicht, eine eigentümlich warme und leuchtende Atmosphäre hervor; schon in der dunklen Zeit, nun aber mit geradezu hinreißender Macht. Stärker noch als das Passauer Rathaus-Relief ist es die herrliche Sitzmadonna von Tyrnau (Abb. 350, B.A. Passau), die den Geist der Landschaft in einer geheimnisvollen Verbindung mit dem Geiste Gerharts zeigt. Clemens Sommer hat sie dem Meister selber zugeschrieben. Das Handbuch will lieber zu vorsichtig sein. Eigenhändigkeit vermag es hier nicht festzustellen. Aber zweifellos ist im Kopfe eine gewisse Beziehung zum Busang-Epitaph, in dem Formengitter aus den Madonnenhänden und dem Kinde etwas stark Gerhartsches. Der Rausch der Gewandung aber wirkt völlig innerdeutsch — nicht zufällig gerade alles, was unterhalb der Büste liegt (in der Gerhart Vorbildlich war). Auch ist dieser Grad von abstrakter Selbständigkeit des Gewandes eher der Zeit gegen 1480 (ihren Anfängen freilich) zuzutrauen. Die Ohrenfalte, die hier alles beherrscht, ist typisch süd-ostdeutsch. Mit ihr, vor allem mit dem ganzen Geiste dieses Werkes, sind wir bereits in der Zone des großartigsten aller Passauer Altäre: des Kefermarkters im ober-österreichischen Mühlviertel (Abb. 351). Adalb. Stifter hat ihn 1853 gewürdigt, Bode 1886 ihn erwähnt. Trotzdem war er in Vergessenheit geraten. Florian Oberchristl hat das Material 1904 (2. Aufl. 1925) zusammengestellt. Erst die bilderreiche Veröffentlichung von Ubell 1913 (Kunst und Kunsthandwerk 1913, H. 1) stellte aber den Altar in den Vordergrund, trotz der unmöglichen Zuschreibung an Riemenschneider. Pachorsche wie Stoßsche Züge wurden, schon weit richtiger, dagegen gehalten. Die überzeugende Lösung brachte W. M. Schmid. Es handelt sich um Passauer Kunst! Zwar scheint der genau 1480 datierte Heiligenstädter Altar (B.A. Eggenfeld, Taf. 9 und Fig. 70, die Mitte bei Schmid a. a. O. S. 93) zahm und bei aller Feinheit harmlos gegen den Kefermarkter. Aber der allgemeinen lokalen Atmosphäre gehört auch er an. Die Zeit ist annähernd die gleiche. — Bewußte Schaffung einer Wallfahrtsstätte, wohl in Konkurrenz mit St. Wolfgang. Ablässe 1474—1504. Weihe der Kirche 1476, Erhebung zur Pfarrkirche 1480. Hauptwohltäter: Christoph von Zelking, der den Ort 1479 zum Markte erheben macht. Kein Grund zur Datierung in das 16. Jahrhundert. Riesige Ausmaße: 13 m Höhe (ähnliches Riesenformat auch in St. Wolfgang und in Krakau — St. Marien). Reliefierte Flügel, reiches Gesprenge; darin u. a. fliegende Engel, zum Teil nacktgediert (E. S., Peter von Wederath) von unbeschreiblicher Geschmeidigkeit. In diesen Teilen, auch den Flügeln, eine an Stoß erinnernde Physiognomik. Verschiedene Hände sind deutlich, die wichtigste in der Hauptgruppe: St. Petrus, St. Wolfgang, St. Christophorus. Das Verhältnis der Figuren zur Nische, bei Gerharts Kaiser-Grabmal angebahnt, entspricht selbständig dem der Pachorsche in St. Wolfgang. Stärkste Betonung des schattigen Nischenraumes, alle Masse zerschlitzt in Lichtstrahlen und Schattentiefen. Seelische Charakteristik: hart und fast grimmig im Petrus, mild im Wolfgang, von stöhnender, fast krankhaft schmachtender Sentimentalität, aber wahrhaft genial in dem bartlosen Christophorus. Der Wiener aus den Gerhart-Kreise geht auch hierin voraus als ein Verwandter, als älterer Bruder. Großartig die Idee, das Kind, das drückende Weltgewicht, als renaissancehaft feste runde Form zu geben — ein tragischer Kontrast. Äußerste Verwindung der Linien, zugleich ausgesprochenster Stil der Verschränkung und der sprechenden Hohlräume. In der Mittelgruppe redet ein ganz einmaliger Meister, der kaum am Altare selbst noch mit eigener Hand vertreten scheint. Kennen wir mehr von diesem Hauptmeister der 80er Jahre? Schmid hat den Martinus des Nationalmuseums, ehemals im H.A. von



350. Madonna von Tyrnau.

351. Kefermarkter Altar. Die überlegene Lösung brachte W. M. Schmid. Es handelt sich um Passauer Kunst! Zwar scheint der genau 1480 datierte Heiligenstädter Altar (B.A. Eggenfeld, Taf. 9 und Fig. 70, die Mitte bei Schmid a. a. O. S. 93) zahm und bei aller Feinheit harmlos gegen den Kefermarkter. Aber der allgemeinen lokalen Atmosphäre gehört auch er an. Die Zeit ist annähernd die gleiche. — Bewußte Schaffung einer Wallfahrtsstätte, wohl in Konkurrenz mit St. Wolfgang. Ablässe 1474—1504. Weihe der Kirche 1476, Erhebung zur Pfarrkirche 1480. Hauptwohltäter: Christoph von Zelking, der den Ort 1479 zum Markte erheben macht. Kein Grund zur Datierung in das 16. Jahrhundert. Riesige Ausmaße: 13 m Höhe (ähnliches Riesenformat auch in St. Wolfgang und in Krakau — St. Marien). Reliefierte Flügel, reiches Gesprenge; darin u. a. fliegende Engel, zum Teil nacktgediert (E. S., Peter von Wederath) von unbeschreiblicher Geschmeidigkeit. In diesen Teilen, auch den Flügeln, eine an Stoß erinnernde Physiognomik. Verschiedene Hände sind deutlich, die wichtigste in der Hauptgruppe: St. Petrus, St. Wolfgang, St. Christophorus. Das Verhältnis der Figuren zur Nische, bei Gerharts Kaiser-Grabmal angebahnt, entspricht selbständig dem der Pachorsche in St. Wolfgang. Stärkste Betonung des schattigen Nischenraumes, alle Masse zerschlitzt in Lichtstrahlen und Schattentiefen. Seelische Charakteristik: hart und fast grimmig im Petrus, mild im Wolfgang, von stöhnender, fast krankhaft schmachtender Sentimentalität, aber wahrhaft genial in dem bartlosen Christophorus. Der Wiener aus den Gerhart-Kreise geht auch hierin voraus als ein Verwandter, als älterer Bruder. Großartig die Idee, das Kind, das drückende Weltgewicht, als renaissancehaft feste runde Form zu geben — ein tragischer Kontrast. Äußerste Verwindung der Linien, zugleich ausgesprochenster Stil der Verschränkung und der sprechenden Hohlräume. In der Mittelgruppe redet ein ganz einmaliger Meister, der kaum am Altare selbst noch mit eigener Hand vertreten scheint. Kennen wir mehr von diesem Hauptmeister der 80er Jahre? Schmid hat den Martinus des Nationalmuseums, ehemals im H.A. von



351. Hl. Wolfgang und hl. Christophorus, Kefermarkt.

derholt sich als maßgebend in der stehenden Madonna von Osterhofen (Schmid a. a. O. S. 101). Desgleichen in der sitzenden von Erlach (B.A. Pfarrkirchen S. 62), die zugleich ein Derivat der Tyrnauer ist. Die eigentümliche Verkastelung der Mulden, in der schönen Roggflinger (s. o. S. 299) noch mehr prismatisch, geht jetzt mehr ins Fließende. Zur Seite, sicher außer jedem Werkstatt-Zusammenhang, aber außerordentlich fein und lieblich, die Sitzmadonna von Vornbach (B.A. Passau). Diese eher dem Atelier des Heiligenstadter Altares angehörig, das offenbar ein durchaus anderes, aber ebenfalls passauisch ist (vgl. besonders die Heiligenstadter Engel mit der Vornbacher Madonna). Natürlich kannte man sich, und die sitzende Madonna der Geburtsszene (Relief) in Heiligenstadt ist gerade der Erlacher näher verwandt. Ausklang dieses Stiles, gegen 1490, in den 3 weiblichen Heiligen des alten Hochaltars von Dietersburg (B.A. Pfarrkirchen Taf. II). — Sonst erwähnenswert: Georg zu Loiching und zu Frichlkofen (B.A. Dingolfing, Fig. 46 und 32, Loiching wohl noch 70er Jahre). — Ein sehr später Nachklang: das Wappenschild am Passauer Oberhaus (Bischof Fröschel 1500–1517). Parallele zum Ulmer Fischkasten von 1482!

Die gewaltigste Leistung des Stiles im Südosten: die Apostel von Wiener Neustadt, wohl Ende der 80er Jahre. Dazu ein Sebastian und Maria mit Verkündigungengel. Nicht alle von einer Hand. Die schönsten von einer Monumentalität, die Passau bei aller wundervollen Holdheit doch nicht erreicht; besonders Jakobus (Abb. 355). Auch wo die Grundform des Zeitstiles, die Korkenzieherbewegung um eine Achse herum, unmittelbar heraustritt (Jakobus Minor mit dem Walkerbaume), ist sie mehr gewaltig als zierlich; sie hat viel mehr Schwere als der nervöse Stil von Kefermarkt (bes. Christophorus). Max Dvořák verglich den Hauptmeister mit Donatello, und er hatte Recht, da er nicht den Stil, sondern Qualität und Intensität im Auge hatte. Dabei ist das beste urdeutsch. Beim Sebastian freilich (Österr. Kunstschatze 1, Taf. 3) scheint ein italienischer Einschlag unverkennbar. Eine Süßigkeit, die gerade in den heute üblichen Begriff des Österreichischen sich besonders gut einfügen mag. Es ist eine ansprechende Vermutung in dem sonst nicht empfehlenswerten Buche Franz Kießlingers „Die mittelalter-

Zeitlarn bei Wurmansquick, ein eigentümlich zart und tief empfundenes Werk, als vorangehende Arbeit gedeutet. Das scheint nicht unmöglich, wenn auch nicht vollkommen zwingend. Die Nähe zu Kefermarkt jedenfalls ist richtigerkannt. Der Verf. hält diese Nähe für noch größer jedenfalls in zwei anderen Werken, an die bisher in diesem Zusammenhange noch niemals gedacht worden ist: den Heiligen Urban und Florian in Rimbach (B.A. Dingolfing S. 158), vom Inventar schon richtig als „sehr gut“ und „um 1480“ bezeichnet. Qualität, Gefühlsausdruck, Haltung, Faltensprache scheinen aufs äußerste verwandt (Abb. 352/53). Die Faltensprache zieht auch weitere Kreise. Der großartige Sitzende Petrus der Passauer Ortenburgkapelle (St. Passau, Fig. 190) ist zwar kaum von gleicher Hand, auch wohl näher an 1500, eine gute Parallele zum Isenheimer Antonius; aber von der Tyrnauer Madonna bis zu ihm spürt man doch einen Gedankenkreis, der auch den Kefermarkter Stil in sich trägt. Der Verf. wäre eher bereit, in der Tyrnauer Sitzfigur ein Frühwerk des Kefermarkters als ein Spätwerk Gerharts zu sehen. Der Kreis läßt sich weiter umschreiben. Wenigstens die Faltensprache der Kefermarkter Figuren, mit Tyrnau in freier Weise verwandt, wie-



352. S. Christoph, Kefermarkt.



353. Hl. Urban, Rimbach.

liche Plastik Österreichs“, daß wir diesem Künstler sehr nahe sind in dem Marienrod von Herzogenburg (Kiebl., Taf. 34). Schon die so seltene Verbindung sehr echter Monumentalität mit dem Schwunge der 80er Jahre, aber auch viele Einzelheiten weisen wirklich in den engsten Kreis dieses großen Unbekannten. Das gleiche gilt von einer lebensgroßen Apostelfigur in Heiligenstein bei Gahlenz (Phot. Guggenbauer-Linz), auf die Br. Fürst aufmerksam machte. Wieder sehr anderer Art: das Marienzeller Relief von 1487 in Wien (Mitteilungen der Zentralkommission 1875). Sicherlich liegen in Österreich noch große, ungehobene Schätze. Es muß bei den größten sein Bewenden haben.

Der Donaustil Passaus aber scheint noch bis auf die Landshuter Schule gewirkt zu haben. Ihr sicher eigener Charakter hat mindestens eine verwandte Farbe. Das schönste und deutlichste Werk: der Altar von Jenkofen (Abb. 357). Die Madonna vergleiche man mit der ausgezeichneten, etwas altertümlicheren der Landshuter Frauenkapelle (St. Landshut S. 173). Diese steht etwa zwischen der Rogglinger und der Jenkofener. Das Entscheidende an der letzteren ist das Entscheidende des neuen Stiles: das Ausbrechen von Hohlräumen, die Aufhebung der Blockgläubigkeit. Die selige Musikalität der Stimmung erinnert an die Passauer Stilnuance; auch die Neigung zur malerischen Erzählung in den Reliefflügeln. Das Inventar zieht die Datierung aus der angeblichen Stiltähe zum Altar von Gelbersdorf (Freising, O. B. S. 398 und Taf. 47), der 1482 datiert ist. Die Madonna dort modern, die Flügel erhalten — reliefierte Gemälde. Die Jenkofener sind freilich rauschender in der Bewegung, aber die zeitliche Nähe ist ganz sicher. Wenig später als Gelbersdorf, also 80er Jahre. Vergleichbar auch die Flügelreliefs vom Frauenberg (B.A. Landshut, Taf. 8), bei denen eine gewisse Verwandtschaft zum Kreise des Kefermarkters (Erlach, Osterhofen) die Nähe zu Passau verdeutlicht. (In Passau selbst auch noch die Anbetung der Könige aus der Urbanskapelle des Dom-Kreuzganges zu nennen. In Hirths Formenschatz 1910 Nr. 46 zum ersten Male veröffentlicht.) Deutlich eine Bearbeitung des Jenkofener Madonnen-Entwurfes: die länger gestreckte, etwas weniger graziöse, aber sehr schöne Madonna von Frauenharbach (Vilsbiburg), bei der leider das Kind und die Hand mit dem Szepter ergänzt sind.

Donauaufwärts bietet Straubing noch einiges sehr Nennenswerte. Aber die Disposition für den Stil von 1480 tritt etwas zurück. Auffallend schon, wie lange hier der Grabmalstil der dunklen Zeit sich hält, in Erhartscher



354. S. Florian, Rimbach.

Tönung (die Grabmäler von Pfaffmünster, B.A. Straubing S. 98 mit Todesdaten 1476 und 1473). Ein Grabmal von 1485 (ebda S. 99) zeigt zwar deutlich, daß eine Aufweichung der alten Starre eingetreten ist, entbehrt aber doch des typischen Schwunges. Unter den Madonnen ein schönes Beispiel für östliche Parallele zum Typus Heggbach-Grünigen: Mad. von Münster (B.A. Straubing S. 94). Die von Metting (ebda S. 87) interessiert durch das E. S.-Motiv des vergitternden hochgezogenen Mantelzipfels — ein Motiv, das besonders der Oberrhein (Laubenbacher Altar, siehe unten) in zahlreichen Beispielen gepflegt hat. Straubing selbst aber besitzt die großartigste Verwertung von E. S.-Gedanken in der Plastik und damit doch auch ein sehr großartiges Zeugnis unseres Stiles (Abb. 356, 358). Die Maria-Johannes-Gruppe des ehemaligen Franziskanerklosters (St. Straubing S. 259) schließt sich genauer noch als die des Nördlinger Altares an den Stich L 31 an. Nicht undenkbar, daß



355. Apostel, Wiener-Neustadt.

der Frankfurter Johannes aus dieser Gegend stamme. Innerlich früher, noch mehr im Sinne der 70er Jahre, der Seelenwäger Michael von Grundhörning (B.A. Straubing S. 53).

Noch mehr tritt die Oberpfalz jetzt zurück. Eine Hauptgegengend der reiferen dunklen Zeit, ist sie offenbar geneigt, sich dem neuen Schwunge eher zu versagen. Nennenswert jedoch: der sehr feinfühlig empfundene St. Georg von Kerschhofen (Parsberg S. 139) und — doch schon später, mindestens 1490 — der Salvator von Heilinghausen (Stadtamhof S. 99). Am kühnsten der Sebastian der Neumarkter Hofkirche (Neumarkt S. 40). Ein dumpfer Durchklang an Passau erinnernder Melodik: der Seitenaltar von Velburg (Parsberg, Taf. 13; feiner der von St. Wolfgang (ebda Taf. 10).

Oberpfälzer von Geburt ist jedoch der Hauptmeister Münchens, Erasmus Grasser aus Schmidmühlen bei Burglengenfeld. Er ist eine der Hauptgestalten des ganzen Stiles. Wahrscheinlich jünger als Pacher und Schongauer, jedenfalls sie überlebend († 1518). Auch stilistisch überschreitet er die 80er Jahre. Aber, was er innerhalb ihrer leistet, gehört zum schlagendsten der ganzen Epoche und zu dem am meisten überraschenden in ganz Deutschland. Genau 1480 sein erstes sicheres Werk: die 16 Moriskentänzer für den Festsaal des Rathauses, von denen immerhin 10 erhalten sind. Es steht zu erwarten, daß sie an ihrem ungünstigen (aber ursprünglichen) Platze durch Kopien ersetzt und museal besser zugänglich gemacht werden. Auf der Ausstellung des Bayerischen Handwerks 1927 und in den Werkstätten des Nationalmuseums, wo sie kürzlich in der Farbigkeit erneuert wurden, offenbarte sich erst der ganze erstaunliche Reiz dieser Schöpfungen auch für den Naheindruck. Halm, dessen umfassende



356. Trauernder Johannes,  
Straubing.



357. Madonna vom Altar von Jenkofen.



358. Trauernde Maria,  
Straubing.

Bearbeitung des Meisters sehr bald erscheinen wird, hat das Thema als eine von den spanischen Mauren ausgehende, international verbreitete Tanzform nachgewiesen. Aber nur der Münchener Meister hat sie damals zur plastischen Form ausgenützt. Es ist der Tanzstreit um eine Frau, viel feiner, als der unflätige Wortstreit im gleichzeitigen Fastnachtsspiel „Morischgentanz“. Das unkirchliche und groteske Thema beschwingt den Stil — aber dieser Stil ist doch der typische der 80er Jahre. Die Gunst des Themas ist unbestreitbar; dennoch stilgeschichtlich nicht Sonderfall, sondern höchste Entwicklung des allgemein gewünschten Typus. Wohl ohne Gerhart zu kennen, wendet Grasser das Formprinzip der Straßburger Büsten auf unterlebensgroße, bewegte Ganzformen an (Abb. 359). Wer den Sinn eines Formenweges versteht unabhängig von Thema und Gelegenheit, wird empfinden, daß diese Ganzformen so wenig Statuen im eigentlichen Sinne sind, wie die Straßburger Werke Büsten; und dies aus dem gleichen Grunde. Auch hier ist die Form kein (wenn auch unsichtbar) gerahmtes Gegenüber, sondern ein Getriebe, in das wir hineingerissen werden zu unaufhaltsam fließender Verschränkung. Ein durchspielter, von verkörperten Bewegungslinien durchschraubter Raum! Der Anfänger im Sehen möge versuchen, sich die Bewegung von den





359. Moriskentänzer, München.

Figuren hinwegzudenken. Das Ergebnis wäre noch katastrophaler als bei Gerharts Büsten. Was bliebe, wäre nicht mehr lebensfähig, d. h.: was gegeben wird, hat seinen Sinn nicht als zuständige Tatsache, sondern als Teil, als Träger einer Bewegung. Nicht so sehr bewegte Körperlichkeit, als verkörperte Bewegung. Das ist der Beitrag manieristischen Empfindens, es ist die echt spät-gotische Komponente. Aber gewiß verhalten sich diese Gestalten zu eigentlich gotischen des 14. Jahrhunderts etwa wie die Gewölbe des Ladislausschen Saales auf dem Prager Hradschin (ab 1484, von B. Rieth aus Blaubeuren) zu den regelrechten Kreuzgewölben des Aachener Domchores. Die Komplikation aus Gegenschwüngen, nur für faule Augen ins Malerische verdämmernd, für das feine polyphonische Blicken der Deutschen von damals vielmehr mit dem Reiz zur Entzifferung lockend, ist bei den Figuren der Plastik wie bei denen der Gewölbe das Wesentliche des neuen Stiles: Zirkulation und Polyphonie von verkörperten Linien in verwickelt geformten Hohlräumen; eine grundsätzliche Verflechtung, die nicht verwirren, sondern entwirrt sein will. Die phantastische Grazie der Form, unerschöpflich neu in jedem einzelnen Entwurfe, ist nicht weniger intensiv als bei Gerhart mit dem Tanz des Seelischen verschwistert; manches wirkt wie eine Paraphrase des Lichtenbergers. Die Freiheit vom einfachen Ansichtszwange geht soweit, daß nur kinematographische Aufnahmen dem Reichtum der ineinander strömenden Anblicke gerecht werden könnten. Die geistreich freie Steigerung des Physiognomischen bis an die Karikatur heran kann in sehr selbständiger Weise an die gewiß viel großartigeren Interessen Lionardos erinnern. Und immerhin ist in Grassers Gesamtpersönlichkeit —

bei vielleicht sehr naher Geburtslage — etwas von Lionardesker Vielseitigkeit (von Feulner, Meisterw. d. Pl. Bayerns, 2. Bd. Lief. 1 und 2, betont). Der sehr hochangesehene und weit berühmte Mann war ein Erfinder-Typus: Plastiker, Faßmaler, Ingenieur, vorzüglicher Brunnenbauer, bekannter Architekt — und man möchte aus seiner Formenwelt gerne auch auf musikalische Begabung schließen. Sein Charakter war den Zünftlern unheimlich (die erste Urkunde von 1475 beweist es); wie Stoß, wie Simon Lainberger und Jörg Muscat war er ein unruhiger Geist, ein „unfriedlicher, verworrener und arglistiger Knecht“, heißt es 1475. Aber nicht nur äußerlich genialisch, sondern ein wirklich genialer Mensch war Grassers. Ganz hat er die freie Keckheit der Maruskatänzer nicht wieder erreicht. Im Kreuzigungsaltare von Ramersdorf bei München (ca. 1482) will man hier und da Ähnliches erkennen. Sicher signiert und datiert von 1482 das Epitaph Ulrich Aresinger (München, St. Peter, Feulner a. a. O. Taf. 7 und 8, auch im Text genauer behandelt). — Stark malerisch, durchaus einen Mann verratend, der nicht nur Plastiker war und nicht nur plastisch dachte, von eiligen Linienverbindungen strotzend. Kühler, nach Halm aus dem 1. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, das Grabmal Ludwig des Bayern in der Frauenkirche, heute durch Krumpers Überbau erstickt. Deutlich ist der Geist der 80er Jahre zurückgedrängt, die neue strenge Schärfe, die Wiederkehr der langen Linie unverkennbar. Das nichtgesicherte Bötschner-Epitaph in St. Peter (um 1505) zeigt einen Übergang zu größerer Rundung. Sicher ist, daß Graßer den Gesamtverlauf in seiner Entwicklung gespiegelt hat. Zum letzten Stadium vergleiche man auch den Achatiusaltar in Reichersdorf (1503–6), ferner die Gestühlbüsten der Frauenkirche, die jedoch wieder urkundlich keineswegs gesichert sind. Daß wir den Meister in der neu für das Nationalmuseum erworbenen Sitzstatue des Nikolaus aus der Karmelitenkirche erkennen dürfen, wagt der Verf. noch nicht recht zu sagen. Dieses Werk behauptet allerdings im reichen Kranze süddeutscher Sitzfiguren (Passau, Hans Leinberger) eine für den Geist von 1500 hervorragende Stelle, scheint aber nicht recht grasserisch im Gesichtsausdruck. Viel eher geht der sitzende Gott-Vater von einem Gnadenstuhl, jetzt ebenfalls im Nat.-Mus., aber nach Halms freundlicher Mitteilung nicht aus Grassers eigenem Münchener Hause stammend, mit unserem Bilde

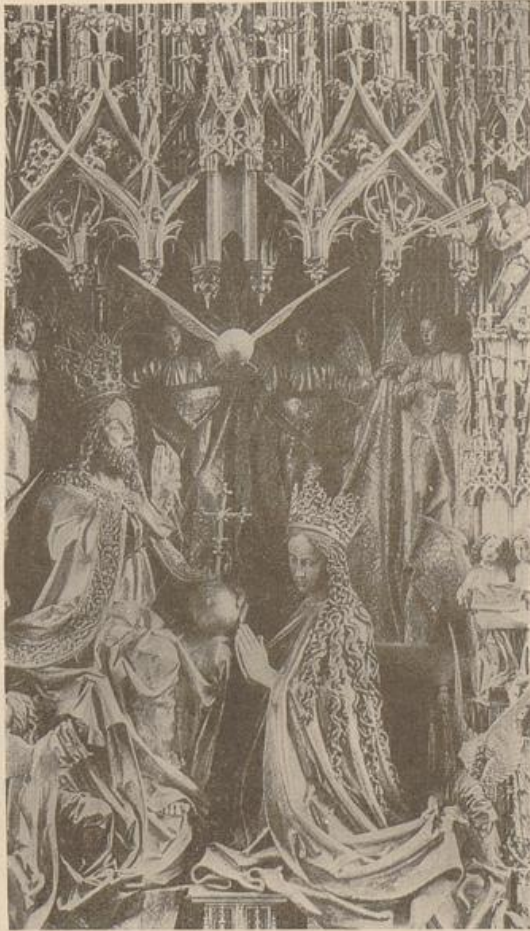
des Meisters zusammen. Eine außerordentlich feinnervige Kunst. Bis zum Erscheinen des Halmschen Werkes die genaueste Zusammenstellung des Urkundlichen bei Feulner a. a. O. Viel urkundlich Sicheres ist verloren, viel Zugeschriebenes unsicher. Daß etwas vom Geiste der Maruskatänzer noch in den leidenschaftlich grotesken Gauklerdarstellungen des Goldenen Dachl in Innsbruck um 1500 nachklingt, ist unverkennbar. Gerade die Übertreibung spricht gegen Grasser (den Garber und darnach Feulner hier als Künstler sahen). Im Gegenteil legt gerade die in den Marmor-Epitaphien nachweisbare Abfolge es nahe, in Grasser einen schmiegsamen, bei aller Eigenart doch mit der Gesamtentwicklung gehenden Meister zu sehen. Die höchst packenden Innsbrucker Szenen sind ein Anachronismus, gerade von Grassers gesicherter Entwicklung her gesehen. Seinem Kreise nahe stehen wir bei den Skulpturen von Pipping (um 1480), dem Wolfgangsaltar mit der herrlich flüssigen Figur des alpendeutschen Lieblingsheiligen in erster Linie; noch näher bei den von Pipping ins Nat.-Mus. gelangten Beifiguren einer Kreuzigung (Abb. 360). In diesen fast körperlosen Figuren, in denen das Gewand und eine unbeschreiblich delikate Mimik des Gesichts die Gesamtkörperlichkeit vertreten, werden wir sicher den Grasser der Maruskatänzer persönlich vor uns haben. Münchnerisch, aber Grasser fern: ein heiliger Christophorus des Nationalmuseums, schön verschraubt, mit einem amüsanten Wildemannsgesichte (Kopf abgebildet bei Luz, Seemanns Bibl. d. Kunstgesch. Bd. 18, Abb. 11). Münchnerisch muß auch der ungewöhnlich geistvolle St. Georg gewesen sein, auf den das seit 1860 im Nationalmuseum bewahrte, erst in den letzten Jahren als Fälschung ausgeschiedene Exemplar zurückgeht; die Grundform, auf die allein es ankommt, ist zweifellos echt und sagt wesentliches über den Charakter der Epoche aus. Georg Lill kennt mehrere Fassungen. Diese Form könne Grasser nicht fernstehen.

Es wird Aufgabe der Sonderforschung sein, die stilgeschichtliche Beziehung zwischen den bayerischen Zentren Passau, Landshut, München, Straubing, Salzburg zu ergründen. Vor allem die Rolle Salzburgs muß durchaus noch aufgeklärt werden. Schon für die Frühzeit des 15. Jahrhunderts schien eine verbindende Betrachtung sogar vom südlichen Tirol über Salzburg bis Passau hin unerlässlich. Die Frage der Rollenverteilung, die Frage des Primates, insbesondere des Alpenen über den Donaustil, kann hier nur gesetzt, nicht gelöst werden. Aber jeder Wahrscheinlichkeit nach ist die Rolle Salzburgs auch in den 80er Jahren größer gewesen, als sie heute aus erhaltenen Werken unmittelbar deutlich wird. Was in den 90er Jahren dort auftaucht, setzt den Stil der 80er in einer eigenen Nuance voraus. — Etwa der Zeitstufe des Goldenen Dachl angehörend und im gleichen Sinne wie dessen Gauklergruppen ein ausgezeichneter Nachklang der 80er Jahre: das eminent feine Relief der Wurzel Jesse im Salzburger Museum (Oe. K. T. 17 Taf. 18; Abb. 358). An Geschmeidigkeit der Bewegungen und musikalischer Verbundenheit der Linien Grassers Frühwerk ebenbürtig, aber noch malerischer. Der ebendort befindliche Kreuzigungsaltar aus der Salinenkapelle von Hallein (Oe. K. T. 16 S. 227) setzt ebenfalls den Schwingungsstil der 80er Jahre voraus. Eine leichte Annäherung an die Kunst des Veit Stoß, dessen Krakauer Marienaltare in eigener Weise fast ebenbürtig: der Marienod-Altar im Nonnenchore von Nonnberg (Oe. K. T. 7 S. 46), ein wundervoll tief empfundenes Werk, hier und da den Straubinger Kreuzigungsfiguren verwandt. Die Beziehung zu Passau wäre zu untersuchen bei den Flügel-Reliefs des Nonnberger Johannes-Altars, ca. 1490 (Oe. K. T. 7 S. 57); das in Passau besonders schön durchdachte Problem der Sitzfigur findet in Salzburg eine Lösung, die etwa zwischen der Erlacher Madonna und dem Petrus der Ortenburg-Kapelle gelegen ist, aber als eigene salzburgische Parallele: die Madonna von Arnsdorf im pol. Bez. Salzburg (Oe. K. T. 10, S. 385; vom Inv. stilgeschichtlich ebenso verkannt wie die Wurzel Jesse des Salz. Mus.). Nicht ganz von der Holdheit des Donaustiles, schärfer, alpiner im Ausdruck. Nennenswert noch: Christophorus des Städtischen Museums (Oe. K. T. 16, S. 220, und Marienkrönung auf dem Nonnberg (Oe. K. T. S. 132). — Alle diese Werke gehören kaum oder gar nicht den 80er Jahren an, setzen aber verlorene Dokumente voraus. Ein echtes Zeugnis der Zeit um 1480 selbst ist vielleicht nur der Christophorus auf dem Nonnberge (Oe. K. T. 7, S. 135).

In Tirol ist die grandioseste Leistung des Landes zugleich eine der deutlichsten des Stiles von 1480: der



360. Beifigur einer Kreuzigung aus Pipping, München.



361. Michael Pacher, Marienkrönung St. Wolfgang.

nahe. Aber P. schuf eine Komposition, die im Grunde doch von links nach rechts, in mittelalterlich-nordischer Weise, zugleich aber aus der Tiefe nach vorne und so in den reichsten Windungen der Phantasie durch den Raum hindurch gelesen werden muß.“ „Keiner ging in der Verschmelzung doch einzeln erfundener Gestalten so weit.“ „Die Figuren scheinen tief in Raumschächte gebettet – so gering in Wahrheit die Schreintiefe ist, – sie schwimmen in einem glitzernden Formenstrom heraus, durchkämmt von lichtfangenden Stegfalten und dunklen Rücklagen. Nach ähnlichem Gesetze wie die Dangolsheimer Mad. (s. unten, Taf. XVI) wiegt sich die grandiose Gestalt des Wolfgang aus der Tiefe, der Bischofsstab wird zur rollenden Fahne, der Formenstrom zerteilt sich nach unten, fährt in die Engel und mit ihnen, grenzverwischend, über das Gestänge zwischen Haupt- und Seitenjoch, aufwärts mit dem zwingenden Stiege des Engelsprofils zu Christus, senkt sich unter der raumbeherrschenden Taube des hl. Geistes auf Maria herab, sinkt über ihr herrliches Blondhaar, mit ihrem Gewande, um aufgerafft im Benedikt zur Ruhe zu kommen. Ein Vor- und Rückwärts in zwingendem Entlang, die echte elektrisch schnelle Kraftverpflanzung des Stiles von 1480. Bei Benedikt ist es, als sträubten

Wolgangsaltar in St. Wolfgang (Salzkammergut). Er ist auch die höchste Leistung seines Meisters selbst: Michael Pacher von Bruneck. Wohl ca. 1430–35 geboren. 1467 Meister. Wohl identisch mit dem in einer venetianischen Urkunde 1471 erwähnten Michele da Brunico. Oberitalienische Kunst muß er gekannt haben, besonders Mantegna. Er war Maler und Schnitzer. Vertrag für St. Wolfgang bald nach dem für Gries bei Bozen, im gleichen Jahre 1471. Der Grieser war 1475 fertig und hat tatsächlich auch den Geist der 80er Jahre noch nicht in sich. Der von St. Wolfgang 1481 vollendet (Malereien der Rückseite 1479). Aus dem in Linz erhaltenen, von Zibermayr veröffentlichten Verträge zwischen Pacher und Kloster Mondsee geht hervor, daß die Feststellung des Schnitzwerkes (mit der unterstrichenen Forderung nach allerhöchster Qualität) sehr viel genauer war als die der Gemälde. Äußerste Pracht und Fülle war gefordert. Ein horror vacui der Form geradezu, schon beim Besteller selbst: wenn die Predellenfiguren z. B. „den sarch nit füllen, so soll er mehr bild oder wapner machen, alles vergoldt“. Das ist der alpendeutsch-bayerische Geschmack, wie ihn schon die heraldischen Wappensteine Ludwigs des Gebarteten, am edelsten sein Grabmodell, zeigen, wie aber auch Gerharts Wiener Kaisergrab ihn spiegelt. Dieser Geschmack kommt als stetiger Faktor dem geschichtlichen von 1480 besonders entgegen; und die Lösung, die Pachers Visierung fand (es wird ausdrücklich festgestellt, daß sie so gelten sollte, wie sie der Künstler selbst nach Mondsee gebracht), ist das Meisterlichste, was unter diesen Bedingungen zu leisten war. Ein Wandelaltar, fast 11 m hoch (das Kefermarkter Konkurrenzwerk übertraf ihn wahrscheinlich absichtlich im Format) in 3 Wandlungen. Erst die dritte, festlichste, enthält Pachers Hauptleistung: die Marienkrönung zwischen St. Wolfgang und St. Benedikt (Abb. 361, 362). Das Thema „legte symmetrische Ruhe

sich magnetisch gezogen die sprechenden Falten dem heranschießenden Strome entgegen“ (Pinder, D. Pl. d. 15. Jhd., 1924). Die beiden, auch bei geschlossenem Zustand neben dem Schreine sichtbaren Heiligen St. Florian und Georg (vgl. Sterzing) sehr beachtenswert. Namentlich St. Georg ist ein Musterbeispiel des verschränkten Stiles von 1480. Der Wunsch des Klosters nach äußerster Feinheit und zugleich gedrängtester Fülle ist unüberbietbar verwirklicht worden. Alles Ornamentale von goldschmiedhafter Genauigkeit, wahrscheinlich ganz unmittelbar aufs Schnitzwerk übertragene Arbeit angestellter Goldschmiedegesellen. — Unserer Zeit (1481—84) gehörte auch der verlorene Hochaltar für Bozen an; was von dem für die Salzburger Franziskanerkirche gelieferten noch da ist, die sehr modern entstellte Madonna, das läßt auch bei Pacher auf ein gewisses Mitgehen mit der Gesamtentwicklung schließen: auch hier bildet sich der Geist der 90er Jahre. (Daten von 1484—98. Aber die persönliche Anwesenheit Pachers in Salzburg fällt in die 90er Jahre.) 1498 stirbt Michael Pacher in Salzburg.

Für die Pacherfrage wie für ganz Tirol ist noch alles Wesentliche von späterer Forschung zu erwarten. Der Verfasser blickt hier u. a. mit besonderem Vertrauen auf die Arbeiten Theodor Müllers (München), kann aber hier nur Weniges bemerken. Überzeugend der Fund Müllers, daß

hinter einem schönen Silberreliquiar des Brixener Domschatzes ein eigenhändiger Entwurf Pachers steckt. Weiblicher Kopf, von sehr naher Verwandtschaft zur Madonna von St. Wolfgang. Die kostbare Arbeit der Krone könnte einen jener Metallkünstler verraten, die offenbar als Schnitzer in St. Wolfgang mitgewirkt. Cl. Sommer erkennt eine Sitzmadonna in Hall als Pachersches Original. — Wirkungen Pachers zweifellos in den Sitzmadonnen von S. Lorentzen und Sterzing; weit schwächer in der von Miland b. Brixen. (Für diese wieder Hinweis von Th. Müller.) Die Absetzung der Tiroler Einzelschulen vermag der Verfasser nicht zu leisten. Nach den Forschungen Müllers kommt offenbar der Brixener Schule eine besondere Art zu. Sie grenzt — ich gebe auf Wunsch nur mit Vorbehalt wieder — an einigen Stellen eng an das Pachersche Gebiet. Aber die dem großen Meister gerne selber zugeschriebenen hll. Leonhard und Stephanus des Germ. Mus. (und ein jugendlicher Heiliger der Sig. Figdor-Wien) gehören einem Brixener Meister. Die starke Charakterisierungskunst, die hier auftritt, scheint typisch für diese südtirolische Richtung. Die Büsten von Gossensass, von Storck fälschlich Multscher zugeschrieben, gehören dazu. Ein besonderer, mit Namen nachweisbarer Meister hat die erstaunlich, fast peinlich lebensnahen Heiligenbüsten des Ingenunus, Hartmannus und Albinus im Brixener Domschatz geschaffen; aber auch die schöne knieende Anbetungsmadonna der Sig. Figdor, deren enge Zusammengehörigkeit mit dem voll erhaltenen Anbetungsschreine des Brixener Franziskanerklosters M.



362. Michael Pacher, Altar von St. Wolfgang, Ausschnitt



363. Holzbüste von St. Marx.

die deutsche Kunst erreicht hier eine Gleichzeitigkeit von Schwung und minutiöser Feinheit, von Ganzheit und Detailliertheit, die dieses, ihr schwieriges, gefährliches, nationales Problem viel besser als üblich löst. Der Eindruck verstärkt sich durch zahlreiche andere Dokumente. In erster Linie durch die des Oberrheins.

Wir erinnern uns an Gerharts Straßburger Wirksamkeit. Sie geht offenbar weit unmittelbarer auf die Steinplastik aus, als auf die Schnitzkunst. Gewiß ist auch der Künstler der älteren Holzbüsten von St. Marx von Gerhart angeregt. Auch er gehört der Periode um 1480 an. Häufiger sind am Oberrhein — bis Worms und Speyer — die unmittelbaren Nachklänge in der Steinplastik. Man erinnere sich an die Berliner Rot-Sandsteinbüsten, an den Wormser Domkreuzgang, die Speyerer Verkündigung. Besonders deutlich scheint, sogar unserer Epoche schon chronologisch nachhinkend, der eigenartig bewegte Kopf von der Sonnenuhr im Straßburger Südquerschiff, 1493 datiert (Schmitt, Skulpt. des Straßburger Münsters 2, 239). Hier könnte geradezu ein Spätwerk jenes Gerhart-Genossen vorliegen, der die „Frau mit dem Hündchen“ geschaffen (das charakteristische Nasenprofil!). Ja, selbst in dem späten Straßburger Ölberg von 1498 klingt etwas von Gerhart nach (Schmitt, Straßb. Münster 243—251). Aber freilich ist der Lieblingsgedanke der bewegten Büste — bei den Kriegsknechten durch den Zaun ermöglicht — schon im Sinne des zweiten Meisters von St. Marx bearbeitet. Näher scheint die Nachwirkung bei einigen der noch echten Figuren der Straßburger Münsterkanzel, die 1484 vom Baumeister Hans Hammerer entworfen, 1485 ausgeführt wurde. Der Kontrast von Kern und Schale, das Lieblingsmotiv des ersten spät-gotischen Barocks, ist wenigstens hier und da, so in einer weiblichen Heiligen (Schmitt a. a. O. Taf. 234 links) und in der Kreuzigungsszene (Schmitt S. XXIX) als Ausgleich der 80er Jahre mit Gerhartschen Anregungen zu erfassen. Es sieht bei den besseren Figuren so aus, als habe ein Schnitzer seinen Stil auf den Stein übertragen. Die handwerklich, d. h. hier buchstäblich steinmetzmäßig, ausgeführten sind sogleich massiver. Eine Reihe der Figuren ist im 18. und im 19. Jahrhundert ersetzt worden (leicht zu erkennen, das Nähere bei Schmitt). Stürmischer der Marientod des Bock-Epitaphs von 1488 in der Katharinenkapelle des Münsters. Dort kommt u. a. das Motiv des Nördlinger Johannes (s. u.) unverkennbar vor. Im Ganzen ist die Steinplastik nicht führend. Die Schnitzer

ebenfalls erkannte. Der Name „Asslinger“, der hier, auch vor einem Berliner Altar, gerne ausgesprochen wird, ist ganz unsicher geworden. Sehr großartig zwei Büsten in Sterzing und eine bei Figdor. — Eine feine Milderung erfuhr dieser Stil in der Bozener Schule. Der Schrein der Bozener Franziskanerkirche (1500), der Traminer Altar des Nat. Mus. München, der vorangehende von Tinzon seien genannt. Für den von Nieder-Lana im Besonderen ist der Name „Hans Schnatterpeck“ bekannt. Doch ist auch da vorläufig noch Vorsicht geboten. Es handelt sich bei diesen Schöpfungen chronologisch nicht mehr um die 80er Jahre, aber um ihre unmittelbare Nachwirkung. Tirol scheint sich dem strengen Stile der 90er Jahre — ähnlich wie Salzburg — in höherem Maße versagt zu haben. — Eine schöne Mad. der Slg. Böhler-München darf als tirolische Parallele (nicht ebenbürtig) zur Dangolsheimer Mad. (s. unten) gewertet werden. — Aus den 80er Jahren selber ein Zeugnis des Verschränkungsstiles von feinsten Qualität: ein Gedenkstein von 1489 im Innsbrucker Ferdinandeum. Die Figürchen an der Helmdecke raffinierte Parallelen zu Grassers Tänzern. Vielleicht 1484: Pietà in Geiselsberg bei Bruneck; im Stil einer von zahlreichen Beweisen für selbständige Nebenkräfte neben Pacher auch im Pusterthale.

Schon was im bajuwarischen Umkreise, in Passau, Landshut, München, Straubing, Salzburg, Tirol uns entgegentritt, beweist, daß in den Jahren um 1840 ein ungeheurer Auftrieb da ist:

stehen im Vordergrund. Bei der oberrheinischen Schnitzkunst erreichen wir freilich alsbald ein hart umstrittenes Problem: der Straßburger Hauptmeister der 80er Jahre ist offenbar identisch mit dem Meister des Nördlinger Altars. Es sei erlaubt, dem Polemischen möglichst weit auszuweichen. Ein Beispiel nur für das Abweichen der Meinungen: Cl. Sommer z. B. möchte nicht einmal die Identität des oberrheinischen Hauptmeisters mit dem Nördlinger zulassen und bereitet einen Nachweis vor. Demmler dagegen zieht nicht nur — wie sonst fast alle — den Nördlinger, sondern auch noch den Lautenbacher Altar und dessen engsten Kreis in das Werk dieses einen Meisters hinein. — Das vollendetste Einzelwerk dieses für unsere Epoche so wichtigen Plastikers, der mit Grasser oder dem Kefermarkt-Rimbacher Schnitzer gleichwertig genannt werden darf, ist jedenfalls die sogenannte Dangolsheimer Mad. des K. F. M., und in dem ihm zugeordneten Kreise wieder ist zur Dangolsheimerin das einzige voll Ebenbürtige der Nördlinger Altar. Es ist mehrfach, zuerst wohl von Ad. Goldschmidt und dem Verf., betont worden, wie eng das Motiv mit E. S. zusammenhängt. Das würde nur ein Beispiel von vielen sein, die wir wissen. Aber es ist eine sehr spezifisch oberrheinische Form, jene engste Begegnung von E. S. und Gerhart in den Voraussetzungen, wie sie so am deutlichsten doch nur am Oberrhein zu erwarten ist. Das wundervoll erhaltene kostbar bemalte und vergoldete Werk, unterlebensgroß und von zauberhaft warmer Stimmung, bedeutet die letzte „schöne Madonna“ (Taf. XVI). Der Verf. glaubt, nachgewiesen zu haben (Zt. f. b. K. 1921, S. 129ff.), daß hier geradezu ein Stück von östlichem Typus (der Transport solcher Werke nach Straßburg ist für die Zeit um 1400 urkundlich bewiesen) im Hintergrunde steht. (Vielleicht durch ein verlorenes Original Gerharts und den Stich des E. S. aufgenommen.) Aber davon abgesehen auch ist der Meister offenbar älter als Grasser und wohl gleichaltrig mit Nikolaus Gerhart, der nur sehr wahrscheinlich in jüngerem Lebensalter starb; es ist eine verhältnismäßig altertümliche, eine runde und weiche Form des eckigen Stiles, die dem märchenhaften Reize dieser Schöpfung zugrunde liegt. Ein sehr zarter Kern in weicher Schale, eine Denkform, die, nur runder und wogender, die primitiv härteren Stoffmassen der Konrad Witz-Zeit im gleichen Reichtum des Überschüssigen wiederkehren läßt — wie dies auch bei Shongauer (z. B. Mad. im Hofe) geschieht. Offenbar Generation von 1430! Von hier aus hätte der Verf. keine Bedenken, bis auf und hinter 1460 mit der Suche nach Originalen des Meisters zurückzugehen, wie dies Demmler in einem sehr schönen Aufsatz (Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlg. 46 Bd. 3. H.) getan hat. Der Verf. unterschreibt gerne, daß die Madonna von Schuttern (Demmler a. a. O. Abb. 1) noch der späteren dunklen Zeit angehört, meist also zu spät datiert wurde. (Nicht vom Nördlinger Meister!) An die Eigenhändigkeit der kleinen Berliner Buchsbaum-Madonna, auch der Apfelholz-Madonna (Demmler, Abb. 2, 3 und 7, 8) vermag er darum doch nicht zu glauben. Die Ausarbeitung der Rückseiten ist aber jedenfalls eines von mehreren in einer Linie liegenden Merkmalen — und wieder ein Gemeinsames mit den Schönen Madonnen des Südostens, überhaupt mit der südöstlichen Kunst. Das Problem kann wieder nur gesetzt, nicht gelöst werden. Die Entwicklung von jenen älteren Kleinfiguren zur Dangolsheimerin ist an sich ganz gewiß nicht unlogisch: es ist die aus der Blockgläubigkeit der dunklen Zeit zur Massenzerschätzung der Zeit um 1480. In der Dangolsheimer Madonna ist das tanzende Sichervorbiegen der Figur (unstatistisch!) parallel mit St. Wolfgang und Kefermarkt. Das Guckguck-Motiv des Kindes (siehe Hammerthaler Muttergottes) ist schon in der dunklen Zeit vorgebildet, wie das Gewandmotiv latent dort ruhte. Die Auslösung geschieht unter einer lebhaften Erinnerung an Gerhart. Von dort stammt auch das Physiognomische. Die Madonna ist, leicht verländlicht, eine jüngere Schwester der Bärbele. In den Haaren wird das Stilprinzip der hohlräumlich fließenden Verschränkung wieder einmal als unmittelbare Einzelform zur Gestalt. — Die Verwandten am Oberrhein selbst treten der Qualität nach alle ein wenig zurück: die Marienkrönung von Honau, die Madonna von Biengen, die Figuren von Alt-Simonswald (vgl. Karl Zürcher, Berl. Mus. 1920, H. 6, Spalte 250ff. u. O. Schmitt, Oberrhein. Skulpt. Taf. 42–47 links). Am nächsten Honau und Biengen, viel schwächer Alt-Simonswald mit Ausnahme der Heiligen mit dem Buche (Schmitt, Taf. 45 rechts); in einigem Abstand auch die Madonna der Straßb. Martinskapelle (Schmitt, Straßburg. Münster 241). — Sicher haben wir die Werkstatt unseres Meisters vor uns, auch wenn wir von Lautenbach absehen, aber nirgends so ebenbürtige Qualität wie im Nördlinger Altare; der topographische Abstand darf nicht abschrecken; dieser Altar ist seiner eigenen Gegend stilistisch fremd. Daß sein Meister der der Dangolsheimer Madonna sei, hat zuerst Ad. Goldschmidt gesehen. Der Verf. hält, wie die meisten, an dieser Erkenntnis fest. Am Nördlinger Schreine selbst, der 1683 erneuert wurde, sind jetzt noch 5 Figuren, Kruzifixus zwischen Maria und Johannes in der Mitte, Magdalena links, Georg rechts. Die mittlere Komposition schließt deutlich an E. S. (Stich L. 31) an. Die auf dem Stiche angegebenen fliegenden Engel, vom Verf. als einst im Altare vorhanden mit Sicherheit vermutet, wurden von ihm in der Sakristei der Georgskirche tatsächlich wieder entdeckt und sind ganz kürzlich dem Schreine wieder eingefügt worden (Zt. f. bildende Kunst, 1921, S. 192ff. Unsere Abb. 364). Markanteste Beispiele unseres Stiles, genaueste Parallelen zu Grassers Tänzerfiguren, nur mit innerlich großartigem Pathos bei aller Kleinheit wirkend. Der straffe Kruzifixus schon von Loßnitzer im Zusammenhange mit Gerhart erkannt; weniger anatomisch genau als der Badener von



364. Engel vom Altar der Georgskirche, Nördlingen.

sammenhang zwischen den Bildern der Herlinschen Georgs- und Magdalenen-Legende im Rathaus und den Schnitzfiguren des Altares besteht; daß ferner für diese Figuren eine Datierung gegen 1480 auch ohne alle Urkunde stilistisch erschlossen werden müßte. Die betreffenden Herlinschen Gemälde sind nun ebenfalls ganz offenbar später als die des Bopfinger Herlin-Altars von 1472. Sie sind offenbar gleichzeitig mit den Figuren. Wir haben also mindestens mit sehr großer Wahrscheinlichkeit in den Figuren der Kirche und den Gemälden des



365. Engel vom Herlin-Altar in Rothenburg.

1467, dafür sehr deutsch-expressiv im Kopfe (eine Erinnerung an Naumburg!). Auch der Johannes, vom Stiche des E. S. allein stark abweichend, einsam weggewendet, mit dem großartigen Mantelmotiv, könnte an Naumburg erinnern (Abb. 366). Näher liegt die Bekanntheit mit dem van Eyckschen Typus von der kleinen Berliner Kreuzigung (eher Hubert als Jan zuzudenken). Auch dies spricht für durch Gerhart vermittelte Beziehung zum Westen. Die Schöpfung als solche bleibt völlig neu. Das ist eines der ganz großen Meisterwerke deutscher Kunst. E. S. wirkt auch in den äußeren Figuren durch, besonders in der Magdalena. Der Georg, sehr zierlich und goldschmiedemäßig gearbeitet, gibt in der Ringelung des Drachenschwanzes um die Lanze das Schema unseres Stiles bis zu völliger Nacktheit frei. Die Meisterfrage, eine Zeitlang als so gut wie gelöst angesehen, ist heute wieder im Dunkeln. 1478 hat der Nördlinger Rat bei dem Nürnberger auf Lieferung von Herlin bestellter Schnitzfiguren durch Simon Lainberger gedrängt. Es ist richtig, daß dies an sich kein Privatinteresse des Rates gerade an diesen Figuren beweist; der Rat ist vielmehr nur die rechtsvertretende Regierung des Malers Herlin in jedem Falle. Entkräftet ist mit dieser richtigen Überlegung (Wertheimer, Demmler) die Annahme, daß es schon deswegen sich um den Hauptaltar der Nördlinger Georgskirche handeln müsse, an der der Rat gewiß ein Interesse hatte. Nicht entkräftet ist die Tatsache, daß deutlicher ikonographischer Zusammenhang zwischen den Bildern der Herlinschen Georgs- und Magdalenen-Legende im Rathaus und den Schnitzfiguren des Altares besteht; daß ferner für diese Figuren eine Datierung gegen 1480 auch ohne alle Urkunde stilistisch erschlossen werden müßte. Die betreffenden Herlinschen Gemälde sind nun ebenfalls ganz offenbar später als die des Bopfinger Herlin-Altars von 1472. Sie sind offenbar gleichzeitig mit den Figuren. Wir haben also mindestens mit sehr großer Wahrscheinlichkeit in den Figuren der Kirche und den Gemälden des Rathauses einen, heute nur auseinandergenommenen Gesamtaltar vor uns. (Daß Otto Wertheimer in seiner unzugänglichen Münchener Dissertation Schwierigkeiten in der Zusammensetzung fand, beweist gar nichts!) Und dieser Altar ist stilgeschichtlich gerade in der Zeit des Nördlingen-Nürnberger Briefwechsels unterzubringen. Es ist gewiß bewiesen, daß die Nennung Simon Lainberger nicht notwendig — keineswegs aber, daß sie unmöglich ist. Das erstere genügt für ehrliche Wissenschaft, um den Namen bis auf weiteres nur mit Vorsicht zu nennen — das letztere, um ihn noch nicht völlig fallen zu lassen. Der historische Simon Lainberger verschwindet zwischen 1478 und 1490 aus den Nürnberger Urkunden. Das ist gewiß kein zwingender Beweis, daß er abwesend war, aber erst recht doch kein Widerspruch gegen die Annahme, daß er eben in dieser Zeit die mit Nördlingen stilverwandten Werke am Oberrhein geschaffen habe, die ja ganz offenbar den 80er Jahren angehören; eher sogar eine mögliche Erklärung dafür, daß wir in Nürnberg nichts Entsprechendes finden. Daß der Stil des Nördlinger Altares nicht im üblichen Sinne nürnbergisch sei, wird schwer zu bestreiten sein. Die von Loßnitzer herangezogenen Figuren, in erster Linie den Auferstandenen von St. Sebald (Demmler a. a. O. Abb. 13), hält auch der Verf. nicht für Arbeit des Nördlingers

Wohl könnte darum doch ein Reflex seiner Wirkung gegeben sein (s. auch unten über Kadolzburg). Gerade die Sebalder Figur ist immerhin auch nicht rein nürnbergisch! (Ist es übrigens der Krakauer Marien-Altar des Veit Stoß?) Bei wie vielen sicheren Meistern bescheiden wir uns damit, aus Jahrzehnten ihres Lebens nichts zu besitzen. (Man denke an Pacher, bei dem durch den Verlust des Bozener Altares mehr als ein Jahrzehnt für uns leer geblieben ist.) Die Forderung, daß gerade der historische Simon Lainberger typisch mittelfränkisch gearbeitet haben müsse, ist wirklich nicht berechtigt. Sein Name schon spricht überhaupt für alt-bayerische Herkunft (sollte er von Laimburg kommen, sogar speziell für oberpfälzische, wie sie auch für Erasmus Grasser feststeht). Das Temperament des Nördlingers würde zu solcher Herkunft ausgezeichnet passen. Nichts hindert zu glauben, daß der Künstler in den kritischen Jahren vor 1470 schon einmal am Oberrhein und zwar in unmittelbarer Nähe Gerharts gearbeitet, daß er in den 80er Jahren wieder da gelebt hätte, wie er dann urkundlich sicher auch um 1494 (also vielleicht ein drittes Mal) nach dem Südwesten gezogen worden ist. Gewiß, das ist Glaubenssache, und der Name kann nicht mit Bestimmtheit verfochten werden. Doch sollten die von der Unmöglichkeit dieser Hypothese Überzeugten nachweisen, daß die Figuren des Georgs-Altars mit den Gemälden Herlins unmöglich zusammenhängen können; sollten auch nachweisen, auf welches Werk Herlins denn die Zeit von 1478 sonst noch passen würde; ja, sie sollten erklären, warum denn gerade der Hochaltar in der Nördlinger Hauptkirche, d. h. also auch die Vermittlung und Bestellung seiner Schnitzfiguren, ausgerechnet und ausnahmsweise gerade nicht dem anerkannten Hauptmeister, dem Liebling der Nördlinger, übertragen wurde. Erst mit diesen Nachweisen wäre die innere Möglichkeit der Hypothese — es ist nicht mehr als diese, bedeutet aber für den Verf. selbst eher eine vorläufige Wahrscheinlichkeit — ganz widerlegt. Tritt nun noch hinzu, daß am Mittelteil eines weiteren Herlin-Altars, dem oberen des Rothenburgers von 1466, zweifellos erst in den 80er Jahren Engel eingesetzt sind, die die Nördlinger voraussetzen, an Qualität ihnen ebenbürtig und nun wieder weder schwäbisch noch fränkisch sind, vielmehr von einem geradezu Grasser-

schen (oberpfälzisch-bayerischen) Temperament, so ist immerhin ein auffällig verwandtes Problem gestellt (Abb. 365). Diese Engel datiert der Verf. unabhängig von der Lainberger-Hypothese an das Ende der 80er Jahre. Aber das wäre ja gerade die Zeit, in der wir uns der ersten urkundlichen Wiedererwähnung Lainbergers in Nürnberg (1490) nähern. Doch bleibe es bei der Andeutung einer nicht schlechten Möglichkeit. — Gerade von den Nördlinger und Rothenburger Engeln aus — aber keineswegs nur von daher — ist nun am Oberrhein die Einordnung des Lautenbacher Altares in das Werk des Dangolsheim-Nördlinger Meisters bedenklich. Die Schwebeengel von Lautenbach sind wirklich ein völlig anderes Geschlecht; sie sind ganz unpersönlich — mit jenen, zumal mit den unbeschreiblich reizvollen in Rothenburg, verglichen. Aber auch sonst will der Altar nicht ganz in den Geist unseres Meisters passen — auch durch das nicht, was man seine Vorzüge nennen könnte. Freilich wissen wir nicht, wie die Nördlinger Figuren standen. Aber es ist schwer, sich ihre aus sich selbst entwickelte Gesamtfülle in ein so kompliziertes Geästel einzudenken, wie es Lautenbach gibt. In Lautenbach ist die Einzelfigur nur Teil einer eminent verschränkten Gesamtbewegung — für sich allein weit weniger bedeutsam als die Nördlinger. Das Prinzip der Verschränkung findet erst — wie im spätgotischen Figurengewölbe — in den oberen ornamentalen Teilen seine völlige Erklärung. Auch ist in den Ge-

W. Pinder, Die deutsche Plastik.



366. Trauernder Johannes, Nördlingen.





367. Büste vom Weingartner Chorgestühl. München.

24–26), der jenem des Isenheimer Reliefs (s. o.) unmittelbar zu folgen scheint. Ausgesprochene Übertragung von Malerei in Plastik. — Nicht mehr straßburgisch, sondern wohl konstanzisch: die ausgezeichnete Verkündigung von Meersburg (photogr. Kratt Karlsruhe). Sicher 80er Jahre. Dem Konstanzer Kreise gehört wohl auch das Weingartner Chorgestühl an, das zugleich in deutlicher Berührung mit Ulmer Kunst entstanden ist. Sehr wahrscheinlich 1487 von Yselin, Tochtermann des Simon Haider von Konstanz (der mit seinem Sohne Hans den Auftrag hatte, aber die Bildschnitzerei an jenen vergeben mußte). 12 Büsten, heute im Münchener Nationalmuseum. Es scheint wirklich, daß sie die Ulmer voraussetzen. In einer Reihe von Fällen läßt sich die Übersetzung des gleichen Themas in die neue Sprache feststellen —, dieses Mal nicht zu deren Gunsten. Wie Verrocchios Colleoni, dem Gattamelata verglichen, Schauspieler seiner selber scheint, so auch die Weingartner Büsten, verglichen den Ulmern. Die seelische Geschlossenheit, das edle Fertigsein, die Unbekümmertheit und vornehme Unschuld der Ulmer Büsten ist gebrochen; und genau wie die Einheit des Seelischen auch die der Form. Das theatralische Pathos durchbohrt den Umriß und löchert die Form auf. Großes Geschick, glänzende Technik (in Deutschland nichts seltenes, sondern fast die Regel in dieser Zeit), aber innerlich hier einmal etwas wie Verfall — gerade, weil diese Kunst sich an einer vornehmen älteren mißt, weil sie übertreffen will, anstatt nur selbst zu sein. Aber auch der schauspielerische Pathetiker verrät doch den neuen Willen seiner Epoche: Bewegung, Aufbruch, Kontrapunktik (Abb. 367). Sollte der in manchem verwandte schöne Christuskopf von Schlettstadt (Pinder, Deutsche Plast. d. 15. Jahrh.) vom gleichen Meister sein, so würde er in der persönlichen Entwicklung vorausgehen und zwar sehr zu seinem Besten. Es ist auch etwas vom Kaysersberger Jacobus darin.

In Schwaben ist die Basis unseres Stiles schmaler. Ein augenfälliges feines Zeugnis: das Schongauer-Altärchen des Ulmer Münsters (Gröber, Schwäbische Skulpt. der Spätgotik Nr. 18) angeblich von 1484, was sehr glaubhaft klingt (der Name bezieht sich lediglich auf die gemalten Flügel nach Schongauers Passionsstichen). Vielleicht ist auch das reizende Terrakotta-Altärchen des Nationalmuseums von 1486 nach Schongauers Geburtsdarstellung schwäbisch (augsburgisch). Ferner der Ulmer Fischkasten, ein Steinbrunnen, 1482 von Jörg Sürin d. Ä. geliefert. Diese geschraubten Ritterfigurchen sehen keineswegs wie die Verwandlung jenes ungemein persönlichen und dabei allgemein großen Stiles aus, der im Ulmer Gestühle sprach. Hier hat offenbar ein Anderer für die gleiche Firma gearbeitet — ob dieses Mal Jörg Sürin selbst, ist ebenfalls schwer zu erweisen. Das Feinste unseres Stiles gibt wohl der sogenannte Günzburger Meister der Gruppe „Das Christkind lernt gehen“ im Nat.-Mus. München (Gröber, Abb. 79). aus Landsberg a. Lech. Ist auch der Sebastian der Slg. Schnell in Ravensburg von ihm (Gröber 80),

sichern ein wohl verwandter, doch nicht innerlich gleichartiger Ausdruck. Das Datum aber ist mit hoher Wahrscheinlichkeit 1483 (Schmitt, Oberrheinische Skulpt. S. 6). Offenbar ein parallel arbeitender, aber etwas jüngerer, an dem Nördlinger geschulter Meister von etwas spitzigerem Formgefühl. Seine Madonna ist übrigens entschieden viel normaler im Sinne der durch E. S. beglaubigten Form; eine entwickeltere Bearbeitung des Motivs, das in verschiedensten Gegenden vorkommt, das z. B. in der Straubinger Gegend die Madonna von Metting sehr ähnlich hat. (Im Gegensinne — direkte Vermittlung durch Kupferstich?) Sicher von der Hand des Lautenbacher Meisters (nach Demmler wäre dieser mit dem Nördlinger-Dangolsheimer identisch) die schöne kleine Barbara des K. F. M.; — aus einem gänzlich anderen Kreise, aber unserem Stile durchaus zugehörig, der flackernd bewegte Christophorus von Baden-Baden (Schmitt a. a. O. 56). Ein anderer Straßburger: der Meister der Straßburger Kartause (Schmitt, Oberrhein. Skulpt. Taf.

so verdient der Anonymus den Ruhm, der Beste ganz Schwabens für diesen Stil zu sein. Auffällig spät, wirklich nachhinkend, noch ein ausgezeichnetes Zeugnis: der kleine Sebastian von 1497 in Londoner Privatbesitz (Gröber 88. Unsere Abb. 374). Kein Zufall wohl, daß wir es hier mit einer Goldschmiedearbeit zu tun haben. Im Ganzen gegen den Oberrhein ein recht spärliches Ergebnis. Die Zeitlage ist dem Schwabentum nicht so günstig, wie die unmittelbar vorangehende und die unmittelbar folgende. Dafür hat gerade jene Minorität, die wir nicht ganz vergessen dürfen, in Schwaben nachweisliche und charakteristische Bekenner: zu nennen sind besonders die kleine Madonna des Augsburger Hufnagel von 1482 (Gröber 87), der Altar von Hausen 1488 (Baum, Ulm. K. um 1500, Taf. 34); die Kemptener Arbeiten (D. Schwäb. Mus. Bd. 1, S. 187ff. Aufsatz von Feuchtmayer); dabei der nach Wernigerode verschlagene Altar von 1483, eng verwandt mit dem Grönenbacher Rittergrabmal des Ludwig von Rotenstein († 1482). Hier haben wir — was wir ja erwarten müssen — eine Reihe von Werken, die den neuen Stil überhaupt nicht kennen. Aber es gibt gewiß eine andere, in höchstem Sinne fruchtbare Minorität, die an unserem Stile vorbei schon auf den nächstkommenden zielt. Ist die Schutzmantel-Madonna des K. F. M. aus Ravensburg (Gröber 47) wirklich das Mittelstück des ehemaligen Hochaltars der Pfarrkirche, somit von Friedrich Schramm 1480 geschnitzt (und Zweifel sind kaum denkbar), so haben wir in ihr ein Werk, das nicht zurückgeblieben, sondern bahnbrechend ist (Taf. XVII). Hier sehen wir den in den 90er Jahren herrschenden Stil vorweggenommen. Hier wird sehr deutlich, über die Madonna von Weißenau hin, die Linie zum Blaubeurer Hochaltare angesetzt. Vom schwäbisch-fränkischen Grenzgebiet ist das Beste schon genannt: der Nördlinger Altar und die späteren Teile des Rothenburgers. Der Verf. hält für sehr wohl möglich, daß die Rothenburger Engel am Ende der 80er Jahre, rund ein Jahrzehnt nach den Nördlingern, entstanden sind, verweist auch noch einmal auf die seiner Überzeugung nach vorläufig noch nicht erledigte Simon Lainberger-Hypothese. Ein gewisser Zusammenhang der Motive eint überhaupt bei aller Verschiedenheit der Ausführung die wichtigsten Herlin-Altäre: Rothenburg 1466, Bopfingen 1472 und Nördlingen. Ihre Schnitzarbeiten sind, abgesehen von den Rothenburger Standfiguren, bewegter gedacht, zugleich viel weniger eckig und weniger mißverstanden niederländisch, als die Gemälde Herlins — ein charakteristisches Beispiel für die Lage in den verschiedenen Künsten. Die Plastik ist qualitativ überlegen und dabei — was gegenüber den abgedroschenen Gedankengängen von Jahrzehnten deutscher Kunstgeschichte sehr betont werden muß — ungebrochener deutsch. Das gehört in diesem Zeitpunkte zusammen. Insbesondere das Motiv der fliegenden Engel geht durch die Herlin-Altäre. Während in Bopfingen vielleicht mit einem anregenden Entwurfe (nur diesem und höchstens diesem, da ja auch Augsburger Anregungen wahrscheinlich sind) des Nördlinger Meisters zu rechnen ist, sind die Rothenburger Engel als dessen späteres eigenes Werk denkbar. Reihenfolge der Engel an den Herlin-Altären also: Bopfingen, Nördlingen, Rothenburg. Durch diese Plastik der Herlin-Altäre kommt ein Zug der barocken Richtung in die Gegend, der aus ihr selber schwer zu erklären wäre.

In Nürnberg war unser Stil, wie es scheint, doch wesentlich in Kleinformen verbreitet. Goldschmiede wie Dürers Vater (Albertina-Zeichnung!) pflegten ihn, die Wohlgemut-Werkstatt (so im Zwickauer Altare von 1479) brachte ihn, entschieden etwas dekorativ äußerlich, zur Geltung. Ein Werk von Rang und Art des Nördlinger Altares fehlt in der Stadt selbst.

Der Auferstandene von St. Sebald ist allerdings eines jener qualitativ nicht erstrangigen Werke, die wir dennoch um der Voraussetzungen willen zu beachten haben, die sie wiedergeben. Auch er ist nicht eigentlich nürnbergisch — ein Begriff, dem immer etwas von Trockenheit anhaftet. Aber die Richtung, in der er sich vom typisch Fränkischen entfernt, die weich barocke eben, ist nun doch gerade der Nördlinger verwandt. Sie ist „oberrheinisch“; nur die Ausführung ist derb. An der Straßburger Kanzel von 1485 ist z. B. ein Johannes d. T., der von völlig gleichem Stilstadium, verwandtem Entwurfe, nur steinmetzmäßig verderbt ist (Schmitt, Oberrhein. Skulpt. 235 links), und so scheidet die Figur durchaus noch nicht aus der Atmosphäre des Nördlingers, scheint vielmehr als Reflex von dessen Art die Lainberger-Hypothese eher zu stützen — nicht obwohl, sondern weil sie nicht eigenhändig sein kann. Und so ist auch Loßnitzers Idee, daß Veit Stoß von Simon Lainberger ausgehe, nicht so völlig abzuweisen. Stoßens Krakauer Marienaltar ist der einzige ganz großartige Beitrag sicher Nürnbergerischer Kunst zum Bilde der Epoche. Und er ist nicht nur im einmalig Persönlichen des genialen Künstlers, sondern in den stilistischen Voraussetzungen aus einer weiteren Atmosphäre als der Nürnbergschen zu begreifen.

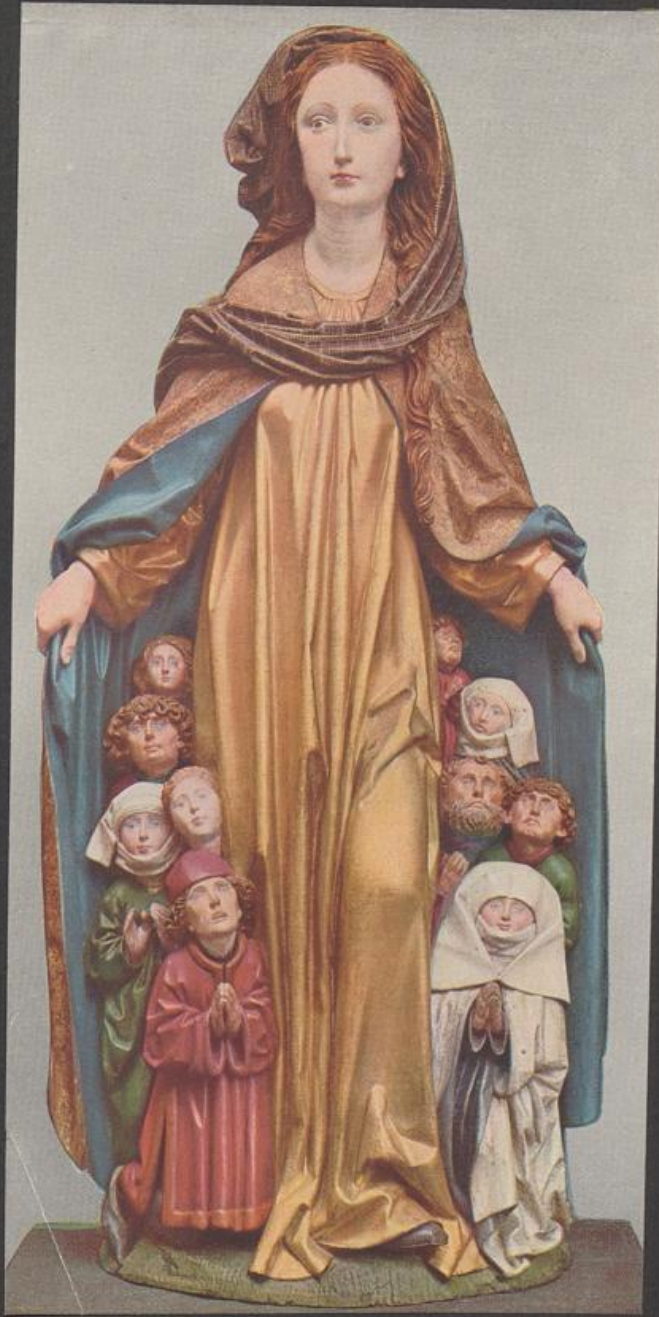
Veit Stoß gehört der eigentlich bestimmenden Generation unseres Stiles kaum mehr an; er ist jünger. Und nur mit diesem einen Riesenwerke passiert er die Epoche. Aber es durfte nicht fehlen, um ihr Bild auch der reinen Qualität nach auszurunden. Die erste sichere Nachricht über den großen Meister bezieht sich schon auf dieses Werk: 1476 gibt Stoß sein Nürnberger Bürgerrecht auf, um in Krakau des Altares wegen sich ansässig zu machen. 1486 ist er heimgekehrt, 1488 wieder in Krakau. Am 25. Mai 1477 ist der Altar der deutschen Mariengemeinde



368. Gruppe aus dem Marientod des Mittelaltars  
in Krakau.

Marienkronung. An den Außenflügeln Jugend Mariä, Schmerzen Mariä usw. Die Hauptgruppe des Schreines: der Marientod (eine der 7 Freuden). 1866–1871 restauriert mit allerhand falschen Ergänzungen, namentlich der Apostelattribute. Im Mittelschrein (5,37 m breit) auffallend die Breitenentwicklung und der Rundbogen (das Maßwerk war ursprünglich reicher). Die alte ostdeutsche Komposition des Marientodes, in Nürnberg schon u. a. in der Tonplastik um 1400 (bald darauf auch in Danzig, Korkenmacher-Portal) bezeugt. Maria im Gebet zusammensinkend im Kreise leidenschaftlich bewegter Jünger. Darüber die Auffahrt ihrer Seele mit Christus in der Mandelglorie (Abb. 368/369). Wieder, nicht weniger stark als in St. Wolfgang, stärker als in Nördlingen, Kefermarkt oder Lautenbach, tritt der malerische Gesamtcharakter der spätgotischen Plastik zu Tage: es ist hier der Vorgänger von Dürers Hellerschem Altare. Für den Epochenunterschied in jedem Sinne charakteristisch. Das „Himmel- und Erde-Bild“ des frühen Barocks sogar klingt schon an. Dürer könnte etwas vom Krakauer Altare gewußt haben. Aber seine Figuren wollen wesentlich „stehen“ — bei Stoß ist alles, auch das Standmotiv, rauschende Bewegung. Das Motiv des Johannes darf man getrost mit jenem der Dangolsheimer Madonna vergleichen: Schmerz oder zärtliche Bewegung einer Mutter — immer drückt sich ein übergeordnetes Gestaltungsideal durch, aus diagonalen Rucken einer sehr zarten Körperlichkeit, hinter komplizierter Gegenbewegung umfangenden Gewandspieles gewonnen. Aber Stoß erreicht in einigen dieser Figuren, besonders den beiden linken Aposteln, eine Größe, die schon ein neues Verhältnis zum Körper voraussagt und, gerade durch die innerliche Nähe zur großen Kunst um 1500, die Bewegung schon mehr frühbarock als manieristisch erscheinen läßt. Gegenüber Nördlingen zugleich ein erheblicher Fortschritt der Brechungen und Eckungen — nicht mehr „weiche“ Form des eckigen Stiles. Es ist nicht nur ein anderer

begonnen. Vollendung 25. Juli 1489. Über die polnische Forderung, diesen Künstler an Polen abzutreten, können wir getrost zur Tagesordnung übergehen. Selbst wenn Stoß auf irgendwelchen Umwegen slawisches Blut hätte (was bei Deutschen so gut vorkommen kann, wie deutsches reichlich oft bei irgendwie hervortretenden Polen): Es gibt keine polnische Schnitzerkunst, in der der Krakauer Marienaltar wurzelte. Aber es gibt eine deutsche, in der er eine große Reihe von Geschwistern und seine natürliche Wurzel hat. Noch ist auch die oben erwähnte erste Urkunde nicht entkräftet: Veit Stoß, ganz offenbar geborener Nürnberger (keine Aufnahmenachricht in den Bürgerlisten), gibt 1476 vorübergehend sein Bürgerrecht auf. Deutsch ist der Meister, wie seine namentlich bekannten Gehilfen: Mathias Stoß, Bernhard Opitzer, Friedrich Schilling, Jakob Bothner, Maler Martin. Deutsch ist, wenn auch umkämpft, die Krakauer Marienkirche (1533 erst den Deutschen weggenommen). Deutsch ist ihre Sprache, so wie die Urkunden der alten Hansastadt, die deutsches Recht besaß, deutsch geschrieben waren. (Noch 1511 übrigens bestätigte Bischof Jan Konarski, daß in der Marienkirche „Von Ewigkeit her immer und über Menschengedenken hinaus in deutscher Sprache das Wort Gottes gepredigt worden sei.“) — Gerade dem politischen Führer der Deutschen, Johannes Heydeck, übertrug Stoß 1486 geschäftliche Vollmachten und die Vormundschaft über seine Familie, und es ist reichlich rabulistisch, die Benennung „Schwob“ (Deutscher), die St. in Krakau führte, eben deshalb als Spitznamen für einen eingedeutschten Polen auszulegen (vgl. Loßnitzer, Veit Stoß). Der Altar hat wieder gewaltigste Ausdehnung (13 m), so wie der Kefermarkter. Rein plastische Ausführung, die Flügel reliefiert. Hauptthema: die 7 Freuden Mariä, in der Staffel Wurzel Jesse, im Gesprenge



Schutzmantelmadonna aus Ravensburg  
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Pindar, Deutsche Plastik





369. Vom Marienaltar, Krakau.

Mensch — auch eine andere Generation ist am Werke. Lehrreich auch der Vergleich des Details in den Gesichtern: überfeine Veräderung bei Stoß, wo gerade der Nördlinger Meister (noch!) reiner kubisch denkt. Trotz dieser entscheidenden Nuance ist der Geist der 80er Jahre mit äußerster Konsequenz durchgesetzt. — Auch der spätere Stoß ist durch eine bestimmte Eigenlebendigkeit des Gewandes als Ausdruck allgemeiner Erregung charakterisiert. Aber er hat sich mit den Epochen leise mitgewandelt. — Solange das Inventarwerk noch fehlt, ist die beste Materialquelle für Nürnberger Kunst das private Denkmalarhiv des Architekten Dr. Nagel-Nürnberg. Wenigstens eine Nebenlinie neben der des Stoß ist daraus gut zu erkennen: sie führt zuletzt auf den Schwabacher Altar (erst 1506—08), so deutlich, daß ihre Eigenkraft in diesem wichtigen Altarwerk des frühen 16. Jahrhunderts noch stärker erscheint als die unleugbare Einwirkung des Veit Stoß selber. Ihr deutlichstes Frühwerk, chronologisch wohl sicher noch den 70er Jahren angehörig: die Beifiguren einer Kreuzigung in der Kadolzbürger Pfarrkirche (Abb. 371). Sie könnten selbst dem Nördlinger Altare noch kurz vorausgehen, verraten sogar — was immerhin, vielleicht sogar für die Lainberger-Hypothese wichtig ist — einen ähnlichen Typus des Johannes als Voraussetzung. Ausdrucksvollster Kontrast zu dem niederbayerischen in Frankfurt. Die eigentümlich stark vom Holze ausgehende Gesichtsform, knochig und im physiologischen Sinne „häßlich“, das kugelige Haar, die derbe Schnittigkeit auch im wildbewegten Gewande, die starre Spitzung der Ohrenfalte — das alles sind Züge, die auch an Stoß sich andeuten, hier aber unabhängig von ihm in Reinkultur auftreten: ein großer Teil der mit der Wohlgemut-Werkstatt verknüpften Arbeiten gehört in diese Linie. Hauptwerk: der Mittelaltar von Langenzenn (Dr. Nagel 3726), Ende der 80er Jahre; der Hersbrucker-Altar (Dr. Nagel 3401), als Krönung



370. Vom Marienaltar, Krakau.



371. Johannes von einer Kreuzigung  
in der Pfarrkirche zu Kadolzburg.  
(Phot. Dr. Nagel.)

der Schwabacher (s.u. S. 413), etwas abseits der Kunigunden-Altar von Diethofen (Nagel 3552). Eine andere Gruppe könnte gar noch eine Berührung mit dem Nördlinger Meister verraten — nicht mit seiner Bewegung, sondern nun mit seinem Ethos und seinen weiblichen Typen. Hauptdokument: der Schrein von Osternohe (Nagel 3589, 3594, 3597, 3598). Besonders Maria und Barbara sowie die kerzenträgenden Engel, namentlich der rechte (Nagel 3589) lassen es rätlich erscheinen, auf Zusammenhänge mit den schwächeren Figuren von Alt-Simonswald (Magdalena!) zu untersuchen. Vielleicht ergibt sich da noch einmal ein merkwürdiger Aufschluß, besser als vom Altar in St. Helena bei Simmelsdorf (Nagel 3638), den Loßnitzer dem Simon Lainberger zuschrieb. In Ansbach ein charakteristisches Werk: Die Schwanenrittermadonna (Abb. 372).

Sehr schwierig ist es bisher, die Mitarbeit des Mittelrheins zu bestimmen.



372. Schwanenrittermadonna in  
Ansbach.

Der von O. Schmitt nachgewiesene Hans von Düren ist bis jetzt eine der wenigen greifbaren Erscheinungen, die unserem Stile zuzurechnen sind. Wir treffen ihn in Friedberg und im Zentrum des Gebietes, in Mainz. Hier hat er bestimmt die Seitenfiguren am Denkmal Adalberts von Sachsen († 1484) gemacht. Diese samt ihren Verwandten gehört rein stilgeschichtlich schon zum nächsten Kapitel — ein Beweis für die „renaissancemäßige“ Gesinnung des Mittelrheins. Daß man die oberen Seitenfigurchen (Kautzsch, Der Mainzer Dom, Bd. I, Taf. 92) früher der Backoffen-Zeit zuschreiben konnte, ist sehr bezeichnend: man hatte damals den ersten spätgotischen Barock noch nicht sehen und also nicht vom zweiten absetzen können. Sehr malerische und intime Kunst. Über das Problematische der Stellung zum eigentlichen Adalbert-Meister („Valentinus Moguntinus“ nach Klingelschmitt), vgl. Kautzsch, a. a. O., S. 26. — Der Vorbereiter des von Hans v. Düren vertretenen Stiles ist offenbar der Meister des E. B. Dieter von Isenburg († 1482) im Mainzer Dome (Kautzsch, Taf. 62 und 85 ff.), der noch gegen 1490 das Denkmal des Philipp von Henneberg († 1483) im Bamberger Dome schuf (der Auftraggeber war der Bruder, Berthold v. H., in Mainz). Es ist viel altmainzische Tradition in diesen Figuren. Die Herleitung vom Gerhart-Stile nur ganz allgemein möglich und, wie auch Kautzsch betont, nicht ausreichend. Am nächsten dem echten Stile der 80er Jahre der hl. Martinus neben dem Isenburger.

Noch nicht sicher bestimmt ist die Herkunft zweier 1,30 m hoher Apostel des Darmstädter Landesmuseums (Abb. 373). Besonders in dem rechts abgebildeten ist die Nähe der westlichen Kunst — ganz ähnlich wie ein reichliches Menschenalter früher im Multscherkreise — zu spüren. Der plastische Kern ist auffallend fest, die Energie des Gesichtsausdrucks, von starker Naturbeobachtung getragen, sehr aktiv. Das alles setzt sich gegen die gleichzeitige süd-ostdeutsche Kunst stark ab. Dennoch ist es die Zeit der 80er Jahre. Die Kurvatur setzt die

der Gerhart-Zeit unmittelbar voraus. Mainzisch ist das kaum; man hat an Oberrheinisches gedacht, könnte auch an Moselfranken denken. Aber vielleicht kommt die Lösung doch aus der Nähe. Vielleicht ist die Voraussetzung der Meister des Frankfurter Bartholomäus (Abb. 290). Die bekannte Wandlung der Epochen könnte von jenem älteren Meisterwerke sehr gut zu diesem der 80er Jahre führen. Wir hätten dann also doch einen besonderen Strang mittelhessischer Kunst erfaßt: nicht Mainz, sondern Frankfurt. Das ist natürlich Hypothese. Wie sehr wir uns über Lokalisierung täuschen können, ist bekannt, und leider war über die Herkunft dieser sehr bedeutenden Schöpfungen nichts zu erfahren.

In Mitteldeutschland wenig Bemerkenswertes.

Ein recht gutes Seitenstück zu den zahlreichen, namentlich bayrisch-tirolischen Georgsfiguren kleineren Formats ist doch immerhin der aus Glauchau stammende Georg des Dresdener Altertümer-Museums (Hentschel, Sächs. Plastik um 1500, Taf. 12). — In der Michaeliskirche zu Zeitz ein beachtenswerter Kruzifixus, wohl Ende der 80er Jahre. —

1488 datiert: das Mathias Corvinus-Relief der Bautzener Burg; allgemein zum Geschlechte der im Südosten verbreiteten heraldisch-malerischen Darstellungen gehörig (siehe Passauer und Görlitzer Rathaus-Reliefs), aber mit bedeutender Figur des thronenden Königs, auf den hier kirchlich-heilige Formgebung angewandt wird. Engel zu den Häupten; Baldachin; stark malerische Gewandbehandlung, etwa der Stoßschen Art parallel zu setzen.

Der eigentliche Norden versagt fast völlig bis auf Lübeck.

Die kleine schöne Eichenholz-Madonna aus Schaag (Köln. Kunstgew.-Mus.) mag für die Zeit die feinste Vertreterin sein — nicht so sehr Kontrast von Körper und Schale als Durchgebogenheit der Gesamtgestalt. Im ganzen Norden ist Lübeck das größte Kraftzentrum. Wir werden weiter sehen, daß es zu jeder Epoche und fast zu jeder Richtung mindestens einen, auch namentlich bekannten Hauptmeister stellt. Für den Stil der 80er Jahre ist es Bernd Notke. Das Triumphkreuz des Lübecker Domes von 1477 hat freilich in den Einzelformen viel vom Geiste der früheren 70er Jahre, sogar von der strengeren Richtung. Heise hat wohl richtig gesehen, daß das Charakteristische des Meisters hier wesentlich im prächtig weitgespannten Gesamtentwurf liegt. Dabei bleibt an seinem künstlerischen Charakter überhaupt noch vieles im Dunkeln. Weder vom Aarhuser Altar (1479) (Heise, Lüb. Pl. 53), noch vom Lukas-Altar aus der Annenkirche in Lübeck (1484), jetzt Museum (Heise a. a. O. 57), wird man ganz erwarten können, was schon hie und da im Altar der Revaler Heiliggeistkirche (1483) sich andeutet, dann aber mit voller Wucht in der gewaltigen Stockholmer St. Jürgengruppe von 1489 herausbricht: ein Aufschwellen der Form zur Vielfältigkeit, eine innere straffe Geschwelltheit — die inbrünstige Leidenschaft überhaupt der 80er Jahre. Der überlebensgroße Stockholmer Georg, ein schwedisches Siegesdenkmal, vom Reichsverweser



373. Apostel aus dem Darmstädter Landesmuseum.





374. Schwäbischer Sebastian.  
1497. London. Privatbesitz.

haltung mehr festliches Signal als Hieb; die gestraffte Figur erstarrt innerhalb des strotzenden Glanzes. Im Grunde gehört sie noch der strengeren spätgotischen Richtung an. Das Ganze ist beispielloser kräftig in der Gesamtwirkung. Das Riesenformat entspricht dem großen Formatwillen der südlichen Altäre mit der anderen Wirkung, daß ja nur 3 Gestalten sich hier zu einem Gesamtaufbau vereinigen. Die Vorderansicht ist nicht zufällig, sondern unerlässlich: in ihr steckt so viel Dramatik, wie in der Seitenansicht monumentale Erstarrung. — Zum Männertypus vgl. man noch den sicher von Notke stammenden König Karl Knutson in Gripsholm (Schweden). Er zeigt zugleich Verwandtschaft mit dem Lucasaltar von 1484 (vgl. Heise, Lüb. Pl., 56, 57).

Sten Sture bestellt, ist nicht nur das Hauptwerk der Lübschen Kunst, sondern eines der ganz wesentlichen unserer Epoche überhaupt (Taf. XVIII). Im Ethos tritt der tiefe Unterschied der aktiven Hanse-Kultur von damals gegen die gewiß geistreichere, schwierigere, nervösere des südlichen Innerdeutschlands deutlich zu Tage. In erlaubter, absichtlich übertreibender Verkürzung kann man den Gegensatz schon in den Motiven sehen: als Symbole etwa den Kefermarkter Christophorus und den Stockholmer Georg. Der passive Held gegen den aktiven. Undenkbar, eines dieser Werke von seinem Boden wegversetzt zu denken, sie sind gänzlich unvertauschbar. Der Süden versteht sich auf Leidensausdruck. Er ist im Grunde tief unpolitisch, wie der Deutsche als Gesamtnation überhaupt. An der Ostsee ist immerhin ein großes Stück politischer Begabung, ein kräftiges expansives Zupacken: weniger geistlich, weniger geistig die Stimmung. Auch die Georgs-Darstellungen des Südens, jetzt selten nach dem Reitermonumente gedacht, sind gerne klein, fein, zuweilen sogar leidend im Ausdruck. Die höchste südliche Formel für Kampf, sogar siegreichen Kampf als Leiden: Dürers St. Michael in der Apokalypse. Der Stockholmer Georg aber gehört zu einem Geschlechte großbewegter Reiterfiguren. Wo in den Totenköpfen erstaunliche geistige Feinheit zu Tage tritt, möchte man wenigstens den Hauptmeister selbst nicht am Werke glauben (Heise 61). Seine Größe liegt im Zupacken. Auch formal ist die Komplikation der Form nicht in dem Grade fließende Verschränkung wie im Süden; sie liegt mehr in einem dekorativen Überwuchertwerden starrer Kerne. Seit die Gruppe, wesentlich durch Roosvaals Bemühung, restauriert, seit sie in der Lübecker Katharinenkirche kopiert dasteht, auch bessere Abbildungen verbreitet sind, hat sich der Eindruck — anfangs überwältigend und bis zur Wildheit fremdartig — sehr geklärt. Die Verstrüppung der Form im Drachen wirkt klarer. Um so bewundernswerter erscheint die Phantasie in diesem Ungeheuer, die (vgl. Schongauers Antonius-Stich als beste gleichzeitige Parallele im Süden) durch das unwahrscheinliche Zusammentreffen an sich höchst deutlich und fein beobachteter Gestaltfragmente zum unheimlich traumhaften Ganzen gelangt (z. B. mit natürlichen Elchgeweihen arbeitend). Zum Schmuck des Rosses vergleiche man die goldschmiedmäßige Feinarbeit am Altare von St. Wolfgang. Zum Rosse kennt der Süden nichts ebenbürtig Paralleles — es ist in seiner Art wahrhaft monumental. Der Reiter, ein tapferer Junge von der Ostsee, nicht eigentlich im Kampfe, sondern wunderbar erstarrt; die Schwert-



Heiliger Georg. Stockholm.

Pinder. De stedske Plastik.



## V.

## Das Zeitalter des männlichen Dürer

Wir nähern uns dem letzten Hauptakte der im eigentlichen Sinne altdeutschen Kunst. Die Menge der Werke schwillt ins Unheimliche, die Zahl der greifbaren Persönlichkeiten wächst gewaltig. Neben zahllosen Unbekannten treten deutlicher als vorher namentlich bekannte Hauptmeister in reicher Zahl auf. Die Sichtung und Deutung, die vollends nunmehr alleiniger Sinn der Betrachtung sein muß, gelingt vielleicht am ehesten, wenn wir zuvor grundsätzlich feststellen, was mehrere Jahrzehnte lang in verschiedenen Richtungen nebeneinander hergeht. Indem wir diese Grundrichtungen scheiden, jede durch mehrere Jahrzehnte verfolgen, tritt zugleich das innerlich verschiedene Alter, die verschiedene Dichtigkeit innerhalb der einzelnen Zeitpunkte zu Tage. Und es ließe sich sogar auch eine Charakteristik der Jahrzehnte versuchen. Ein zeitlich so klar begrenzter Stil in so überwältigender Majorität wie der der 80er Jahre ist kaum mehr zu beobachten. Dennoch charakterisiert sich die Zeit der 90er Jahre durch ein neues Hervortreten strengerer spät-gotischer Tendenz; das erste Jahrzehnt des 16ten durch eine stärkere Betonung körperlicher Gegebenheit, durch Züge von ruhiger Beobachtung und von Monumentalität, durch Einiges, was dem Begriff der klassischen Kunst Italiens zwar keineswegs sich völlig einfügen ließe, ihm aber doch unter nordischen Bedingungen hie und da, oft nur als versprengt aufleuchtende Absicht, entspricht; das zweite Jahrzehnt durch das deutliche Auftreten einer Barockisierung dieser statischeren, fülligeren Auffassung; das dritte durch einen unverkennbaren Manierismus, der ebenso die Kunst um und bald nach 1500 voraussetzt, sie aber nach einer anderen Seite umbiegt. Außerdem aber tritt vom 2. Jahrzehnt an auch eine „renaissancemäßige“ Richtung auf, die dem Italienischen von innen her nahe kommt und es auch in gewissem Grade aufnimmt. Fast alles entspricht auch gewissen Erscheinungen außerdeutscher, besonders italienischer Kunst. Aber dies alles überkreuzt sich noch stärker bei uns. Oft begegnen sich in gleichen Meistern, selbst zu gleicher Zeit, selbst am gleichen Werke, mehrere dieser Richtungen. Mehr als je ist die Scheidung der Richtungen mit den Mängeln der Abstraktion gegenüber der wuchernden Kraft des Lebendigen belastet, aber die Abstraktion ist unerläßlich. Ohne sie versinken wir rettungslos im Chaos, gerade vor dieser Periode. Niemals ist eine dieser Richtungen allein, manchmal sind sie alle gleichzeitig zu beobachten. Nennen wir sie kurz und sehr verallgemeinernd die spät-gotische, die (fragmentarisch!) frühklassische, die frühbarocke, die frühmanieristische, die renaissancemäßige. Nennen wir für jede im voraus einige charakteristische Namen: für die spätgotische Riemenschneider und Stoß; für die frühklassische — neutraler: Die „Kunst um 1500“ in engerem Sinne, eine Übergangskunst mit nur einigen Parallelen zur italienischen Frühklassik — Hans Seyffer, Adam Krafft, Peter Vischer d. Ä.; für die frühbarocke Hans Leinberger, Hans Backoffen, Sixt von Staufen; für die manieristische H. L., Benedikt Dreyer, auch Andreas Morgenstern; für die renaissancemäßige Loy Hering, Hans Daucher, Konrad Meit, P. Vischer d. J. Das Gerüst genügt kaum als Gerüst, ja es mag erst durch die (notgedrungen sehr kurze) Ausführung verständlich werden. Nur mit der äußersten Elastizität ist die Unterscheidung zu handhaben, aber ohne sie wären wir verloren. Im Längendurchschnitte nach Richtungen wird auch ein Querschnitt nach Jahrzehnten nebenbei enthalten sein. Aber vergessen wir nie, daß auch ein Jahrzehnt nur ein Annäherungswert ist, ohne scharfe Ränder, daß alles im Flusse und daß die Gleichzeitigkeit des Verschiedenaltrigen, immer vorhanden, in dieser aufgeregten, reichsten und tragisch merkwürdigsten Zeit unserer Kunst von besonderer Stärke ist. Soweit eine Schich-

tung nach Generationen sich schon durchführen läßt, wird sie uns vorwärts helfen. Doch bedeutet sie keineswegs eine einfache Sonderung nach Richtungen. Der Charakter des Überganges, ja des Unterganges, spaltet auch die Generationen diesmal in den Zielen und in den Mitteln. — Es genügt nicht, diesen Gesamtcharakter aus einem Einbrüche von außen her erklären zu wollen: aus dem katastrophalen Einbruch italienischer Form. Dieser ist sehr viel geringer, als er bei der üblichen oberflächlichen Kenntnis dieser komplizierten Vorgänge eingeschätzt zu werden pflegt. Alles Wesentliche kommt von innen heraus, aus der selbsttätigen Entelechie deutscher Kunst. Es entspricht, wie gesagt, mehr als man zu sehen pflegt, den außerdeutschen Vorgängen, namentlich denen in Italien, dem einzigen Lande von gleicher Fruchtbarkeit in dieser Epoche. Die Beobachtung der Geburtsdaten, die freilich sehr häufig nur erschließbar, nicht beweisbar sind, kann auch hier lehrreich wirken. Der Zwischengeneration Signorellis gehören Peter Vischer d. Ä. und Adam Krafft an — sie haben reichlich parallele Fähigkeit bewiesen, zwischen Quattrocento und neuer Kunst um 1500 zu vermitteln. In der Generation Michelangelos (1475) sind Hans Leinberger, Claus Berg, Hans Backoffen anzusetzen. Leinbergers Sitzender Jacobus im National-Museum ist die deutsche Parallele zu Michelangelos Moses. Die schönheitsdurstigen Geister — Formatunterschied widerlegt nicht Stimmungsverwandtschaft —, Künstler wie Hans Daucher, Loy Hering, Hermann und der jüngere Peter Vischer oder Peter Flötner sind ausgesprochene Raphael-Generation (rund 1485). Hans Vischer (Anfang der 90er Jahre), Hans Schwarz 1492/93) sind den frühesten klassizistischen Manieristen gleichaltrig, so wie Schongauer und Pacher den Verrocchio und Pollaiuolo.

Es besteht eine weitgehende generationsgeschichtliche Parallele der künstlerischen Absichten, und Deutschland hinkt nicht eigentlich nach. Der Schein wird lediglich dadurch erweckt, daß von einem gewissen Zeitpunkte ab überhaupt Italienisches als verwandt empfunden wird — was allerdings in Italien schon immer so sein mußte. Auch hier ist Wachstum wesentlicher als Einfluß. Aber diese parallelen Vorgänge verschlingen sich heftiger. Und es ist entschieden so, daß die eigentliche klassische Kunst nur in Ansätzen vorhanden ist, daß weder unser Früh-Barock noch unser Früh-Manierismus mit gleicher Kraft durch renaissance-mäßiges Empfinden gegangen ist, daß diese Stufe an vielen Stellen einfach übersprungen wurde. Also nicht die „zerstörende Kraft“ der Renaissance für die Gotik, sondern die Schwäche unserer eigenen Renaissance oder Klassik macht das Entscheidende aus.

Die deutsche Plastik als Sonderfall der europäischen, wie wir sie jetzt betrachten müssen, steht gleich der italienischen unter dem Drucke einer überstarken Malerei. Die Lage von 1480, wo dieser Druck zwar durchaus schon vorhanden war, die größten künstlerischen Individuen aber noch innerhalb des plastischen Schaffens beließ, ist rettungslos vorbei. Die deutsche Plastik von 1480 hatte keinen Dürer, keinen Holbein, keinen Grünewald neben sich. Was an Qualität solchen Meistern etwa entspricht, — Pacher, der Kefermarkter, der Nördlingen-Dangolsheimer, der junge Veit Stoß — das schafft eben als Plastiker. So stolz die Zahl bedeutender Plastiker in der Zeit des männlichen Dürer ist, so hoch die Qualität der Werke, so ist es eben doch bezeichnend, daß jetzt Dürer da ist: der Mann des Schicksals ist ein Maler. Um 1480 dagegen war Schongauer, der größte Meister der Flächenkunst, noch der Plastik durch seine Graphik tief verbunden gewesen. Der andere große Maler, Pacher, war in erster Linie selber Schnitzer. Diese Art von Personal-Union scheint jetzt aufzuhören. Dürer, der sich mit der Apokalypse von den Einwirkungen unserer letzten, wirklich herrschenden deutschen Schnitzerkunst verabschiedete, hat schon als Knabe die Goldschmiedewerkstatt verlassen. Und neben ihm steht ein ganzes Geschlecht bedeutender Maler, wie es um 1480 noch nicht da war. Die Gesamtsumme gleichzeitiger wichtiger

Meister in Malerei und Plastik, wie sie der nun zu behandelnden Epoche zugehört, ist in Deutschlands Geschichte einzig und im damaligen Europa nur gerade von Italien noch etwa erreicht — nicht überboten.

Indes. muß nunmehr gesagt werden, daß die Schicksalslinien gerade Deutschlands und Italiens von da an um so energischer auseinander laufen. Ja, das Schicksal Deutschlands scheint sich vorübergehend aus dem europäischen sondern zu wollen, doch nur, um dieses für die Dauer am stärksten auszuprägen. Hier eher als irgendwo anders tritt nämlich jene Krisis der bildenden Kunst, aller bildenden Kunst als solcher, zu Tage, deren Ergebnis heute in Europa überall zu sehen ist. Man mag sie, vorsichtig, im allgemeinen nur eine soziologische nennen; bei uns betrifft sie, und zwar unmittelbar nach dem Zeitalter Dürers, deutlicher als irgendwo auch die Qualität. Soziologisch gesehen ist seit dem 19ten Jahrhundert völlig deutlich — und es wird hier nur für die überschaubare Geschichtsstrecke festgestellt, ohne Versuch von Prophezeiungen — daß, überall in sehr verschiedenem Tempo, der Anspruch der bildenden Kunst auf Führerschaft an alle Denk- und Schaffensformen jenseits des Sichtbaren allmählich abgetreten wurde. Noch heute mag Deutschland, so wie es sich selbst ganz unwillkürlich sieht, diese gesamteuropäische Lage am klarsten darstellen. Die großen Toten, deren Hundertjahrfeier es in den Jahren um 1930 begeht (oder begehen sollte), Jean Paul, Beethoven, Schubert, Hegel, Goethe sind Meister der Worte oder der Töne. Die großen Toten von 1530 sind bildende Künstler: Dürer, Grünewald, Peter Vischer d. J., Peter Vischer d. Ä., Burkmair, Riemenschneider, Stoß. Noch einmal: Es wird nicht von der Qualität, sondern von der soziologischen Rolle geredet, von dem sprechendsten Bedürfnis der Allgemeinheit nach den Formen schöpferischer Kunst als unmittelbarstem und unwillkürlichstem Ausdruck des gesamten Lebens. Sie kann sich sogar als Bewußtheit des Führertums spiegeln. Die Rolle, die Goethe um 1800 spielte, spielt um 1500 Dürer. Der Dichter fühlte sich um 1800 als verantwortlicher Kulturherrscher, sowie es um 1500 der Maler tat. Die Formen mögen verschieden sein; die Tatsache wird kaum bestritten werden. Noch deutlicher aber als das Sterben der Großen um 1830 das gewaltige geistige Leben um 1800 verdeutlicht, stellt das große Sterben unter den deutschen Künstlern um 1530 das Leben um 1500 vor Augen, das unter der Führerschaft der bildenden Künste stand. Jenes Sterben traf Jüngere wie Hans von Kulmbach, Männer wie Dürer, Greise wie Veit Stoß. Es fiel auch in die Zeit, als Holbein der Jüngere Deutschland verließ. Dieses große Sterben ist nicht der Grund für die Krisis der deutschen Kunst. Es ist — aber gewiß nur für den, der über psychologische Kausalität hinaus das Anschauliche der Vitalität eben anzuschauen vermag — ihr Ausdruck, eine ihrer Erscheinungsseiten. In der Leidenschaft, mit der das deutsche Volk sich den Reformationskämpfen verschrieb — neben den großen bildenden Künstler, der noch einmal bildende Kunst als lebendigste Sprache vertrat, zum letzten Male, obwohl vielleicht als Erster mit völliger Bewußtheit, trat schon Luther —, in diesem seelischen Ringen, auch in der beginnenden Macht des Humanismus, liegen schon eher faßbare Gründe. Das deutsche Volk kehrte sich jetzt „nach innen“, es verlor wahrhaftig nicht die Fähigkeit zur bildenden Kunst, es hat noch vieles Große in ihr geleistet, aber es überließ sich den religiösen Anliegen — die einst der bildenden Kunst die stärksten Triebe liehen — zunächst in einer für jede Augenkunst bedenklichen, wiewohl großartigen Einseitigkeit. Es untergrub einfach ihre Bedingungen: vor allem den Altar. Für die anderen Völker, namentlich für das italienische, traf das nicht zu. Überall aber und wieder auch in Italien hat die Epoche nach 1530 zunächst eine Schwächung der religiösen Erschütterungsfähigkeit gebracht, zumindest eine Schwächung dieser gewaltigen Kraft in ihrer Macht über die bildende Kunst. Sehr bald trieb die innere Kraft der Kirche die Gegenreformation hervor; aber auch diese sollte von nun

an im Kampfe stehen: Propaganda statt Selbstverständlichkeit. In Deutschland ist die religiöse Krise gleichzeitig mit dem letzten Aufschwunge der bildenden Kunst, sie ließ aber dieser in höherem Maße nur das Profane übrig. Das Abgleiten der bildenden Kunst in das Profane und Formale, das Gesellschaftliche und Persönliche, war allgemeines Schicksal, so grandios die gelegentlichen Gegenstöße der Religiosität waren. Aber vielleicht nur in Deutschland traf es das Herz der bildenden Kunst. Noch Grünewald lebte völlig in der religiösen Erschütterung. Schon Dürer wurde durch Bildungssorgen und formale Bedenken irritiert. Holbein der Jüngere gar ist im wesentlichen wohl mit Recht als areligiös erkannt. Sein unheimlicher und herrlicher Totentanz ist mehr von philosophischem Pessimismus als von tiefer Gläubigkeit gespeist. Die westliche Kultur, England mit seinem starken französischen Einschlag, seiner höfischen Menschenwelt, fing sich den letzten großen Genius der altdeutschen Malerei ein. Ein halbwegs verwandter Plastiker wie Konrad Meit verließ Deutschland schon viel früher, schon im zweiten Jahrzehnt. Ähnlich gestimmte Geister, schon Peter Vischer d. J., H. Daucher, Flötner, Schwarz, eigentlich auch Loy Hering oder gar Hans Vischer, gingen in das kleine Format und schufen mehr oder minder Kunst für Kenner — nicht mehr die große alte, von religiösen Kräften gespeiste, sondern eine formal sehr hohe, doch langsam dem Volke sich entfremdende, eben eine formale Kunst. Sie verließen den Altar und das Kirchliche überhaupt. Neben ihnen wurde die alte Altarkunst in einen letzten Taumel hochgepeitscht; von den Alten in einer Form, die dem Frühbarock Italiens, jenem Michelangelos, auch des späten Raffael entsprach; von den Jüngeren, den Altersgenossen der Daucher, Hering, Flötner, in fast vergleichloser Generationsspaltung mehr nach dem Manieristischen hin, in einem aufgeregten Manierismus, der von weitem gewiß nur als Nuance des letzten „Spätgotischen Barocks“ wirken, aber doch vom eigentlichen Frühbarock unterschieden werden kann. Vor diesen Formgeschehnissen lag ein von innen heraus und völlig natürlich aufwachsendes Werben um eine natürliche motivierte Bewegung, um Fülle, Statik, Ruhe, Überschaubarkeit der Form; eben jene Kunst, die vom Europäer aus gesehen eine gewisse, sehr fragmentarische Parallele zur italienischen Plastik bildet — es scheint sie nur noch in Deutschland so verhältnismäßig deutlich gegeben zu haben. Wir nannten sie kurz „frühklassisch“. Vielleicht werden wir sie am besten noch neutraler als „deutsche Kunst um 1500“ bezeichnen. Sie wuchs aus der Spätgotik, aber mehr noch gegen sie, so wie in Italien (wo wir die Spätgotik neutral und ungenau als „Quattrocento“ zu bezeichnen pflegen). Sie trägt einen Hauch Dürerschen Wesens an sich — noch nicht oder kaum Dürerschen Einflusses. Aber wir wissen auch schon, daß jene Spätgotik selbst noch mit alten großen, langlebigen Vertretern neben ihr weiter lebte. Sie ist zuerst zu betrachten. Bei dieser Betrachtung wolle man noch einmal bedenken, daß ein völlig verändertes Tempo von Nöten ist. Es besteht nicht die Möglichkeit und darum nicht die Absicht, hier irgendwie auch nur diejenige angedeutete Vollständigkeit zu erreichen, die für das ältere 15. Jahrhundert zu geben war. Die Haupterscheinungen müssen für viele andere als Vertreter gelten.

### 13. Die Spätgotik um 1500.

Die Spätgotik tritt, wie der Rausch der 80er Jahre verklingt, zunächst wieder in einer stilleren Form auf. Schwaben darf hier in erster Linie stehen, und innerhalb Schwabens Ulm.

Es ist dazu vorausbestimmt, wie der Südosten oder der Oberrhein zur ersten Stelle in der Kunst der 80er Jahre. Als stetiger Faktor zeigte es immer in diese Richtung. Es ist das Land Multschers. Die Sterzinger Madonna war das früheste vollendete Beispiel des Stiles der langen Linie, der verwandelten Wiederkehr des Vierzehnten als Ausdruck einer neuen bürgerlichen Idealität. Dann das Ulmer Chorgestühl, der Tiefenbronner Altar! Der Tiefenbronner, ganz offenbar gleich der Heggbacher Madonna das Werk eines vom Sterzinger Multscher

ausgehenden Schülers, ist geradezu der Übergang zum schönsten Ulmer Altare der neuen Epoche, dem von Blaubeuren. 1493–94 datiert. Einer der besterhaltenen ganz Deutschlands, niemals angetastet, von sorgsamsten Reinigungen abgesehen; von strahlender Schönheit auch der Farben (viel Gold). Die Einberechnung in das farbige Ganze des Raumes gut geschildert bei Baum (Ulmer Pl. um 1500 S. 82). Plastik, Relief, Malerei wirken zusammen. Das Wichtigste die 5 Hauptfiguren: Madonna zwischen beiden Johannes, außen Benedikt und Scholastika. Man spürt, daß die Epoche der 80er Jahre in milder Abtönung hindurchklingt, und dies in stärkstem Gegensatze zu Syrlin d. J. und seinem Kreise (s. unten, S. 400f.). Die Gesamtbeziehung aller 5 Figuren, zartpflanzenhaft wie das Sichauftuen eines Blütenkelches, ist in der Madonna als leise Torsion voll feinsten Verschränkung gesammelt. Noch etwas vom weicheren Tanze der 80er Jahre, noch nicht ganz fern dem Geiste des Ravensburgers Friedrich Schramm (1480), den man sich sogar als den Lehrmeister des Blaubeurers denken könnte. Aber es bildet sich eine Zusammenziehung: der Kontrast von Kern und Schale geht deutlich zurück. Wie sehr er latent noch immer wirkte, lehrt der Vergleich



375. Mittelteil des Hochaltars von Blaubeuren.

mit Sterzing. Die Verräumlichung der Figur, dort sehr zart angedeutet, in den 80er Jahren oft bis zum Extremen das Lieblingsproblem, ist nun Voraussetzung geworden, nun nicht mehr Zweck, sondern Mittel. Gestrige Zwecke entpuppen sich gerne als heutige Mittel. Die größere Geschlossenheit des Gesamtvolumens wirkt als eine neue Gesamtkörperlichkeit; freilich, beileibe keine anatomische, nicht einmal im weitesten Sinne. Nichts bezeichnender als die Lage des Knies: sie ist nicht vom Körper, sondern vom Gesamtorganismus der Gewandfigur diktiert. Ihre Form wirkt „aufgeschrieben“. Das Ganze ist tatsächlich, trotz geringeren Raumschens, echter malerisch gesehen als die Figuren der 80er Jahre. Diese waren Linienpolyphonie im Hohlraume. Hier ist wesentlich die Schichtung hinter einer Sehebene. Eine ungemeine Lieblichkeit und zarte Strenge im Ausdruck, auch seelisch Spätgotik. Im Täufer die ähnlichste innere Intensität zu der der Madonna; im Evangelisten die Abkunft vom Tiefenbronner Altare am deutlichsten (Abb. 375).

Vöge erkennt die gleiche Hand in der großen Schutzmantel-Maria des Berliner Museums aus Kaisheim. Stammt sie wirklich von dem Hochaltar der Kaisheimer Zisterzienserkirche, so hätten wir einen historischen Anhaltspunkt. 1502–4 haben die 3 besten Augsburger Meister, Adolf Daucher der Kastner, Bildhauer Gregori (Erhart) und Hans Holbein (d. Ä.) den Hochaltar geliefert. Gehört die Berliner Madonna dazu, so haben wir deren Künstler; ist sie vom Blaubeurer Meister, so ist dieser identisch mit Gregor Erhart. Eine Madonna des



Augsburger Museums und eine aus Memmingen stammende des Nationalmuseums gehören eng zum gleichen Kreise; desgleichen eine kostbar schöne Gruppe in Frauenstein (Oberösterreich) und (nach Winkler, Jahrb. d. Pr. K. Slg. 1924, H. 1) die „Schöne Deutsche“ des Louvre (Maria Aegyptiaca). Die Namen-Frage ist aber noch nicht entschieden. Der historische Gregor Erhart, nach neuester Forschung Sohn, nicht Bruder des Michel Erhart, hat 1498 einen steinernen Kruzifixus für St. Ulrich in Augsburg, 1502–8 für St. Moritz ebenda ein Sakramentshaus und einen Frühmessealtar (mit Ad. Daucher und Ulrich Apt zusammen) geschaffen. Sein steinernes Reiterstandbild Kaiser Maximilians in St. Ulrich, vom Kaiser selbst gestiftet, unfertig (1509 der Block zubeauen) nach der Säkularisation an einen Steinmetzen verkauft, sieht in Burckmairs Holzschnitt (Habich, Münchn. Jahrb. 1913 S. 255 ff.) schon renaissancemäßig aus. Nach allen bewegten Reiterbildern der Versuch eines wirklichen Standbildes, wenn auch wohl im Anschluß an feste Wand. Eine Wiederkehr eher des 13ten als des 14ten Jahrhunderts. Anti-Gotik! Die Übersiedlung Gregor Erharts 1494 von Ulm nach Augsburg ist symptomatisch für den Wechsel im Primat über Schwaben. Augsburg wird die führende Stadt des Sechzehnten.

Ulm bleibt zurück. Es bleibt die eigentliche Stadt der Spätgotik. Der Träger der Tradition ist die Syrlin-Werkstatt. Das Bild ist eben nicht erfreulich. Der Verf. sieht in der Wertung anders, als J. Baum — damals wenigstens — bei seinem sehr wichtigen Buche es tat. Der Blaubeurer ist wirklich noch ein überragender Spätgotiker. Seine Größe gerade ist die heimliche Ernährung seiner ruhigeren, milderer Form aus den Quellen des Älteren, das beruhigte „1480“, das in ihm klingt. Die sanfte Ekstase seiner Figuren ist von zauberischer Musikalität. Hier ist wirkliche Weihe. Syrlin d. J. aber löst nicht etwa gemeinsam vorliegende Probleme besser („richtiger“), sondern er besitzt weniger Form und vertritt eine andere Generation. Ein ungemein fruchtbarer Mann, geboren wahrscheinlich um 1455. Das mag überhaupt rund die Geburtszeit der letzten echten Spätgotiker sein, auch Riemenschneiders, Hans Beuerleins, so gut wie die der ersten Überwinder, der Träger der Kunst um 1500, Adam Krafft oder Peter Vischers d. Ä. Der Riß zu einem Pfarrstuhle im Ulmer Archiv von 1475 trägt die Bemerkung „zwanzig jor alt.“ Der Auftrag 1482. Vollendung 1484. (Baum a. a. O. Tafel 18/19.) Auch der jüngere Syrlin ist Schreiner, Chor- und Levitenstühle sind seine meisten Leistungen; doch steht bei ihm bildnerische Tätigkeit sicherer fest als bei dem Vater. Das bedeutendste der Frühwerke: das Chorgestühl von Blaubeuren. „Anno domini 1493 . . . elaborata sunt . . . a Georio Sürlin de Ulma huius artis p[er]itissimo.“ Der Anschluß an das Ulmer Vorbild ist unverkennbar (Baum, T. 21/22); aber der alte Geist ist verloren. Charakteristisch der neue Ansichtszwang (die Hände des Hiob, Baum T. 21 oben!), darin Gemeinsamkeit auch mit dem völlig gleichzeitigen Blaubeurer Hoch-Altar — das ist die Form der Spät-Gotik gegen 1500. Immerhin ist hier noch eine gewisse Feinheit, die dem Vorbilde entstammt. Mit dem Blaubeurer Dreisitz von 1496 ist die eigentliche Sphäre des jüngeren Syrlin erreicht: nicht nur andere Art, sondern geringere Qualität als der Hochaltar, vom Ulmer Gestühl gar nicht zu reden. Die beste Vergleichsmöglichkeit zu Blaubeuren: die Figuren des Zeitblom-Altars von Bingen (1496). Nach Baums richtiger Beobachtung fast identisch mit denen des Hochaltars für Ochsenhausen (1496–99), der inschriftlich für die Werkstatt gesichert ist. (Die Figuren jetzt in Bellamont, nach Ersetzung des Altars um 1664.) Syrlin ist der „Fortgeschrittenere“, kein Zweifel. Für den neuen Geist der 90er Jahre, für die Wiederkehr der langen Linie, ist er bezeichnender als der Meister von Blaubeuren. Aber mit dem Schwinden der alten Torsion geht das Schwinden der zauberhaften Stimmung Hand in Hand. Ohne zu wirklicher Größe zu führen, die das Ideal um 1500 hier und da doch wirklich und mit großem Erfolge ist, tritt eine hintergrunds- und atmosphärenlose Deutlichkeit auf, von einer größeren „Natürlichkeit“ unterstützt. Dem stumpferen Gesichtsausdruck entspricht die ruhigere Geschlossenheit des Gesamten: tüchtig und nüchtern. Gewiß, das ist nicht unmännlich. Vielleicht darf man Petrus und Paulus (Abb. 376/77) sogar in die Ahnenreihe der Dürer'schen Apostel stellen — aber wie weit ist man hier noch von der gebändigten Glut des großen Malers! Objektiv feststellbar ist die Abwendung von der Kurve, das Gefühl für die Würde des Stehens. Gewiß wichtige Elemente für den Aufbau des renaissancemäßigen Empfindens. Aber die Ruhe liegt wesentlich darin, daß hier weniger zu bändigen war. Man ahnt wohl die Möglichkeit des Monumentalen, aber wahre Größe wird hier nicht erreicht. Dabei sind die Bellamonte Figuren (Baum, T. 26), d. h. die inschriftlich gesicherten gerade, schon wesentlich weniger zügelig. Hier beginnt auch in den Gesichtern jene kleine dekorative Zerfaltung, die den allzu harmlosen Selbstverwandlungen der Ulmer Kunst charakteristisch zugehört wird. Die Bellamonte Madonna vollends ist wahrlich nicht nur durch die entstellende Bemalung der Bingerer tief unterlegen. Jene hat mit der dem Blaubeurer Meister zugeschriebenen in Augsburg eine unleugbare Verwandtschaft des Aufbaues; und wie jene im „Erhart“-schen Kreise entschieden schwächer, diese im Syrlin'schen das stärkste ist, gleichen sich einmal die Qualitäten beinahe an. Die Bellamonte aber zeigt eine kleinliche Unruhe. So muß man entweder (wie Baum) hier schlechtere Werkstattarbeit sehen — oder in der Bingerer die Leistung eines unbekannteren größeren Meisters (was jedoch vorläufig künstlich wäre). Jedenfalls ist Bellamont keine Steigerung von Bingen, sondern teils Imitation, teils



376. Jörg Syrlin d. J., Petrus.  
Bingen.

geradezu ein Aufgeben dessen, was dort immerhin wirklicher Monumentalität sich nähern wollte. Zwischen beiden übrigens die Ennetacher Madonna von 1496. Es ist schwer, in der Syrlin-Werkstatt eine geschlossene Entwicklung zu finden. Die Gestühlbüsten von Ennetach (1509) (Baum, T. 29) und von Geislingen (1512 Baum, T. 39) gehen nicht zusammen. Die ersteren stilgeschichtlich interessant als (schwächere) Parallelen zur Entwicklung des älteren Peter Vischer, zu den Heiligen des Sebaldis-Grabes. Sie wirken, zumal wenn man an die 80er Jahre denkt, wie ausgeräumt, wie auf einfache Formeln gebracht, und, ähnlich den Vischerschen Gewandstatuen, im ganzen als besonders deutliche Wiederkehr des reiferen 14. Jahrhunderts. Die Geislinger viel lebhafter, mit stärkerer Erinnerung an Ulm, aber knolliger und fester. Was von den 7 Altären in Zwiefalten erhalten ist, die Syrlin d. J. mit Christoph Langeisen 1509–16 fertigte (Baum, T. 31/32), ist wieder anders, doch wahrlich nicht stark. Sehr reine Flächenanschauung, reiche Knitterung des Gewandes bei schmaler Zartheit des Körperlichen — deutliche, eher schwache Parallele zu Riemenschneider. (Man vergleiche dagegen die Propheten vom Ulmer Ölberg im Ulmer Gewerbemuseum 1516–18, Baum, T. 36, dem Michel Erhart zugeschrieben. In ihnen lebt wieder etwas von der Torsion der Blaubeurer Figuren auf.) Die Riemenschneiderparallele Art kommt auch aufs deutlichste in den Figuren des Westportales am Ulmer



377. Jörg Syrlin d. J., Paulus.  
Bingen.

Münster (Baum, T. 49) zu Worte. Außerordentliche Längung, manieristische Dürre, ein mildes, trübes und blasses Wesen. Von der feinverschlungenen Form der Blaubeurer Madonna, die in der Kaisheimer augsburgisch verfestigt wird, scheint dem Verf. als typisch ulmische Konsequenz guten Ranges eine Madonna des Ulmer Museums (Gröber 9) auszugehen. Hier herrscht ein feiner Reichtum, der an älteren Quellen genährt ist. Von der Richtung Syrlins d. J. dagegen, die den Begriff des plastischen Hohlraumes von Anfang an nicht kennt und versteht, insbesondere von den Ochsenhäuser männlichen Figuren aus, gelangt man ohne Schwierigkeit zur Art des Thalheimer Altares in Stuttgart (Baum 56). Die in der Syrlin-Werkstatt erfolgte Zusammenziehung des Blockes duldet die nun wieder aufkeimende Bewegung nur an der Oberfläche und den freien Endigungen. Das Körperliche wird im Grunde flach gesehen, es ist ohne jeden Expansionsdrang. Noch immer klingt die spezifisch ulmische Melodie: das „Sentiment“ an sich, ein fein bescheidener Selbstgenuß lieblichen Daseins, seelenvoll, aber völlig ohne Verve. Das Ornamentwerk macht vollkommen die Wandlungen des Gewandes mit: was früher räumlich verschlungen war, verflucht sich dicht in einer ganz schmalen Vorderschicht und verliert den polyphonen Charakter, ohne geschlossene Größe einzutauschen. Gleicher Werkstatt offenbar die heilige Sippe des K. F. M. (Baum, 53). Der gemeinsame Zug der weiteren Entwicklung in Ulm ist das allmähliche Verlassen des alten Standfigurenaltars, das immer betontere Aufsuchen malerischer Gruppierung. Es ist der allgemeine Zug der Zeit im 16. Jahrhundert. Für Ulm bedeutet er wesentlich Negatives: das Aufgeben des Monumentalen, so daß Baum für diesen Kreis nicht unrecht hat, wenn er von „Verfallszeit“ spricht. Die Altäre von Attenhofen, Wipplingen (1505), Merklingen (Beweinungsalter 1510), Adelberg (1511) und Reutti (Marien-



378. Daniel Mauch, Bieselbacher Altar.

werden; doch würde die Frage die Untersuchung lohnen. Das Plastische des Bieselbacher Schreines, eine hl. Sippe, ist in allem Wesentlichen Spätgotik. Alles weitere bleibt nun Hypothese: nach Gröber wäre u. a. der Sippen-Altar des Nat.-Mus. ein Werk des Meisters, während Baum dafür einen eigenen Künstler aufstellt. Auch eine stehende und eine sitzende (kleine) Katharina ebenda schreibt Gröber (Abb. 21/22) dem Mauch zu. Danach wäre auch innerlich ein Weg zum augsburgisch Renaissancemäßigen eingeschlagen worden. Wir tapfen hier noch im Dunkeln. Urkundliches noch: 1517 ist Mauch in Ulm, 1520 in Geislingen nachweisbar. Auch über Schaffners bildnerische Tätigkeit sind wir nicht völlig im Klaren. (Vgl. dazu außer Baums und Gröbers zitierten Sammelbänden: Baum, Zt. f. bild. Kunst 27, S. 290ff.; Habich, Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. 1915 H. 3; Glaser, Amtl. Ber. 1910, S. 90ff.) Schaffner läßt sich 1508–39 in Ulm nachweisen. Die Wettenhauer Chronik (erst von 1684 bis Ende des 18. Jahrh. verfaßt) weiß noch von einem Bildhauer und Maler Schaffner, der den Ölberg von 1514, der wohl ein plastisches Werk gewesen sein muß, gearbeitet habe. 1523–24 soll der große Hochaltar für Wettenhause von Schaffner geschaffen sein, unter Probst Ulrich I. Man erkennt den Schrein mit der Marienkrönung auf einem heutigen Nebentalar, die Reliefs in der Nürnberger Burgkapelle, die gemalten Flügel in der alten Pinakothek. Richtig bemerkt Baum, daß der Geislinger Sebastiansaltar (Mauch gehörte 1520 zur dortigen Sebastians-Bruderschaft) und der Hutzaltar des Ulmer Münsters von 1521 im Werke eines Meisters keinen Platz finden. Hier erhebt sich wohl die Schaffner-Frage. Die in den Gemälden für Schaffner gesicherten Altäre von Wasseralfingen und Ulm (Hutz-Altar von 1521) treten zum Wettenhäuser. Völlig sicher sind wir nicht; vor allem: Schaffner hat kein starkes Gesicht. Er wirkt allgemein ulmisch. In einer so weitschauenden Übersicht lohnt sich längeres Verweilen nicht. Der Hutz-Altar zeigt in der Gestaltenproportion, in der Untersetztheit eine Wendung zum Festen und Breiten, die an anderen Stellen

geschichte, 1519) dürfen hier genannt werden (Baum, 50–52). Gewiß nicht qualitätslos, namentlich der letzt genannte Altar von feiner Stimmung erfüllt; aber doch mehr quantitativ bereichert, als intensiv entwickelt. Zwei Meister werden in diesem Zeitraume uns greifbar, ohne freilich schon völlig klar vor uns zu stehen: Daniel Mauch und Martin Schaffner (der längst als Maler Bekannte). Wollte man den Begriff des Renaissancemäßigen von der Aufnahme italienischer Einheiten abhängig machen — hier geschieht es nicht —, so müßte man Mauch an die erste Stelle, fast in ganz Deutschland, stellen. Vermerkwürdig bleibt natürlich in hohem Grade, daß Mauch 1501 schon als Zeuge für diesen Formenimport auftritt. Mader (Christl. Kunst VIII S. 216) fand 1911 am Bieselbacher Altare die Inschrift: mauh bildhaer zu ulm 1501. (Die Echtheit der Zahl wird freilich von Manchen angezweifelt.) Damit war dem einzigen urkundlich bekannten, aber verlorenen Werke des Meisters, dem 1510 mit Schaffner gemeinsam gearbeiteten Hochaltar der Ulmer Barfüßerkirche, ein gesichertes erhaltenes gegenübergestellt. Man würde dieses Werk weit eher in Augsburg erwarten. In ungewöhnlich hohem Maße ist im Architektonischen die Spätgotik verdrängt. Korbboogen, Pilaster, Putten mit Füllhörnern. Darin zweifellos am verwandtesten der (spätere) Barbara-Altar des Ulmer Münsters, der jedoch wie ein Rückweg zum alten Figuren-Altar-Typus wirkt (s. u.). Daß er von Mauch sei, darf noch nicht behauptet

eine klarere Parallele zur klassischen Kunst Italiens ergeben könnte. Hier wird sie durch eine ausgesprochen eckig spätgotische Gewandbehandlung — knitteriger, flacher auch als im Bieselbacher Altare Mauchs — und durch eine leise an Thalheim erinnernde, jedoch bescheidenere Flatterbewegung der Haare um diesen Sinn gebracht. (Der Bieselbacher Altar: Abb. 378.)

Sehr nahestehend, vielleicht von Schaffner, auch eine hl. Sippe des Viktoria und Albert-Museums London (Feulner 31). Spätgotik im wesentlichen, als solche aber der Riemenschneiderschen etwa nicht entfernt gewachsen. Eine kleinere Rasse. In Wetzhausen eine Überfülle des Gestaltlichen im Hintergrunde, die doch nur steife Gedrängtheit bleibt — und dies zu einer Zeit, wo anderwärts längst der entschiedene Manierismus oder der entschiedene Frühbarock eine neue gestaltenverbindende und abschleifende Gesamtbewegung erzeugten. Fragt man in der ganzen Gruppe dieser Ulmer Spätgotik jenseits aller Meister-Probleme nach der reinen Qualität, so wird die hl. Sippe des Nationalmuseums (nach Gröber von D. Mauch) den Preis verdienen. Hier ist zwischen südliche Ornamentform und flächenhaft spätgotische Faltensysteme eine feine Individuation der Köpfe und eine schwingende Gesamtstimmung eingetragen, die auch neben Riemenschneider sich halten kann. Ulm ist das Beispiel einer Stadt, die nicht mitkann. Spätgotik bleibt in Ulm alles Wesentliche noch bis in die 20er Jahre des 16. Jahrhunderts hinein. Der Weg zum kräftigen Barock, wie ihn Altbayern so besonders deutlich zeigte, oder zum raffinierten Manierismus, wie er in den verschiedensten Gegenden, in Lübeck oder am Oberrhein vorkommt, wird gar nicht, der zum Renaissancemäßigen nur in bescheidenen Andeutungen gefunden. Noch der Barbara-Altar des Ulmer Münsters, wohl 1520/30 (Groeber, Schwäb. Skulpt. d. Spätgotik 29) beweist das. Über die Ornamentformen, über ein paar Putten und eine allerdings unverkennbare Neuformung der Gesichter in das Profane und Dralle geht die Abwendung vom Spätgotischen nicht hinaus. Die Faltensprache bleibt als dessen eigener deutlicher Widerspruch bestehen, und nichts ist vielleicht amüsanter als die Begegnung des echt „gotischen“ Engelpaares zur Rechten Barbaras mit den Putten zu ihrer Linken. Ein kleiner Wind von Augsburg her, aber das Innerste wird nicht aufgerührt. Nur das Brustbild einer Muttergottes im Ulmer Museum und die drei schönen heiligen Mädchen (ebenfalls Halbfiguren) der Sammlg. Oertel (Groeber 3 und 31), außerdem eine Barbara in Rottweil (Groeber 24), sind der klaren Richtung des frühen 16. Jahrhunderts zuzurechnen.

Die Ulmer Kunst hatte ihre eigentliche Ausdruckskraft verloren, wie sie die stolze Reihe vom Sterzinger über den Tiefenbronner zum Blaubeurer Altare offenbart hatte. Was Ausdruck sein kann, wird dagegen die südschwäbische Form beweisen, so der großartige Sebastian aus Ertingen in der Sammlung Schnell zu Ravensburg (Abb. 379). Hier ist vom Ulmischen kein Hauch, dafür eine wirkliche Steigerung spät-gotischen Denkens zu seinem wahren Sinne, dem expressiven; ein Meisterwerk, das als Maßstab dienen kann. Auch sonst gibt der Bodensee — von dem ja Multscher herkam — etwa in der sitzenden Madonna der Rottweiler Lorenz-Kapelle (Groeber 45) ein Beispiel dafür, wie sanfte Feierlichkeit erreicht werden kann ohne das leere Lächeln, das man bei den Ulmern in den Falten des Gewandes genau so entdeckt wie in der fast peinlichen Freundlichkeit der Gesichter. Es war schon gesagt, daß in der Ravensburger Gegend, in der Kunst Friedrich Schramms, eine Vorbedingung für die letzte wirklich hohe Ulmer Kunst, die des Blaubeurer Meisters, gegeben war. Die Madonna von Weißenau, von Beenken dem Friedrich Schramm selbst zugeschrieben, bietet eine vorzügliche Vermittlung (Groeber 50). Ravensburg hatte eine bedeutende Schule. Man vergleiche aber auch den hl. Georg der Sammlung Figdor in Wien (Groeber 48) mit der gleichen Darstellung am Ulmer Westportal (Baum, T. 49 rechts). Die gleiche Proportion — aber in Ulm eine rührende, nicht unfeine Langweiligkeit, lange Linie bis zur langen Weile getrieben, ein Ausdruck etwa zwischen Syrlin d. J. und der Art des Thalheimer Altares; bei der Ravensburger Figur echte Verve. Gewiß ist auch ein Zeitunterschied wirksam: der Wien-Ravensburger Georg zieht seine Kraft noch aus dem Stile von 1480. Aber eben dieses mit fruchtbarer Abwandlung zu tun, war in Ulm nur noch dem Blau-

W. Pinder, Die deutsche Plastik.



379. Sebastian aus Ertingen. Ravensburg.

beurer vorbehalten, und damit vielleicht wirklich Einem, der von Südschwaben kam und der Ulm gegen Augsburg vertauschen mußte, aus inneren Gründen, mögen sie nach außen noch so „praktisch“ erschienen sein. Das Gleiche zwischen dem Ambrosius des Ulmer Westportals (Baum, T. 49 links) und dem Gallus aus Ravensburg in der Rottweiler Lorenz-Kapelle (Groeber 49). Übrigens stammt nach Baum auch der von Swarzenski für Frankfurt erworbene St. Georg (Hessen-Kunst 1910) aus Ravensburg (Leprosen-Kapelle). Spät-Gotiker, aber sehr anderer Art, ist auch noch der 1487 in Ravensburg eingebürgerte, vielleicht 1482 zugezogene Jakob Ruß, der 1492 den Hochaltar des Domes zu Chur vollendete. In der bewegten Faltensprache ein wenig an den Gallus-Meister erinnernd, jedoch offenbar nicht von gleich durchgeistigender Kraft, auch dem Blaubeurer Altare keineswegs gewachsen (Groeber 51); in der Gesamtwirkung ein prächtiges Werk, aus dem erweiternden Festhalten des alten oberschwäbischen Altares (System der Ulmer Karg-Nische mit abgetreppt stehenden Figuren und tuchhaltenden Engeln) seine Kraft ziehend, sehr auf das Repräsentative und Dekorative gestellt, in der Proportion schon untersetzter. Die weibliche Heilige zur Linken Marias erinnert im System an die Madonnen des Blaubeurer Formenkreises. Die ebenfalls für Ruß gesicherten Schnitzereien der Überlinger Ratsstube stehen auf tieferem Niveau (über Ruß vgl. Busl, Archiv f. christl. Kunst 1888, S. 77ff.). Nicht leicht einzuordnen scheint die Kunst des Jakob Schick. (Dat. Altar von 1515 im Nat.-Mus., H. A. von Maria Rain b. Nesselwang) und die von da ausgehende des „Füssener Meisters“ (Groeber, 60, 68, 69, 70). Die Faltensprache ist die unruhig quirlende des Frühbarocks mit Faltennestern und freiesten „Daumeneindrücken“. Aber die ganze Haltung bleibt spätgotisch befangen. Es mag — mit den bekannten Vorbehalten — schon hier diese späteste Nuance noch wirklicher Spätgotik erwähnt sein. Der Ruf der Südschwaben und Allgäuer in den südlichen Ländern muß sehr groß gewesen sein. Ins Bündnerische wie nach Tirol, bis an und über die Sprachgrenze, ging der Export der Memminger Arbeiten Yvo Strigels; (über ihn vgl. Vischer, Beitr. z. Kunstgeschichte von Memmingen; ferner „Ivo Strigel und die Seinen“, Anzeiger f. Schwäb. Altertumskunde 1888, S. 113; ebenda 1887, S. 201, Burkhardt, Yvo Strigels Altarwerk in St. Maria Calanca; Schütte, Der Schwäb. Schnitzaltar S. 125) 1489, Hochaltar von Disentis (Graubünden); 1505 Altar im Frankfurter Dome (hingekauft); 1506 Jgels (Graubünden); 1512 St. Maria Calanca (Basel); 1514 Altar der Veits-Kirche auf dem Tartcher Bühel (Tirol); ca. 1505 Martinus-Altar in Albions bei Klausen (Südtirol). Der 1518 gestorbene Meister soll ein sehr hohes Alter erreicht haben. Wäre er 1430 geboren, wie man annimmt, so sollte man seine wesentlichen Werke in den 80er Jahren und in deren Stile erwarten. Aber auch noch der Altar von St. Maria Calanca um 1512 (Groeber 58) ist so echt spätgotisch, wie man es damals von Werke eines alten Mannes erwarten darf. Die Madonna setzt den Typus Heggbach-Grüningen voraus. Der Aufbau, mit zwei Reliefgeschossen schon im Schreine, hat Ausnahmecharakter. Der Altar von Albions zeigt wieder so anderen Charakter — „maximilianeisch“ —, daß starke Arbeitsverteilung in der vielbeschäftigten Werkstatt unverkennbar ist. Überhaupt ist gegenüber der bisherigen Yvo-Strigel-Forschung Vorsicht geboten. Vöge (Amtl. Ber. 1907/8 Spalte 151) bespricht einen angeblich aus Augsburg stammenden Altar (ebda., Abbildung 91) als dem Frankfurter verwandt. Auch der Biberacher Jörg Kendel (s. u. S. 473) exportierte nach der Schweiz (Tisent und Seewis).

Augsburg, das im 16. Jahrhundert die Führung übernimmt, wird uns wesentlich als die Stadt der renaissancemäßigen Richtung beschäftigen. An dieser Stelle kommt nur das Spät-Gotische in Frage, das sich doch noch einigermaßen, oft sogar ganz klar, auch hier herauslösen läßt. Die Situation erscheint am deutlichsten in einem der ersten Werke der 90er Jahre: dem Silber-Altärchen des Jörg Seid im Münchener Residenz-Museum (Groeber 89; vgl. Späth, Kl. Beitr. z. Augsburger Plast. u. Kunstgew. um 1500). Während der gleiche Meister 1494 im Umbau um den Kreuzpartikel der Hl. Kreuz-Kirche in Augsburg auch im Ornamentalen noch reiner Spät-Gotiker ist, zeigt das 1492 datierte Münchener Altärchen ein völliges Vertauschen spät-gotischer Dekorationsformen gegen italienische. „Aufgeben“ kann man das nicht nennen, wie jenes spätere Werk beweist. Schon 9 Jahre vor dem Bieselbacher Altare Mauchs sind Rundbogen, Putten, Blütenvasen eingeführt. Bezeichnend ist auch hier freilich — ein Beitrag zu einem noch ungeschriebenen wichtigsten Kapitel der deutschen Kunstgeschichte —, daß die „Renaissance“ in den eigentlichen Architekturformen mehr wiedererweckte Romanik ist (vgl. z. B. unten bei Hermann Vischer, der den Bamberger Peterschor studiert, gezeichnet und von da aus romanische Elemente im Sebaldusgrabe eingeführt hat. In der schwäbischen Kirchen-Architektur der Gegend, in den Turmformen, ist das Gleiche längst von Dehio im Handbuche festgestellt. Auch die Malerei und die Graphik bieten reiche Beiträge). Das Figürliche aber verrät das, was nicht bewußte Absicht, sondern inneres Müßen ist, und was darum zwei Jahre später wieder mit den alten nordischen Formen auskam: Es ist die ausgesprochene Wiederkehr des Stiles der langen Linie, der leicht abgewandelte Geist von 1470 in seiner strengen Form. (Bei Groeber bequeme Vergleichsmöglichkeit für das Durcheinander der Stile gerade in der Augsburger Silber- und Goldschmiedezunft. Dort Tafel 87, 88, 89: Hufnagels Madonna des K. F. M. von 1482 im ruhigen Stil der 60er Jahre; der Londoner

Sebastian von 1497, das nachträglich begriffene „1480“ als Grundform, freilich mit einzelnen verräterischen Wendungen des Körperlichen zum Weicheren und Vollerem, daneben Selds Silberaltärchen von 1492: noch und wieder „1470“, aber außerordentlich früh vorweggenommene romanisierende und Renaissance-Details.) — Ein reiner Spät-Gotiker war unter den Schnitzern der unbekannte Meister der Mad. des Augsburger Domes (Groeber 84, dort richtig auf ca. 1490 datiert). Sehr längliche Figur; das Kind sehr klein, quergelegt, viele Knicke und Brüche, und durch einen Engel zu Füßen der Madonna der Vertikalismus ausdrucksvoll gesteigert. Spätgotiker, wahrscheinlich um die Mitte des 15. Jahrhunderts geboren, ist auch der Augsburger Gestühl-Schnitzer Ulrich Giurer, der 1486–88 das Freisinger Chorgestühl und wahrscheinlich auch das 1495 ausgeführte des Augsburger West-Chores schuf (Groeber 95). — Gleich Seld (1479) wird auch Jörg Muskat (1474) schon in den 70er Jahren in Augsburg erwähnt. Wieder also offenbar die Generation von 1450. Die nähere Kenntnis des Meisters verdanken wir Feuchtmayr (Münchn. Jahrb. d. bild. Kunst 1921. Die Ergebnisse sind freilich nicht ohne Widerspruch, z. B. von Planiscig, geblieben). M. ist in erster Linie Porträtist und für Kaiser Maximilian tätig. Seit 1498 Holzbüsten für den Kaiser. 1509 Wachsmodele für den Bronzeuß, dem Innsbrucker Kaisergrabmal zugeordnet. Die Büste des Kaisers im Wiener Hof-Museum (Groeber 96) ist, nicht anders als Selds Altärchen, wiedergekehrtes „1470.“ Sie steht — schärfer, linearer, detaillierter — dem Truchseß von Waldburg doch näher als irgendeinem Werke der 80er Jahre. Die Büsten der Kaiserin-Witwe Eleonora und des Herzogs Philipp von Burgund (Feuchtmayr Abb. 5 u. 7) modifizieren diesen Eindruck zwar, aber unter besonderen Bedingungen. Sollte das Epitaph Christoph v. Tannberg (Feuchtmayr, Abb. 1) wirklich von Jörg Muskat sein, so ergäbe sich eine Berührung mit den weicheren Formen, aber keine Irritation des rein spätgotischen Charakters an Muskat. — Groß ist der Aufschwung der Augsburger Stein-Plastik. Das Grabmal des hl. Sempertus von 1491 (Münchn. Nat.-Museum) würde schon genügen, einen hohen Begriff von der Augsburger Form-Kultur zu geben. Aber neben diesem unbekanntem Meister ist uns nun ein namentlich Bekannter greifbar, der unter den Spätgotikern überhaupt in vorderster Linie steht. Hans Beuerlein (Päurlin, Beierlein), † 1508. Die Kenntnis von ihm beruht ganz wesentlich auf den Forschungen Halm's, die für diese Epoche an vielen Stellen geradezu grundlegend sind (Studien z. südd. Pl., 1. Bd.). Beuerlein war der Lehrer Loy Herings, der dann schon der Augsburger Raffael-Generation angehört. B. selbst haben wir der letzten spätgotischen, der von 1455, zuzurechnen, also wieder derjenigen Riemenschneiders. Schon lange bekannt, zuerst 1883 durch Wilhelm Bode gewürdigt, waren zwei voll signierte Epitaphien: Wilhelm von Reichenau im Eichstätter Dome und Bischof Friedrich II. von Hohenzollern im Augsburger. Eine Reihe weiterer Funde hat uns den ungewöhnlich feinsinnigen Künstler verhältnismäßig sehr deutlich gemacht. Er liebt es, in rotem Salzburger Marmor zu arbeiten. Wenige haben diesem stolzen, aber für die Form oft gefährlichen Material Werke von solcher adeligen Anmut abgewonnen. Halm hat eine große Reihe Arbeiten zusammengestellt. Bis auf die hypothetische Zuschreibung des geschnitzten Marienbildes aus Ingolstadt im Nat.-Mus. vermag der Verf. fast vollkommen mit Halm's Schlüssen zu gehen. Außer den genannten Werken sind noch als inschriftlich gesichert das Epitaph des Abtes Georg Maler in Roggenburg und das des Bischofs J. Altdorfer von Chiemsee in Landshut, als urkundlich gesichert der schlecht erhaltene und relativ unbedeutende Freisinger Grabstein des Sixtus v. Tannberg nachgewiesen worden. Nur Anfang, Spitzenleistungen und Ende seien besprochen. Der von Halm erkannte Grabstein des Kanzlers Martin Maier in St. Martin-Landshut (Halm, Abb. 110) um 1481/82 ist ein ausgesprochenes Frühwerk, aber doch eines, das nicht mehr zu jener Generation gehört, die die 80er Jahre bestimmt hatte. Die fein-schüchtern dastehende Figur gehört trotz untergesetzter Proportion dem Stil der wiederkehrenden langen Linie an. Schon verrät allerdings der Kopf die spezifische weiche Fülle, die Beuerlein seinem spätgotischen Liniensystem einzubauen liebt. In den 90er Jahren drei glanzvolle Hauptwerke: Hohenzollern, Altdorfer und Reichenau. Halm hat sie in dieser Folge geordnet. Die Todesdaten sind tatsächlich nicht allein maßgebend (Reichenau 1496, Hohenzollern 1505). Die Ordnung ist wahrscheinlich, ohne gänzlich beweisbar zu sein. Das Wichtigste ist die gemeinsame Art. Beuerlein schafft hier, gewiß auf Augsburger Überlieferung bauend, doch in einem neuen Typus die Form, die im Verlaufe des 16. Jahrhunderts erst wieder allgemein werden wird.: das Gruppen-Epitaph, bei dem der Verstorbene nur Teil eines übergeordneten Ganzen ist. Beuerleins Schüler Loy Hering hat sie besonders gepflegt. Es liegt auch darin eine Wiederkehr des 14. Jahrhunderts, die wohl zu vermerken ist, eine Abwendung vom plastisch Unbedingten, eine konsequente Anerkennung der menschlichen Bedingtheit, seelisch wie formal. Eine Wiederkehr des Andachts-Epitaphs, aber im Laufe einer malerischen Epoche: die Entwicklung des Altares liegt dazwischen! Das Zollern-Epitaph im Augsburger Dome ist ja geradezu eine Übertragung des Flügelaltar-Prinzips auf den Stein. Die malerische Auffassung der Grundfläche als überwölbter Innenraum ist dabei schon augsburgisches Erbgut. (S. die Grabsteine Höfingen 1468 und Diem 1471.) Die Innigkeit des Gefühls geht bei B. völlig konform mit der Feinheit der Linienzüge. In der gesamten deutschen Kunst sucht diese Einbettung starker Naturbeobachtung (in den Portraits, wie im Christus-Körper) weithin ihresgleichen.



380. Hans Beuerlein, Epitaph Lichtenau, Augsburg.

Pl. 6 u. 7) ist fast noch eine Erinnerung an Multscher abzulesen. In der Madonna der Tübinger Stiftskirche (Baum a. a. O. 19) verbindet sich dieser Geist allerdings einmal mit einem gewissen Zuge in das Hohlräumliche und Bewegte. Typisch spätgotisch, im Sinne der langen Linie: das Hl. Grab in St. Michael zu Hall, das freilich in seinem Kerne wohl noch um 1470 entstand, in seinen Flügelreliefs aber die — gewiß viel härtere — niederschwäbische Parallele zu den Reliefs des jüngeren Syrlin in Ulm bietet. Es darf nur Weniges aus Baums reichem Material genannt werden: Das Feinste wohl der Altar von Stetten im Remstal (1488, Baum 24). Sehr gelängte Gestalten, präziöser Wurf der Gewandung, eckig, aber zülig, ein fast manieristischer Selbstgenuß im Ausdruck der Köpfe. Vielleicht verwandt der Altar von Bönnigheim (Baum 59). Von sehr anderem Geiste, derberem Formgefühl und fast bäuerlich starkem Ausdruckswunsche: der Altar in Monakam von 1497 (Baum 27). Etwa mit Weißenau parallel: die Madonna von Margretshausen (Baum 34). Neben und nach Hans Seyffer (s. u.) entwickelt sich im 16. Jahrhundert eine Altarkunst, die der Ulmer innerlich überlegen ist. Hauptwerke: Oehringen (Baum 66), Winnental (Baum 69) um 1520 und Oberndorf (Baum 68). Ein ausgesprochen ulmischer Klang vielleicht nur einmal, in dem Altare Hans Syrrers von 1521 aus Ohmenhausen bei Reutlingen, jetzt Stuttgart (Baum 71). Auch da aber, wo die Typen, die Gesichts- und Haarbehandlung etwa des Thalheimers oder des Hutz-Altars sich unverkennbar spiegeln, bleibt auffallend die Vorliebe für ein ruhiges Nebeneinander von Figuren; in klassischer Reinheit, in höchster Kultur der Form, übrigens nicht ohne Einwirkung von Hans Seyffer her, im Altare von Oehringen. Hier ist, zumal gegenüber dem auffallend spätgotisch dünnen Habitus von Winnental,

Vom Prinzip der malerischen Gruppe geht auch der Altdorfer von Chiemsee in der Martinskirche zu Landshut aus (1490—95); und ein Mal, in dem Grabstein des Ingolstädter Universitätsprofessors Johannes Pernetter, gen. Adorf, ist gar eine vollkommene Lehrerszene dargestellt. Das letzte der großen Szenen-Epitaphien ist das des B. Heinrich von Lichtenau im Augsburger Dome, wohl 1505. Eine Ölberg-Gruppe, in der sowohl die Andacht des Verstorbenen als die Inbrunst Christi den Gipfel lyrischer Ausdruckskunst erreicht (Abb. 380.) Unter den figürlichen Grabsteinen sei wenigstens ein ganz überragendes Meisterwerk genannt: Abt Georg Maler in der Klosterkirche zu Roggenburg (Halm, Abb. 104). Als schwäbische Parallele zu Riemenschneiders Scherenberg-Grabmal offenbart es die größere Tiefe des Augsburgers und seine fast beispiellose Porträtkunst, die noch den bedeutendsten Porträt-Zeichnungen des älteren Holbein reichlich gewachsen ist. — Die anderen Werke bei Halm. Das Altdorfer- und das Lichtenberger-Epitaph bei Groeber 81 und 82. — So deutlich bei B. der Geist der Zeit in ruhiger Beobachtung und leiser Füllung des Plastischen sich regt — seine Form ist doch ganz und gar spätgotisch. Erst der offenbar jüngere und ebenfalls sehr bedeutende Meister des Mörlin-Grabmals führt die Augsburger Stein-Plastik in den Kreis des klassischen Denkens hinüber, obwohl auch er gewiß noch einzelne spätgotische Züge behauptet.

Typische Spätgotik zeigt auch Niederschwaben weit über 1500 hinaus, obgleich es in Hans Seyffer von Heilbronn fast den größten Meister der „frühklassischen“ Richtung hervorgebracht hat.

Der Geist der 80er Jahre war hier kaum irgendwo durchgedrungen. Im Tübinger Grabmal der Pfalzgräfin Mechtild († 1482) aus Guttenstein (Baum, Niederschwäb.

etwas vom breiteren Geiste von 1500 eingedrungen, — der in Winnental (1520) nicht etwa nicht mehr, sondern offenbar immer noch nicht gewirkt hat. Gruppenbildung regt sich in Oberndorf, aber nicht so weitgehend malerisch wie in der erschöpften Ulmer Spätgotik. Selbst im Wimpfener Beweinungsaltare von 1519 (Baum 75), in dem manche italisierende Einzelheiten (Putten, Renaissance-Ornamente) und auch der breitere Bildraum der Mitte, die Paarung in den Flügeln, an den Mauchkreis erinnern, bleibt das late Gesetzt des Reihen-Altars unverkennbar bestehen. Am weitesten geht in dieser Richtung der Sippen-Altar von Gmund mit der Wurzel Jesse (Baum 76), bei dem obendrein die gotische Form, im Gesamtaufriß fast aufgegeben, in den Details mit letzter Wucherung erscheint. Aber immer noch bleibt die altschwäbische Frontalität erhalten. Wirkliche Anerkennung der Szene als Inhalt der Schreinmitte führt, anders als in Ulm, zum reinen kleinfigurigen Relief: so die Altäre von Schwaigern (Baum 77/78). — Christoph von Urach, in seinem Besigheimer Altare, vor allem im Evangelisten Johannes (Baum 83) stark spätgotisch denkend, gehört als Gesamterscheinung, sicher auch seinem Alter nach (gegen 1556 †), doch in ein anderes Kapitel.



381. Altar von Oehringen.

Für Bayern, insbesondere für die Münchener Zone, steht die große Arbeit Halm's über Grasser noch aus, die ja auch dieses Kapitel berühren muß. Hier, wie fast überall, sind es erst Einzellerscheinungen, die sichtbar werden. Auch hier stehen archivalisch gesicherte Namen und Werke zum Teil unverbunden da. Die Materialsammlung selbst ist keineswegs beendet.

Vom Bekannten das Wichtigste: die späteren Werke Grassers und die Blütenburger Skulpturen. Sowohl das Chorgestühl der Frauenkirche — für Grasser nicht urkundlich gesichert — als das Kaisergrab ebendort — nach Halm erst 1506—8 geschaffen — verraten die Abwendung des Meisters von den eigenen Idealen, die er in Dürers Jugendzeit vertreten. Die Maruska-Tänzer, Reichersdorf, Ramersdorf, besonders auch die seltsam körperlosen Kreuzigungsfiguren von Pipping waren typische Werke der linearen Polyphonie. Die allgemeine Beruhigung, Streckung, Schärfung, die in den 90er Jahren auftritt, erhellt am besten aus dem Vergleiche von Pipping mit Blütenburg oder von Blütenburg mit Wiener-Neustadt. Was bei Grasser in nervöser Feinheit, als ein tief sinniges Spiel der Form erscheint, was in Wiener-Neustadt bis zum Grandiosen gesteigert wird, der ganze Rausch verschränkt fließender Bewegung, das gleitet nun in vorsichtig delikate gerade Bahnen ab. Herzog Sigismund, der Stifter von Pipping, ist auch der von Blütenburg (1488). Dies, die Altarstiftung 1491, die der Glasfenster 1497, deutet den Zeitpunkt für die Skulpturen allgemein an. 12 Apostel und der Auferstandene mit Maria. Lange hat man geglaubt, mit einem Auswärtigen, am liebsten mit einem Schwaben, rechnen zu müssen. (So auch noch Burger, Meisterw. der Pl. Bayerns, L. 2.) Offenbar nur ein Schulbeispiel für die Verwechselbarkeit stetiger Faktoren mit zeitlichen. Es ist richtig, daß man in Manchem etwa an das Ulmer Chorgestühl erinnert wird — bei genauerer Betrachtung verliert sich das. Was hier wirkt, ist nur die besonders deutliche Wiederkehr der strengen Linie von 1470 in den 90er Jahren, die Ähnlichkeit von Noch und Schon. In Wahrheit bietet der Münchener Boden die Möglichkeiten des Blütenburger Stiles selber dar. Insbesondere im Chorgestühl der Frauen-





382. Blutenburg, Kopf des Simeon.



383. Blutenburg, ein Apostel.

kirche sind die wesentlichen Züge durchaus erreicht. Es ist nicht Grasser, der uns in Blutenburg entgegentritt, aber es kann, ja muß fast ein Münchener Meister sein. Die Versuche Burgers, den Meister in der Bodensee-Kunst unterzubringen, sind sicher gescheitert, und die ganze Ähnlichkeit der Blutenburger mit den Figuren aus Rätis im Bregenzer Landesmuseum (von 1476) ist nur die Ähnlichkeit der Wiederkehr. Ebenso falsch aber ist die Verwechslung mit der Art Vischers d. Ä. in den Aposteln des Sebaldus-Grabes. Auch diese sind in einer Art noch Spätgotik, nun aber doch schon im Sinne eines bewußten Rückgriffes auf das Vierzehnte, als Mittel eines bewußten Suchens nach monumentaler Einfachheit. Und so sind sie innerlich „frühklassische“ Kunst um 1500. Blutenburg dagegen lebt von der Zusammenziehung und Glättung des Stiles der 80er Jahre. Es steckt überall noch geheime Torsion, besonders in der verschränkten Beinstellung. (Am deutlichsten vielleicht Philipp und Johannes.) Sie wird nur zugehängt und flach gebügelt. Gepreßt sind auch die Haare. Kerbung tritt an Stelle der Aufschlitzung, wie in den Haaren, so im Ganzen. Man überschätzt wohl auch die Charakteristik des Individuellen. Sie fehlt nicht, aber sie ist — nur ganz unbewußt — wie eine Erinnerung an das Stadium der Kölner Domchor-Apostel. Es ist nur ein Proportionsvergleich: ähnlich wie die Kölner Figuren zum 13ten Jhh., ähnlich (indessen nicht so deutlich) verhalten sich die Blutenburger Apostel zu denen von Wiener-Neustadt. Es ist gewiß nicht, wie um 1330, die Variation eines Typus durch Variation der Ansichten, aber es sind nur wenige Typen, und die Temperatur ist gleichmäßig zurückgedämpft — während in Wiener-Neustadt gewaltige Spannung, wie innerhalb der einzelnen Gestalt, so auch von einer zur anderen herrscht. Der Blutenburger Bartholomäus mit dem langen Zapfenbarte gibt den Stil am reinsten; auch darin, daß man das Holz als solches — anders als im Stile der 80er Jahre, der materialverdeckend, also innerlich materialverneinend war — zu fühlen beginnt. (Auch dies

mit „1470“ zu vergleichen, mit der Materialliebe zum harten, feinen oder glänzenden Stoffe, zum Metall oder Alabaster.) Auch Thaddäus mit seinem „Römerkopfe“, scheinbar eine Charakterfigur, ist — wie in Köln — wesentlich durch die Frisur und eine Änderung der Proportion herausgehoben. Die aufbauenden Elemente des Gesichtes, Nase, Mund, Wangenknochen, sind im Grunde die gleichen wie etwa beim Jakobus (vergl. T. 5 bei Burger). Am deutlichsten die menschliche Art bei Simeon: ein sublimer Schneider (Abb. 382, 383). — Bei der Madonna wirkt der Abstand fast eines halben Menschenalters gegen Pipping sehr lehrreich. Der Kurvenreichtum der Kunst von 1480 ist überall in Brüche umgeknickt. Die diagonalen Motive sind symmetrisiert, die verwickelten Wendungen in einfache, die überraschenden in überzeugende verwandelt. Vom Gesichte, von jedem Teil darin, gilt das wie vom Ganzen. Jede Krümmung wird zur Geraden — und dennoch ist sogar eine unmittelbare Abkunft denkbar. Manches sieht wie eine Übersetzung aus. Das Nationalmuseum verwahrt zwei sicher vom gleichen Meister stammende Figuren. Der Andreas eine ausgezeichnete Vermittlung auch zwischen dem Münchener Chorgestühl und dem Blütenburger Meister. Man möchte sich diesen letzteren noch etwas älter als den jüngeren Syrlin, jünger aber als Grasser vorstellen. Spätgotiker ist er vom reinsten Wasser. Sein geistiger Ahne in München aber ist der Meister des Schmerzensmannes in der Frauenkirche um 1430 (Bd. 1, Abb. 156). Eine sehr andere Note des Spätgotischen gibt der Meister der Untermenzinger Altar-Figuren. (Buchner-Feuchtmayr, Beiträge Bd. 1, S. 200ff. Aufsatz von Feuchtmayr.) Wir sind immer noch im Kreise des Herzogs Sigismund, der 1499 die kleine Kirche erbaut haben soll (durch Ulrich Randeck aus München). Das Altärchen des Nationalmuseums ist jedoch nicht unmittelbar Stiftung des Herzogs, sondern solche eines Unbekannten. Maria zwischen Katharina und Barbara; zierliche Figuren mit sehr vollwangigen, apfelfrischen Köpfchen. Die Barbara dabei sehr gelängt und an erstem, nach Gesamtentwurf und Faltensprache wenigstens, der Blütenburger Stufe vergleichbar. Im Ganzen ein Stil, der dem Mädchenhaften besonders gerecht wird — nicht nobel wie der Blütenburger, nicht nervig wie der Grasser'sche, sondern urmünchenerisch „lustig“ und gemütlich. Man fühlt einen leisen Hauch des Kommenden. Der Geschmack der „welschen Kindlein“ (so nannte man in Augsburg die Putten) ist von den Köpfen her zu ahnen. Feuchtmayr erkannte, völlig überzeugend, den gleichen Meister in zwei Figürchen von St. Jörgen in Peißenberg. Die hier abgebildete Agathe (nach Feuchtmayr, Abb. 122) gibt die frische Anmut dieses Klein-Meisters am besten wieder. Der Onophrius lag ihm schon weniger. Nach verlorener Inschrift war der Altar 1489, waren die Flügel 1499 vollendet. — Schwächer, wohl nur Werkstattgut, der Nothelfer-Altar von Hohenzell (Feuchtmayr, Abb. 125).

In Landshut zeigt das Chorgestühl von St. Martin (St. Landshut, Fig. 34, 36) hier und da noch Züge aus den 80er Jahren. Im Allgemeinen gehört es der ruhigeren Spätgotik gegen 1500 an. Sehr bedeutend der 1495 datierte Kruzifixus (St. L., Tafel IV). Man hat an Schwaben (Haller Kruzifix des Michel Erhart von 1494) erinnert. Das Beispiel Blütenburgs mahnt zur Vorsicht. Es gibt auch in Bayern eine „schwäbische“, d. h. eine stillere Richtung spätgotischen Denkens. Der Kruzifixus hat den Zeitgenossen gewaltigen Eindruck gemacht und kann tatsächlich die Richtung der 90er Jahre als Gegenbewegung gegen den Stil der fließenden Verschränkung sehr großartig vertreten. Das Gleiche gilt von der ganz hervorragenden Beweinung zu Götzdorf (B.A. L., Tafel XI). Allerdings ist kein Seitenweg von da zu der Madonna von St. Jodok (St. L. Fig. 88). Sie ist nicht Antiform jenes älteren Stiles, sondern mäßige Übersetzung, ca. 1490. — Die Apostel des Hl. Geist-Spitals (SA. L., Fig. 147) schon auf dem Wege zu neuen Einzelheiten, im Kerne noch rein spätgotisch. Dagegen ist die Madonna der Thekla-Kapelle (St. L., Fig. 229) nicht nach, sondern vor dem Bewegungsstile von 1480 anzusetzen. — Die feinfühligste Sitzmadonna der Ursuliner-Kirche (ebenda, Fig. 132) kann noch vom Ende der 80er Jahre stammen, ist aber schon ins Eckige übersetzt. — Die niederbayerische Parallele zu Syrlin d. J. etwa in den Figuren von Eching, Baptista und Laurentius (B.A. Landshut, Fig. 58). — Unter den Epitaph-Steinmetzen der des Schweibermeier und des Walter vom Feld erwähnenswert (St. L., Fig. 61 und 132).

Für das altbayerische Gebiet präge man sich weiterhin als Wesentlichstes einen Kreis von Werken ein,



384. Meister der Untermenzinger Altarfiguren. Agathe.



385. Hans Valkenauer, Fürstin vom Speyerer Kaisergrabmal. Salzburg.

den Halm (Studien z. Südd. Plastik I, S. 176ff.) um den Salzburger Steinbildhauer Hans Valkenauer geordnet hat. Es ist nur Vorsicht und nicht Mißtrauen gegen den auf diesem Sondergebiete außerordentlich fruchtbaren Kenner, wenn der Verfasser den Künstlernamen selbst möglichst auf das Sicherste beschränkt. Typische „gefrorene“ Spätgotik gegen 1490 zeigt die Grabplatte d. B. Friedr. Mauerkircher in Braunau (ca. 1487 nach Halm). Das Nußdorf-Epitaph der Laufener Stiftskirche möchte der Verf. jedenfalls als Zeugnis eines erheblich weicheren Formgefühles vermerken. Stammte es wirklich noch aus dem Ende der 70er Jahre (wofür die Todesdaten sprechen), so wäre es überhaupt an einer anderen Stelle einzuordnen. Der Verf. würde jedoch ca. 1490 vorschlagen. Das in das Grabmal Lamprechtshäuser (Regensburg, Dominikaner) ca. 1520 eingebaute, zweifellos ältere Relief mit einer Sitzmadonna und Engel (aus Rotmarmor) wirkt schon durch das Material salzburgisch, aber auch durch seinen Stil. Es eröffnet eine kleine Reihe süddeutscher Epitaphien, die offenbar salzburger Export sind. Mit das Feinste: das Epitaph des Kunz Horn an St. Lorenz-Nürnberg (Halm Abb. 186). Es ist in der Tat nicht nürnbergisch und zumal gegen Kraffts damals in Schwung kommende Epitaphik als Zeugnis feinsten Spätgotik zu betrachten. Eine Parallele zu Riemenschneider — aber von echtem süddeutschen Lebensgefühl durchdrungen. Das großartige Keutschach-Epitaph in Maria Saal (Kärnten), der Familie eines Salzburger Erzbischofs geltend (Halm, Abb. 170/171) führt dagegen in den neuen Geist der Kunst um 1500. Ist es wirklich von Valkenauer, so hat dieser Meister, älter als Riemenschneider, älter aber auch als Krafft (1580 soll er 70 Jahre gezählt haben — also 1448 geboren sein!) den gleichen Vorstoß wie Krafft in das Neue getan. Gesichert ist uns der Name Valkenauer für einige leider schlecht erhaltene Kaiser- und Kaiserinnen-Figuren des Salzburger Museums. Wir wissen heute (der Halm'sche Bericht über die Entdeckung am Anfang des Aufsatzes ist sehr reizvoll), was ihre Bestimmung war. Es handelte sich wieder einmal um eine der großgeplanten Unternehmungen Kaiser Maximilians. Sie häufen sich bekanntlich in der Mitte des zweiten Jahrzehnts und haben das gemeinsame Schicksal, daß sie nur, soweit sie für Papier gedacht waren, sich recht verwirklichten. Im gleichen Jahre, in dem der Kaiser — eben noch durch Vischers großartige Figuren höher als er ahnte beschenkt — sich für das Innsbrucker Grabmal an Veit Stoß wandte (s. u. S. 412 und 434), 1514 schloß er mit Hans Valkenauer einen Vertrag für das Speyrer Kaisermonument. Es sollte die dort begrabenen alten Kaiser ehren und war als mächtige Krone mit Palmetten gedacht, eine Krone jedoch im Ausmaß eines Zentralbaues von reichlich 6 m Durchmesser, auf 12 Säulen ruhend, an denen Kaiser und Kaiserinnen stehen sollten. Wieder also eines jener großen Gesamtkunstwerke, die seit dem späteren 15. Jahrhundert für die Hauptländer Europas typisch werden — sie wurden oben als „Kathedralisierung des Einzelmonumentes“ betrachtet. Ulmer Chorgestühl, Friedrichsgrab, Maximiliansgrab, Juliusgrab, Mediceer-Kapelle! Gerade die Pläne des 16. Jahrhunderts scheinen das Schicksal herausgefordert zu haben. Verträge und Reste sind wie vom Juliusgrabe so vom Speyrer Ehrenmal geblieben. (Rekonstruktionsversuch des letzteren bei Halm S. 224.) Die Reste jetzt wesentlich im Museum vereinigt. In den erhaltenen Figuren erscheint Valkenauer als reiner Spätgotiker — wie von einem Manne der Veit Stoß-Generation nicht anders zu erwarten. Ist es wirklich der Ausdruck tiefer Trauer, der die Köpfe der alten Kaiser biegt? Es gibt auch, so bei der Fürstin (Abb. 385) einen hochgereckten. Aber eines ist gemeinsam: nirgends ist der Kopf letzte Krönung einer Schichtung, immer wirkt er als letzte Blüte einer Sprießung, d. h. immer geht ein spätgotisches „Sentiment an sich“ durch die Figuren. Immer sind ihre gewiß nicht gebrechlichen, aber doch passivisch gebogenen Gestalten von einem übergeordneten Formgesetz bestimmt. Sie sind spätgotisch empfunden. Der ungeheure Unterschied gegen Vischers Innsbrucker Figuren liegt eben darin: Vischer motiviert jede Wendung der Form aus einem körperlichen Vorgange, der Seelisches vertritt. Jede Wendung der Form ist der Idee nach — auch wq sie Müdigkeit ausdrückt und gerade dann — etwas, das von der Gestalt getan wird. Bei Valkenauer ist sie etwas, das ihr angetan wird. Jede ulmische, jede Riemenschneidersche Figur der Zeit löst ein verwandtes Gefühl aus. Vischers Gestalten be-

deuten einen Protest gegen diese Gesamtstimmung. Ohne nun endgültig über die späteren von Halm dem V. gegebenen Werke etwas rein Künstlergeschichtliches aussagen zu wollen: stilgeschichtlich gehören sie in ein anderes Kapitel. — Ein reiner Spätgotiker war auch jener Zeit- und Ortsgenosse Valkenauers, dem Halm das Grabmal des Wiener Bischofs Bernhard von Polhaim, † 1504 zu Wels (Oberösterreich) und die Apostelreliefs der Georgskapelle auf Hohensalzburg zuschreibt. (a. a. O., Abb. 197, 196.) — Weit feiner der Meister des Flügelaltars in der Braunauer Pfarrkirche (Österreich. Lichtbildstelle 7610). Einer der erlesensten aber, ein Spätgotiker von wahrhaft hoher Rasse, ist der des Altares von St. Michel ob Rauhenöd bei Freistadt in Oberösterreich (Phot. Guggenbauer, Linz). Zumal der St. Michael in der Mitte, überschlank, mit nobel schmalem Kopfe und raffiniert verschlungenem Gewande, zeigt, wie nach Kefermarkt die Richtung sich verändert hatte. Das Rauschen ist zu einer feinen steilen Brüchigkeit geworden, Ausdruck eines stilleren, eben des spätgotischen Geistes der 90er Jahre. Niederösterreich bewahrt seine alte, wohlige und süße Kantilene. Man möge sich den köstlichen hl. Oswald der Slg. Figdor (oft mit einem hl. König verwechselt) merken.

Der Oberrhein, die große Gegend des Stiles der 80er Jahre, ist für die nun folgende reine Spätgotik nicht sehr disponiert. Gerade hier heißt Spätgotiker sein — modifiziert, heißt es das überall — in der Zeit zurückbleiben, soweit es sich nicht um die 90er Jahre handelt, in denen reine Spätgotik ein unantastbares Heimatsrecht besitzt.

Noch vom Stile der 80er Jahre her kommt wohl der Meister H., der ein kleines Golgatharelief d. K. F. M. signiert hat. (Schmitt, Oberrh. Sk., Tafel 59.) Das Christus-Thomas-Grüppchen der Slg. Ullmann-Frankfurt steht ihm wirklich sehr nahe. Ein Kleinmeister, mit dem wir von den Nachklängen des älteren Stiles Abschied nehmen dürfen. Einige Elsäss. Schnitzer um 1500 scheinen sich ganz der Übersetzung malerischer und graphischer Entwürfe verschrieben zu haben. So Veit Wagner, der 1501 die 4 Reliefs des ehemaligen Hochaltars von Alt St. Peter schnitzte. (Der Eindruck wird durch barocke Wölkchen freilich unangenehm übertrieben.) So Hans von Kolmar, der 1518 den H. A. für Kaysersberg schnitzte. Es ist eine reiche Ansammlung von Reliefs, aufs genaueste an Schongauer angelehnt. Noch 1553 ist Hans bezeugt — aber er blieb Nachfahre der Spätgotik, ohne ihre neuen selbständigen Wandlungen recht mitzumachen. Feiner und stärker der (nach Schmitt) rechts-Oberrheinische Schnitzer des Altares von Muggensturm, eine Riemenschneider von ferne verwandte Lyrikeratur.

Mittelfranken und Nürnberg sind im Ganzen wenig durchforscht, überbetont in den bekannten Meistern. Ihr ältester ist der relativ reinste Spätgotiker: Veit Stoß, offenbar Mitte der 40er Jahre geboren (wie Botticelli).

Er streift freilich in einem sehr langen Leben (bis 1533) fast alle Phasen und Richtungen, gelangt aber nur selten in die Nähe des Monumentalen und gehört mit wesentlichen Schöpfungen in dieses Kapitel; im engsten Sinne mit den Werken bald nach dem Krakauer Marienaltar, der als einziges Stoß'sches Opus den Geist von 1480 vollendet ausdrückt. Die Krakauer Jahre nach dieser Riesenleistung bringen, obgleich die linearen Verschlingungen erkennbar bleiben, doch die typische Versteifung, das Aufsuchen reinerer Ansichtsflächen und eine seltsame, spezifisch stoßische Hagerkeit: 1492 Grabmal Kasimirs IV. im Krakauer, 1493 das des Olesnicki im Gnesener Dome. Schärfste Steigerung dieses Stiles: die Passionsreliefs für Paul Volkamer in S. Sebald-Nürnberg von 1499 (Loßnitzer, V. St. T. 34, 35). Am meisten charakteristisch die Gefangennahme. Kaum noch eine Schrägbewegung gegen den Tiefraum (wie doch in St. Marien!), fast nur noch Front und Profil; eine Pressung in die Fläche. Das ist echter Geist der 90er Jahre, aber gewiß nicht jener Geist der inneren Stille, den Schwaben besitzt und selbst Bayern zuweilen erreicht. Vielmehr — echt nürnbergisch — ein Überbetonen des Zackig-Mimischen, unräumlich, aber heftig bewegt, so daß eine raffinierte Formvergitterung entsteht, eine ornamenthafte, flach gebügelte Gebärdenwucherung. Stoß denkt nicht zuständig, sein ewig unruhiger Geist, der ihn auch in alle Techniken treibt, kennt nur Handlung und Gebärde. So eilt er aus eigentlicher Spätgotik nach einer sehr besonderen, keineswegs allgemeinen Art „barocker“ Formen hin, einem Barock, der wirklich nur — wie der sogenannte „Antwerpener Manierismus“ — eine unmittelbare Verwandlung der Spätgotik ist, nicht Ergebnis einer vorangehenden Durchkreuzung mit im Grunde schon antigotischen „klassischen“ Tendenzen. Die Trauernden neben dem Kruzifixus des Nikolaus Wickel (von 1520) in St. Sebald-Nürnberg, um 1505–10 geschaffen (Loßnitzer I, 51), verraten nur in den Gesichtern, daß wenigstens der späte Stoß eine größere Zuständigkeit finden wird. Der Kopf des Johannes ist großartig plastisch, das übrige wieder mehr Flachrelief aus Liniengespinsten, bei der Madonna voll wilder Krümmungen. Am ehesten sind Züge einer Verfestigung und Monumentalisierung in dem Paulus der Dr. Kreß von 1513 (Loßnitzer, I, 44) zu erkennen. Der „Englische Gruß“ von St. Lorenz bleibt wesentlich Spätgotik: „unlogische“, d. h. eigenlogische Außenbewegung um linienbeherrschte Figuren. Aber gleichzeitig erreicht



386. Veit Stoß, Volkamersche Reliefs.

der hl. Rochus von St. Annunziata-Florenz (durch H. Voß identifiziert) und der Andreas von St. Sebald (L., T. 37, 39) eine wildrauschende Bewegung, in der die Gesinnung des Marienaltars gesteigert wiederkehrt. Die eigentliche Begegnung mit dem Geiste der fälligeren und festen Form erreicht Stoß als Letztes. In den 20er Jahren, gegen Ende seines Schaffens, dringt er nicht etwa zum Barock vor, sondern von seinem, ihm selbst zu unruhig gewordenen Barock, zu einer fast renaissancemäßigen Festigkeit hin. Bei der gleichzeitigen jüngeren Generation, soweit sie „barock“ dachte, ist es eher umgekehrt: gerade in die 20er Jahre fällt der stärkste Wirbel. Wieder kann nur die Beobachtung der Generationsunterschiede den Vorgang verständlich machen, besser noch: die Begegnung der Generations-Entelechie mit jener der einmaligen Persönlichkeit, die gerade im Falle Stoß von verblüffender Kraft und Besonderheit ist. Der Wickelsche Kruzifixus von 1520, von stürmisch grandiosem Ausdruck des Kopfes, ist im Ganzen von größter Energie gestrafft und von tatsächlich rundplastischer Form. Der Bamberger Altar endlich ist ausgesprochenes Stilllegen der Gesamtform bei stark von innen her gedehnter und geschwellter Plastizität des Körperlichen. Aber immer noch bleibt der einmalige und einzige Charakter: „Stoß“. Ein Temperament von dunkler Färbung, hitzig und nervös bei im Grunde bärenstarker Gesundheit. (Er wäre nach Neudörfer 95 Jahre alt geworden.) Stoß muß ein Mensch von angreiferischer Intensivität gewesen sein, unbequem und — wahrscheinlich ohne alle Absicht — herausfordernd. Sein Temperament war aber, wenn man Neudörfer folgen darf, so geistig in aller rauschhaften Hitze, daß es mit einem äußerst nüchternen Lebenswandel zusammenhing, daß es wahrscheinlich ihn forderte. Der bekannte Zusammenstoß mit den Rechtsbegriffen, der Stoßens Brandmarkung und Verbannung zur Folge hatte, spricht mehr für einen naiven Rechtswillen als für moralische Formlosigkeit. In dem gewaltigen Bilde jener altdeutschen Welt ist Stoß ein unvergleichliches und unentbehrliches Element. Es war eine Welt, so fern von „Heimatkunst“ und kleinem Behagen, wie es sich die Nachfahren kaum vorstellen können. Eine Zeitlang wenigstens ist dieser Charakter der kochenden Glut und blitzenden Härte vergessen worden, der den großen altdeutschen Meistern nicht selten zukommt. — Stoß war vielseitig. Daß er und nicht „Grünwald“ die Münnerstädter Altarflügel gemalt, scheint dem Verfasser (wie noch Vielen) sicher. Es ist ein streng linearer Stil darin, typische „Bildhauermalerei“. (Treffende Gesprächsbemerkung von Buchner.) St. arbeitete in Holz wie in Stein und hat auch (zum Innsbrucker Kaiser-Grabmal) für Bronze modelliert. An seinem Falle mag man, soll man die Schwierigkeit der Abstraktion von Richtungen erkennen, die immer wieder hervorzuheben ist. Stoß ist Spätgotiker, aber beim Bamberger Altare kann man zweifeln, ob der Ausdruck noch berechtigt ist: so nahe kommt er fast schon der renaissancemäßigen Richtung. Doch sollen die Individualitäten nicht gänzlich unter „Richtungen“ verschwinden. (Näheres vor allem in Loßnitzers reicher und noch vieles versprechender Monographie. Nur Weniges ist in unserer Darstellung hervorgehoben.) Bequem erreichbare Abb. zu Stoß noch bei Bier, Nürnbergisch-fränk. Bildnerkunst (in den vorzüglichen, viel zu wenig gewürdigten Bändchen des Cohenschen Verlages, 1922): die Maria vom Wohnhause des Meisters, 64/65. Kruzifixusköpfe 62/63; so bis 72.

Ein großer Kreis von Werken schließt sich um den echten Stoß herum. In ihnen tritt jene spezifisch nürnbergische Art, die schon die Kadolzburger Figuren mit einseitiger Deutlichkeit aussprachen, weit vernehmlicher

zu Tage: es fehlt die erhebende Einmaligkeit des Genies. Der trauernde Johannes von St. Jakob-Nürnberg (Bier 51) ist als Umwandlung der Kadolzburger Figur von gleichbleibender Gefühlsbasis aus von großem Interesse. Ihm sehr nahe, von 1506–08, ein stattliches Beispiel für Viele: Der Schwabacher Altar. Die „Stoß-Falte“, jene oft ungeheuerlich weit ausgreifende Ohrenfalte, die des Meisters typisches Signum scheint und gleichwohl im ganzen südostdeutschen Gebiete bis nach dem Polnischen hin sich verbreitet (es fragt sich, ob sie nicht auch im Osten schon vor-stoßisch ist) wird hier zu fast heraldischer, bretthafter Starre. Und überhaupt ist das eigentümlich „Hölzerne“, das Nürnbergische so stark besonders vom Schwäbischen unterscheidet, in der hartgefrorenen Bewegung, in der ornamentalen Verstartheit dieses Altares auf eine Formel — nicht geringen Formates! — gebracht. Es kann, zumal in den Reliefs, mit sehr starkem mimischen Ausdruck zusammengehen. Hier ist der Ausdruck „Spätgotik“ wohl völlig gerechtfertigt (Abb. 388). Man hüte sich aber, in einer Kunst wie der des Schwabacher Altares lediglich die Abhängigkeit von Stoß zu sehen. Stärker ist die mit Jenem gemeinsame Wurzel. Auf der Linie über Kadolzburg kommen vorstossische Züge, die unter dem Eindruck des Meisters nur bereichert, nicht verdrängt werden. Auch der Schnitzer des Rosenkranzes im Germ. Mus. gehört hierher, sowie einige schlesische Künstler. (Die Disposition des Ostens für Stoß ist sehr deutlich.) — Auf völlig anderer Linie, vom früheren Stoß ausgehend, die Rotmarmorplatte des hl. Adalbert (oder eines späteren Erzbischofs?) im Gnesener Dome. Nach Loßnitzer hätten wir darin eine Arbeit des Hans Brand, noch aus den 80er Jahren, zu sehen (Abb. Dehio, Gesch. d. d. K., II, 386). Ein merkwürdiger Gegensatz von innerer Starre und außen herumgeführter Bewegung. — In Franken noch ein Beispiel freieren Verhältnisses zum späteren Stoß zu nennen, entschieden etwas milder und feiner: der Forchheimer Abschied Christi. Als fränkisch darf man seit der Dürer-Ausstellung auch den in der alten Farbigeit wieder herausgeholtten Craillsheimer Kreuzigungsaltar ansehen; er ist leidenschaftlicher und stärker im Ausdruck, als er im alten Gewande wirkte — und nicht schwäbisch.

Eine feinfühligte Verbindung schwäbischer und fränkischer Züge herrscht dagegen in der Schnitzplastik von Eichstätt.

Lyrischer Ausdruck und ruhige Haltung in schwäbischem Sinne kreuzen sich mit einer leicht fränkischen Beweglichkeit der inneren Linien im Gruffaltare von St. Walburg. Reinste, sehr langlinig und schmal-körperlich empfindende Spätgotik um 1500. Den Altar von St. Walburg überragt noch der etwas spätere des Eichstätter Domes (ohne Beweise einem „Meister Hans“ zugeschrieben). Seltsame Gewandverspinnung in der Madonna; nicht aber den Seitenfiguren. In den Gestalten, den Köpfen schon etwas über die reine Spätgotik Hinausgehendes. Von den vier Heiligen nähern sich wenigstens Richard und Wunnibald der „frühklassischen“ Richtung. Die Monumentalität liegt nicht nur im Maßstabe (durchweg 2,10 m!), sondern in der Grundgesinnung. Richard jedenfalls steht sicherer, persönlicher, als der reine Begriff der Spätgotik eigentlich noch zuläßt. Und bei Wunnibald ist wenigstens der Kopf ungemein individuell. Der Wunsch, den sehr bedeutenden Meister mit Namen zu kennen, ist begreiflich. Mader (Die christl. Kunst IX, 8, 1913) hat aber den von 1485–1515 immer wieder häufig erwähnten „Meister Hans Bildschnitzer“ doch nur ganz hypothetisch in Erwägung ziehen können. Die Möglichkeit besteht natürlich. Aber von dem ganzen übrigen Material, das Mader ausbreitet, ist nur der kleinste



387. Veit Stoß, St. Rochus. Annunziata, Florenz.



388. Kopf Christi aus dem Schwabacher Altar.  
(Nach Bier, Nürnbr. Fränk. Bildnerkunst.)

vernichtende Wirkung für eine ganze Kunstprovinz gehabt, wie dieser zarte Tyrann für die unterfränkische. Gewiß lag es auch an der noch mangelnden Schulung unseres Auges, wenn alles Unterfränkische und noch manches Thüringische bis vor kurzem einfach als „Riemenschneider“ erschien. Aber ganz offenbar ist eine ganze Landschaft unter den Bann dieses Meisters gekommen.

Es ist schwer zu denken, daß die zahlreichen Pseudo-Riemenschneiders von Unterfranken sämtlich durch die Werkstatt Tilmanns gegangen seien, so viele diese auch aufnehmen mochte. Er muß das Ideal der Gegend getroffen haben. In der Tat gibt es gelegentlich etwas wie einen Vorklang seiner Art: so in der Anna Selbdritt im Neumünster-Würzburg von 1419. Das merkwürdig Gedörnte, leicht Weinerliche und etwas Zahnlose (buchstäblich und in übertragenem Sinne), das bei Riemenschneider sich mit einer allerdings ungewöhnlichen Feinheit des plastischen Hautgefühles und der Linienführung, einer ungemainen Delikateheit des Flächengenusses verbindet, taucht schon damals auf. Selbst die weit kraftvollere und offenbar westlicher Kunst entstammende Marien- und Kindgruppe des Domes (s. S. 312) hat im Johannestypus etwas von Riemenschneiders passivischer Mimik vorweggenommen. Trotzdem glaubt der Verf. immer noch, auch die eigentliche Herkunft des Meisters zu spüren. Er war kein Süddeutscher, er kam vom Harze her (Osterode), und es gibt dort, in Mitteldeutschland überhaupt, Manches, das seinem Stile sonderbar nahe: in Hildesheim und Halberstadt sowohl als in Torgau. Wie sich die härtere und magerere Formempfindung der nördlichen Zone mit dem eigentlich weichen und lyrischen Elemente unterfränkischen Wesens so zwingend verband, das wird ein Wunder, oder, was das Gleiche: eine Lebensstatsache an sich bleiben, die anzuschauen rätlicher ist als sie erklären zu wollen. — Die schöne Arbeit Justus Biers liegt bisher erst im ersten Teile vor. Die Jugendentwicklung scheint dadurch vorläufig glücklich begriffen, für das vollendete Werk ist das Beste zu erwarten. Die ältere Literatur ist in diesem Falle einfach erledigt. Riemenschneider gehört, jünger als Stoß, zur Generation des Überganges, er ist, rund 1460 geboren, mit Krafft und Peter Vischer d. Ä. gleichaltrig. Auch jene haben starke spätgotische Züge, auch Riemenschneider hat gelegentlich, spät übrigens, der festeren neuen Richtung Konzessionen gemacht. Aber so deutliche Züge der neuen „Kunst um 1500“, wie in Kraffts Relief von der Alten Wage, in Vischers Astbrecher und den Innsbrucker Figuren, würde man bei ihm vergeblich suchen. Was Riemenschneider fehlt, das ist der Ausdruck aktiver Kraft, der ja zur

Teil stilistisch anzuschließen. Schon die (sehr stark spätgotischen) Flügelreliefs sind nicht vom Schrein-Meister. Wirklich nahe stehen diesem die Figuren der ehemaligen Kreuzigung des Hochaltars (der Kruzifixus ist heute verschwunden, die Trauernden in der Domdechantei). Weniger nahe, aber einigermaßen verwandt der Augustinus im Kloster Abenberg und ein hl. Willibald (nach Mader: Augustinus) des Nat.-Mus. München. Der „Willibald“, aus Rebdorf oder Mariastein stammend, ist eine sehr bedeutende Standfigur von schwäbischer Gelassenheit. — Nicht unbedeutend die Figuren von Herrieden, namentlich Deokarus. Dagegen führen die Schreinfiguren der kath. Pfarrkirche von Treuchtlingen deutlich nach dem Nürnbergisch-Fränkischen hinüber, besonders die (etwas ältere) Madonna, dann Sebastian und Christophorus. Die Trauernden aus Rebdorf im Nat.-Mus. verweisen geradezu auf den Stoß-Kreis. Und vollends mit dem Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes zu Berching (Mariahilfkirche) ist die Nähe zu Nürnbergs größtem Spätgotiker erreicht.

Ist bei Stoß immer noch mit einigen Vorbehalten von Spätgotik zu sprechen, so ist der Hauptmeister des westfränkischen Gebietes, der Würzburger Tilmann Riemenschneider, ausgemachter und fast ganz ausschließlicher Vertreter dieses Stiles. Der Eindruck seiner Formenwelt muß verblüffend gewesen sein; selten haben größere Meister eine so individuen-

Spätgotik auch selten gehört. Er ist ein Melodiker des Passivischen, von einer feinen, trüben, zugleich müden und herben Süßigkeit und darin unüberboten. Seine Madonnenkinder „leiden an einer angeborenen Wohlerzogenheit“ — diese geistreiche Bemerkung Vöges trifft den Kern. Ein Blick auf Hans Seyffer genügt, den Unterschied auch der Madonnenköpfe in seinem wahren Sinne zu erkennen. Der Heilbronner Hans Seyffers ist von geradezu michelangelesker Kraft, mit kauften Kinnbacken, mit einem großartigen inneren Gerüste, das durch energisch geschwellte Flächen hindurchspricht. Bei Riemenschneider scheint alles Plastische auf die Darre gelegt, Linienverbindung wichtiger als schwellende Kraft von innen her. Es ist oft etwas wie ein feines Weinen im Ausdruck, etwas Zahnloses im Gesichtsbau — aber ein schwermütiger Zauber allerdings, der an Botticelli erinnert; und ein mildes Spiel der Oberfläche, ein Fingerspitzengefühl, das Bewunderung erzwingt. Bier hat schön betont — aber auch Dehio —, wie wichtig die Lichtführung für diese delikate Kunst gewesen ist. Auch aus ihrer Bedeutung entspringt ein Zug, den Riemenschneider mit dem Kefermarkter und mit Stoß teilt: der Verzicht auf Farbe in der Holzschnitzerei. Die Feinheit, die die nachfolgenden Kleinmeister in Buchsbaum und Alabaster, an Statuetten und Plaketten, herausarbeiteten, dieser ganze vorbildliche und unübertreffliche deutsche Materialgenuß, ist bei Riemenschneider auch in der Großform erreicht. Die kleinere Kreuzigungsgruppe des Darmstädter Museums (ob die Sonderforschung die reine Eigenhändigkeit bestreiten wird oder nicht) mag in ihrer Ausstellung unter Glas (die die Kostbarkeit des Details unmittelbar anerkennt und ausspricht), als Juwel hauchzarter Flächenbewegung mit zart blitzenden Lichtern, die Verbindungslinie nach jener Kunst der Jüngeren schon deutlich angeben. Im Verzicht auf Farbe liegt zweierlei: ein höchst unmittelbares Gefühl für die Nähe von Fingerspitze und plastischer Haut, eine sorgfältigste Wegräumung aller Zwischenschichten (Leim, Leinwand, Gipsgrund, Farbe), die die tastbare Form von der gestaltenden Hand trennen; und dann das unmittelbare Überlassen des taktil Geformten an die gestaltende Wirkung des reinen Lichtes. Dehio hat richtig betont, daß Farblosigkeit nicht gegen, sondern für die Bedeutung des Malerischen spricht. Aber die gleiche Gesinnung beherrscht die — garnicht seltene — Behandlung des Sandsteins bei Riemenschneider. Er meistert das weiche, feine Material mit dem gleichen Gefühl für Relief, für geringe Abstände, für die Nuancierung des Nahen und Leisen, das der Genius loci (wenn auch nicht er allein) später an den unbeschreiblich delikaten Fensterprofilen und sauber geschichteten Wänden des Würzburger Schlosses hervorgezaubert hat. Würzburg ist eine ausgemachte Sandsteinstadt. Auch Riemenschneider hat zu diesem Ausdruck beigetragen. Und wer eine mit aller Vorsicht, nur beispielartig angebotene Analogie (die beileibe keine Kausalität vortäuschen will!) nicht scheut, mag überhaupt im Ausdruck der mainfränkischen Weinstadt zwischen ihren kahlen und rippigen Steinbergen, die Sommers in der Sonne zerkothen und zerdörren, etwas Vergleichbares (nicht mehr!) sehen.

Riemenschneider taucht 1483 in Würzburg auf und wird 1485 Meister. Aber der Stil der 80er Jahre, als Stil einer älteren Generation, kommt für ihn kaum noch in Betracht. Auch ist es sehr wahrscheinlich, daß er (wie Vöge vermutet) in Schwaben, etwa an der Seite des Blaubeurer Meisters, gelernt, also gerade in dem Lande, das dem Stile der Torsion und der fließenden Verschränkung von Bluts wegen am fernsten stand. Die „schöne Deutsche“ des Louvre und die Würzburger Eva von der Marienkapelle wären denkbar als schwäbische und fränkische Parallelen auf dem Wurzelgrunde einer früheren Nähe beider Schöpfer (Abb. 390/91). Jedenfalls: R. setzt in den 90er Jahren genau mit dem Stile ein, der diesen Jahren zukommt, als Stil der damals rund Dreißigjährigen, der zwar nicht allein, aber beherrschend auftritt. Der Mürnerstädter Magdalenenaltar, als Ganzes zerstört (Vertrag 1490, der Schrein heute in München, Nat.-Mus.), hat allerdings in den fliegenden Engeln (die man mit den Kefermarktern vergleichen möge) Nachklänge des älteren Bewegungsstiles. Doch ist alles schon brüchig, eckig und unter stärkerem Ansichtszwange gesehen. Schon der Verzicht auf reiche Wandlungen, die „Einbildigkeit“ (Bier) ist charakteristisch. Es ist, deutlicher noch in den Reliefs, der neue schnittige Stil, der jenen von 1470 hinter dem verklingenden Bewegungsstile der 80er Jahre wieder heraufholt. In der Magdalena selbst noch eine Weichheit und Rundung des Umrisses, die wirklich wohl schwäbische Erinnerung ist. Das Gleiche in der gleichzeitigen Eva



389. Hl. Wunnibald vom Eichstätter Hochaltar. (Nach „Die christl. Kunst“.)





390. Riemenschneider, Eva.  
Würzburg, Luitpoldmuseum.

von der Würzburger Marienkapelle (jetzt Luitpold-Museum). Man staunt noch über die Rundungen in Rumpf und Beinen. Erst an dem kleinen und zaghaften Munde begreift man halbwegs, daß der gleiche Künstler im Adam das Ganze so zaghaft, unstatistisch und (für Heutige) mit dem Effekt körperlicher Ärmlichkeit anlegen konnte. (Amüsant übrigens der Vergleich des rechten Unterarmes, der gebogenen Hand, mit Michelangelos großem David — eine unbewußte Parallele.) Schließlich triumphiert in beiden Figuren eine wirklich spät-, d. h. noch einmal gotische Ausdruckslinie. Für die Neumünstermadonna von 1493 glaubt Bier nicht an Eigenhändigkeit, er scheint hier als Ausführenden den des Münnerstädter Kilian annehmen zu wollen (für letzteren aber hält der Verf. den Peter Breuer). Vielleicht ist darum auch der Kopf noch um einiges weicher und voller ausgefallen. Das Hauptwerk der 90er Jahre: Das Grabmal des B. Rudolf von Scherenberg. Vertrag 1496. Die Remersche Grabmalform vorausgesetzt; ein Standgrab aus farbigem Steine, höchst feinfühlig in der Abtönung. Die Summe dieses sehr eckenreichen und stark linearen Stiles im Kopfe: unzählige Rinnsale, nicht eigentlich Natur nachzeichnend, sondern sie in vertretende Formen einfangend, ein



391. „Die schöne Deutsche“.  
Paris, Louvre.

stark ornamentales Spiel mit dem Endergebnis ausdrucksvoll greisenhafter Wirkung. Die Schmalheit des Mundes, die Eindrücke darunter: Triumph des Konkaven, der einsinkenden, der passivischen Form. Die überall latente Greisenhaftigkeit des Riemenschneiderschen Männerideals durch die Aufgabe herausbefreit und exemplarisch hingestellt. Die Frühzeit des neuen Jahrhunderts bringt die Krone Riemenschneiderschen Schaffens: die Altäre des Taubergrundes, Rothenburg (Blutaltar) und Creglingen. Dettwang ist entschieden schwächer und wohl in der Eigenhändigkeit fraglich. Creglingen ist die eigentliche Vollendung dieser Phase. Die beiden schönsten Altäre des Taubergrundes zeigen beide schon im Schreine außerordentliche Feinarbeit, eine Eleganz der durchbrochenen Form, die für diese Phase der Spätgotik in ihrer Weise klassisch ist. Für den Rothenburger (1500—1505) hat nach Ausweis der erhaltenen Rechnungen der Schreiner, Erhard, höhere Bezahlung als der Schnitzer empfangen. In beiden Altären zeigt der Schrein, zwischen Flachreliefs erscheinend, einen im

Hintergründe von Fenstern aufgebrochenen Innenraum mit bewegter Figurenszene. Auch hier also Transparenz der Gesamtform, ein schwebendes Licht. Die Austrocknung der Gestalt nun schon sehr weit gediehen, alles Massive herausgezehrt bis auf ein mimisches Gerüst aus Falten, Gelenken, Händen, Köpfen, dessen sprechende Feinheit und zarte Differenziertheit sprachlich schwer zu schildern ist. Sowohl das Abendmahl als die Creglinger Himmelfahrt Mariä sind übersetzte Bilder. Die Inbrunst der ganz auf das Plastisch-Lineare begrenzten farblosen Gestalten erschütternd. Tafel 3 und 4 bei J. Bier geben gute Gelegenheit, den „Weg von Münnerstadt nach Creglingen“, auf den B. mit Recht besonderen Wert legt, zu ermessen. Hier interessiert er nicht nur monographisch, sondern in erster Linie als Zeugnis der Gesamtentwicklung. Die Spätgotik der 80er Jahre hatte in das ältere Werk (sehr begreiflich) doch noch einiges hineingespundet: größere Fülle und leise Torsion (blaubeurisch!) in der Hauptgestalt, Bewegungsräusch in den Engeln mit der für die 80er Jahre besonders typischen Unterscheidung nackt gefiederter und hemdgewandeter. Die Unterscheidung ist in Creglingen verschwunden — das ist kaum Zufall, es gehört zur weiteren Austilgung der plastischen Kontraste. Diese ist von allgemeiner Bedeutung. Die Form wird dabei keineswegs starrer, sondern sogar noch schmiegsamer, der Protest des Eckigen ist weniger nötig.

In ungemein feiner Flüssigkeit und Schleifung gestaltet sich eine noch reinere Bildhaftigkeit, ein klarerer Ansichtszwang. Die dritte Dimension erleidet reale Verluste, die im Scheine des Bildhaften ausgeglichen werden. Die Grundgebärde gerade der Hauptgestalt ist geblieben, das Massiv-Plastische auch in ihr gleichsam herausgetrocknet. Eine feierliche Idealität ist gewonnen, die im Grunde noch tiefer überzeugt. Man fragt auch nicht, wie die Figuren (Maria und die fünf Engel) sich halten (es geschieht in Wahrheit natürlich durch unsichtbare Stangen); man nimmt das Wunder des Schwebens im Bildraume gläubig hin. — Der Verf. kann nicht sehen, daß Riemenschneider noch einmal gleiche Höhe erreicht hätte: nicht im Bamberger Kaisergrabe mit seinen damals (Vollendung 1513!) tatsächlich schon altmodisch spitzigen Bewegungen; schon garnicht im Bischofsgrabmal des Lorenz von Bibra, † 1519, an dessen tektonisch-dekorativer Rahmung alles Nordische in ungeschickten Italismus übersetzt ist; auch schließlich nicht so ganz in der Maidbronner Beweinung (Mitte der 20er Jahre), die in Riemenschneiders Gesamtwerke an ähnlicher Stelle steht, wie der Bamberger Altar im Stoßischen. Es ist viel schöner Ernst darin, übrigens auch noch einmal eine starke Erinnerung an Ulmisches, etwa den Beweinungsaltar von Merklingen (1510). Aber es ist für Riemenschneider nicht so günstig gewesen, seine karg und nobel ausgedörrten Formen in dieser späten Steinarbeit wieder auffüllen zu wollen. Der Gesamtzug ist herrlich, er hat Linie — das ist Tilmanns eigentliche Begabung. Das Massive liegt ihm weniger, und das führt namentlich in den Seitengestalten mehr zum Ausdruck verminderter Linearität als gewonnener Plastizität — die deutlich der Wunsch des gealterten Meisters ist. In den Schwebengelgen, die — gleich der größeren Rundung der Hauptgestalten — schon durch ihren Typus gleichzeitig die bekannte verwandelte Wiederkehr des weit zurückliegenden Frühstiles im Altersstile aussprechen, erscheint dieser Versuch einer Angleichung an die neueren Mittel (die das ältere, geborene Ziel nicht verläßt, sondern nur verschleiert), nur noch als Verlust. Mögen sie Gesellenarbeit sein — ihre stilistische Absicht ist unverkennbar Zeugnis des Meisters, sie ist auf größere Massivität gerichtet, und gerade darin erscheint die Wiederkehr des Frühesten (Münnerstadt!) als eine Verplumpung der Form. Um 1525 hatte auch dieser Spätgotiker seinen schweren Zusammenstoß mit der Rechtsgewalt: als Ratsherr auf der Seite der kriegerischen Bauern gestanden, wurde er gefoltert und mit Tode bedroht. Er starb, sicher schwer geschädigt, 1531. Als Maßstab für Riemenschneider — er ist sehr nötig — muß vieles dienen, was in diesem Kapitel steht. Vielleicht besonders nützlich: aus dem mittelrheinisch-schwäbisch-fränkischen Grenz-



392. Riemenschneider. Kopf vom Scherenberggrabmal.



393. Riemenschneider, Himmelfahrt Mariae.  
Mittlerer Ausschnitt aus dem Creglinger Altar.

ist die Beweinung der Zwickauer Marienkirche, ein selbständiges und feinfühliges Derivat fränkischer Kunst. Wie für Riemenschneider, so ist für Breuer, dessen Werke wesentlich im ersten und zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts liegen, Form Verspannung von Linien, Plastik — Vermittlung zwischen diesen Linien durch ausfüllende Flächen. Diese werden bei Breuer immer kleinteiliger, sie barockisieren sich schon leicht. Aber das geschieht mit echter Empfindung und wenn auch Werke wie der Altar des Leipziger Kunstgewerbemuseums fast übermäßig zerknittert wirken, so ist doch die spätgotische Möglichkeit auf eine sehr feinfühlige Weise ausgeschöpft.

Seit Walter Henschels Buch wird auch der breitere Kreis der für deutsche Kunst Interessierten an Sachsen nicht vorbeigehen können. Das Niveau ist dem fränkischen eigentlich ebenbürtig.

Der Meister der Freiburger Apostel ist in der Form knapper, als der sehr bewegliche Breuer, aber auch trockener (von 1500—1505). Die törichten Jungfrauen des Freiburger Domes nähern sich hier und da, doch ungeschickt, Riemenschneiderscher Empfindung. Schöne Parallele zu Stoß (wohl nicht unbeeinflusst): die Margarethe des Merseburger Domes und die Schmerzensmutter aus Plaußig im Leipziger Stadtgeschichtlichen Museum. Ein Dresdener Meister von sehr bedeutender Qualität hat etwa 1515 die kleine Tharandter Kreuzigung geschaf-

gebiete die Figuren der Wimpfener Dominikanerkirche. Eminent beseelt, die weinende Madonna unmittelbar an Riemenschneider angrenzend — aber nichts Seniles, in allem spätgotischen Sentiment ein blutvolles Lebensgefühl!

Eine Verfolgung der weiten Ausbreitung Riemenschneiderscher Form in Unterfranken liegt ebenso außerhalb der hier noch gegebenen Möglichkeit wie der Versuch, das eigene Lebenswerk des Meisters als Ganzes in Vollständigkeit herauszuschälen. Verwandte Dispositionen herrschen jedenfalls in Mitteldeutschland.

Spätgotisch denken obersächsische Meister, wie Michael Heuffner, der das hl. Grab des Zwickauer Museums 1507 geschaffen hat; noch deutlicher Peter Breuer, ein Zwickauer, der geradezu Riemenschneider-Schüler gewesen zu sein scheint; 1492 war er Geselle in Würzburg. (Vgl. einen hl. Papst des Leipziger Kunstgewerbemuseums aus Schweinsburg (Hentschel, Sächs. Pl. um 1500) oder die Kreuzigung der Chemnitzer Johanneskirche.) Der Schweinsburger Papst läßt sich im Kopftypus so unmittelbar vom Münnerstädter Kilian (J. Bier, T. Riemenschneider Band I, T. 16) ableiten, daß man ernsthaft bei jenem an ein Jugendwerk Breuers denken darf. Der Münnerstädter Altar war 1492 in Arbeit. Breuers stärkstes Werk

fen, ein Werk voll echter Leidenschaft. Über alle aber ragt der Meister H. W. Er gehört zu den vorersten Geistern der Epoche in ganz Deutschland. Seine Entwicklung ist so reich, daß er sich nicht bequem in nur eines unserer Kapitel fügen will. Er reicht bis in die Zone des Frühbarocks, mehr noch des bewegten Manierismus, hinein. Und es gibt Werke bei ihm, die man am liebsten als echte Romantik um 1500 bezeichnen möchte. Die Grundlage seiner Empfindung ist aber spätgotisch. Es sei also erlaubt, dieser merkwürdigen und ungewöhnlich hervorragenden Persönlichkeit schon hier zu gedenken. H. W. ist der glänzendste Vertreter der erzgebirgischen Kunst. Annaberg und die Chemnitzer Gegend lehren ihn am besten kennen. Hentschel vermutet einen engeren Landsmann Riemenschneiders in ihm, gleichsam eine Personifikation der Beziehung zwischen dem Harzer Bergbau und dem Silberbau des Erzgebirges, der die großartige, kurze Blüte dieser Landschaft im frühen 16. Jahrhundert ermöglicht hat. H. W. ist aber reicher und weiter als Riemenschneider, er hat echte Glut; er muß ein ganz anderer Menschentypus gewesen sein, ein Künstler von ausgesprochen musikalischem Wesen, voll sprühender Einfälle, träumerisch und seelischen Rauschzuständen zugänglich. Die Gemessenheit Riemenschneiders fehlt ihm, und die stille Konzentration auf das Material, die spröde aber delikate Feinheit der reinen Flächenbehandlung an sich. H. W. braucht die Farbe. Wo aber Riemenschneider sich zu seinen höchsten Möglichkeiten erhebt (Creglingen!), steigt er doch nicht höher. H. W. ist im Grunde eine barocke und romantische Natur zugleich, aber die meisten unserer frühbarocken Kunstwerke hoher Qualität erscheinen derb neben den seinen. Schon der Bornaer Altar, 1511 datiert und H. W. signiert, eine Heimsuchungsszene, verrät die Art des Meisters; doch läßt er die erstaunliche Fülle seiner Möglichkeiten noch kaum ahnen. Jede Gestalt ist vollendeter Empfindungsträger. Die Bewegungen eckig und geschmeidig zugleich, schon hier ist H. W.s besondere Gabe, das Blicken als feinste Blüte einer zart aufsprießenden Gesamtgefühlbewegung, deutlich; das Blicken und das Greifen. H. W. ist einer der größten Meister der Handdarstellung im damaligen Deutschland. Sonderbar kontrastiert mit den fahigen Falteingängen das mild-volle Oval der Gesichter. Man prägt sie sich schnell ein und erkennt den Meister leicht schon an ihnen. Die großartigste Entfaltung dann in den folgenden Jahren: 1512 signiert H. W. die „schöne Pforte“ von Annaberg. Wenn einmal die vorzüglichen Einzelaufnahmen des Sächsischen Landesdenkmalamtes für die Publikation der Sächsischen Kommission für Geschichte vorliegen werden, wird der Allgemeinheit erst aufgehen, welche Wunder seliger Schönheit hier eingeborgen sind. Es ist der herrlichste Flügelschlag spätgotischen Lyriasmus, von einer Schmiegsamkeit, einer mühelosen Freiheit, einer in Grazie beredten Tiefe, wie in der Musik bei Schubert; es ist eine Kunst, die sich erst in der Vorstellung himmlischer Sphären ganz wohl zu fühlen scheint. Dieses „Engelskonzert“ um den Gnadenstuhl ist kurz nach dem Isenheimer Altare entstanden! Es ist nicht die großartige Dämonie Grünewalds. Im Isenheimer Gambenspieler hatte der Maler künftige leibliche Musikertypen, Beethoven, Schubert, Reger, vorweggenommen, in einer silenischen „Häblichkeit“, aber so wie in Platons Gleichnis: bronzene Silene, in denen ein marmornes Götterbildnis steckt. Diese Kühnheit ist bei H. W. nicht da, aber die Verkündigung des Musikalischen im deutschen Wesen ist von nicht geringerer Überzeugungskraft. Es ist überall Variation eines Typus (auch das ist Spätgotik!), eine „umbrische“ Süßigkeit (doch kraftvoller als die Peruginos), die in immer neuen Wendungen elastisch gebogen wird. Die Schmiegun der beiden Engel im eigentlichen Türrahmen ist in ihrer visionären und sehr „katholischen“ Schönheit ohne Beispiel und nimmt die Ekstasen des Barocks voraus. (Es ist eine franziskanische Vision; die schöne Türe kam erst später aus dem Franziskanerkloster in die Annenkirche.) Daß dieser Mensch der eigentlichen Kunst um 1500 sich nur von weitem nähern wird, ist schon von hier aus zu vermuten. Die Gestalt ist ihm Gefäß eines übergeordneten Gesamtgefühls, nicht Einzexistenz von individuellem Anspruch. So bleibt er auch in den herrlichen Pulthaltern von Ebersdorf, trotz



394. Peter Breuer, Beweinung. Zwickau.



395. Meister H. W. Engel im Türrahmen der „Schönen Pforte“ zu Annaberg.

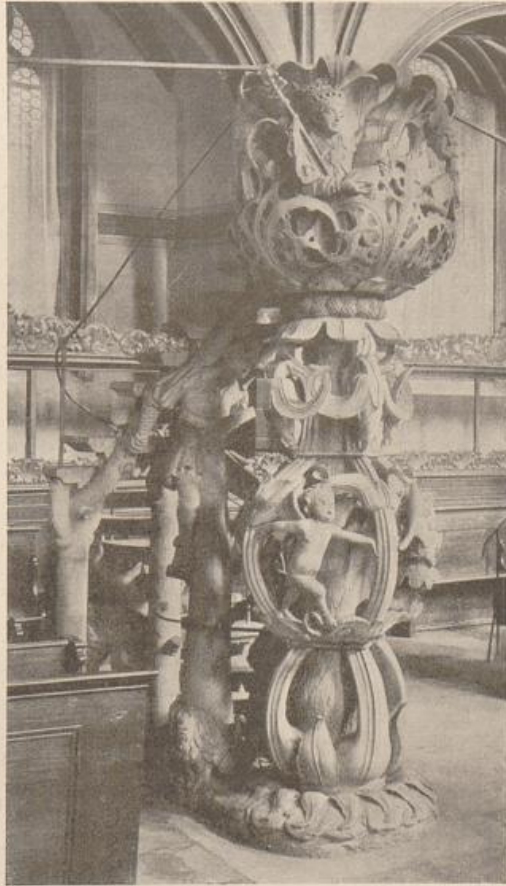
einer sich meldenden neuen Kontrapostik, innerlich Spätgotiker. Er bleibt Träumer. Er wird geradezu zum Romantiker in der „Tulpenkanzel“ des Freiburger Domes. Das Wort Romantik wird hier nicht vage gebraucht. Der Verf. ist überzeugt, daß in dem reichen Stimmenklange dieser Zeit die wirkliche Romantik nicht fehlt, d. h. eine bildende Kunst, die — sehr im Gegensatz zur romantischen um 1800 — zwar des bewußten weitanschaulichen Hintergrundes, der bewußten dichterischen Romantik, entbehrt, dafür aber in ihrer Sprache für das Auge (was um 1800 nicht geschah!) echte romantische Gesinnung in romantischer Form brachte; daß also das volle Bild dieser im Grunde rein deutschen Kulturerscheinung sich aus der gemalten und gemeißelten Romantik um 1500 und der sprachlichen, gedanklichen, musikalischen um 1800 zusammensetzt. Es ist eine Kunst der Grenzverwischung, die die Dämmerung über den Tag setzt, die Nacht liebt, das Gespenstische und das Spielerische, die Andeutung, das aus unendlicher Vielheit zusammenströmende All, vor allem: den Traum als die typischste Grenzverwischung. Reiner „Romantiker“ zu sein, ist wohl den Geistern allerersten Ranges nicht möglich. Aber die Großen um 1800 wie die Großen um 1500, Goethe und Beethoven, wie Grünewald und Dürer, können auch romantisch sein. Geister zweiten Ranges, noch immer hohen, wie Altdorfer und Huber werden, als Künstler des Traumes, der Verschwimmung, der zärtlichen Unklarheit, mit dem Namen „Romantiker“ gerecht charakterisiert sein. So auch H. W. in der „Tulpenkanzel“. Der Sinn für tektonisches Gerüst, der in der Plastik bei der „Kunst um 1500“ uns entgegentreten wird, fehlt. Er wird durch dichterische Traumlogik ersetzt. Wie im Traume, wie bei Altdorfer, werden fast übermäßig wirklichkeitsnahe Formen außerlogisch verknüpft. Eine Wunderpflanze, die „blaue Blume“, von der man um 1800 dichtete, wird hier gemeißelt. Aus landschaftlichem, nicht tektonischem Grunde steigt sie auf, mehrfach verschnürt mit „richtigen“ Stricken aus Stein. Wie bei Runge (der aber über die klassizistische Form nicht hinauskam), strotzender und traumhaft überzeugender tummeln sich Engel zwischen saftigen Blättern. Die Kanzel ist Blüte! Das ist das spätgotische Gesetz der Sprießung (nicht Schichtung), zum Gipfel des Romantischen getrieben. „Wirkliche“ Treppenbohlen führen hinauf, an gemeißelte Baumstämme gelehnt. Ein Bergmann klettert darunter her. Zu Füßen des Ganzen eine lyrische Assistenzfigur: nach Hentschels schöner und überzeugender Deutung der Heilige der Bergleute, Daniel. Die Löwen sind nicht weit: sie schleichen brüllend unter dem Treppenaufgang. Auch diese Bergwerksromantik ist etwas, das um 1800 gedichtet wurde (man denke an Hoffmanns „Bergwerk in Falun“ und an Novalis), aber um 1500 naive und unmittelbar sichtbare Form (eben darum ohne „romantisches Bewußtsein“) war. Auch ein schöner Schlußstein, arg verwittert, der die Auffindung der Annaberger Silberstollen darstellt, gehört hierher. Neben diesem H. W. aber erhebt sich ein zweiter H. W., sein dramatischer empfindendes anderes Ich. Er schafft (nach Hentschel schon 1515?) die Geißelung der Chemnitzer Schloßkirche. Es leuchtet dabei ohne weiteres ein, daß hier der Meister der Tulpen-

kanzel spricht. Auch hier ein malerisch-dichterer Höhenbau, aus landschaftlichem Grunde steigend. Der Dornkranzbinder zu Füßen scheint seine Aufgabe zu vergessen; er wird zur lyrischen Ausdrucksfigur — Gefühlsgefäß für den Betrachter. Über ihm und wieder oben als Krönung verschlingen sich Baumzweige zur Dornenkrone: wieder naturalistische Form und symbolischer Gehalt. Dazwischen die Geißelung. Der Christus von Schongauer ausgehend (Hinweis von H. Dingeldey), schon ins Barocke gesteigert; die Henkersknechte in übersteigert spätgotischer Bewegung. Im Chemnitzer Schloßkirchenportal ist ein aufgelöster Barock erreicht (ca. 1525). — Ob der Ehrenfriedersdorfer Altar nicht lieber einem beeinflussten künstlerischen Nachbarn, die ausgesprochen barocke Pietà der Goslarer Jakobikirche einem Schüler H. W.s zuzutrauen ist, sei späterer Nachkontrolle überlassen. Weiteres bei Hentschel, der nicht nur die erste gründliche Arbeit über H. W., sondern auch die erste große zusammenfassende Veröffentlichung über die sächsische Plastik unserer Epoche geleistet hat. Verlag und Verfasser schulden seiner Vermittlung und der Güte des sächsischen Landesamts für Denkmalspflege auch den Dank für die Ermöglichung der Bilder von der „Schönen Pforte“. — Auf die thüringische Kunst einzugehen, verlohnt sich hier kaum. Außer auf das Erfurter Museum sei auch auf das Altenburger Schloßmuseum verwiesen, das einen recht bedeutenden großen Bartholomäus besitzt. Der Saalfelder Valentin Lendenstreich sei als ein braver Altarlieferant vermerkt. Sicher steckt auch in Thüringen Vieles, das — wäre es in Süddeutschland bewahrt — ernster genommen würde. Auch hier ist Vorbehalt und Bitte des Verfassers um Entschuldigung dringend geboten.

Schlesien, im besonderen Breslau, gehört in der damaligen Epoche ausgesprochen zur süddeutschen Kunst, zu ihrem östlichen Flügel. Bayern und Franken haben mitgewirkt, Österreich und Böhmen sind nahe geblieben.

Der Verf. kann sein Bedauern nicht stark genug aussprechen, daß die Darstellung notgedrungen hier sehr kurz sein muß. Es liegen außer den Arbeiten Wieses und dem ganz ausgezeichnet feinfühligem, aber notgedrungen in diesem Punkte nicht sehr eingehenden Bändchen von Franz Landsberger („Breslau“ in Seemanns „Berühmte Kunststätten“) nur zwei Dissertationen zu unserem Gebiete vor: die von v. d. Recke, Über die Steinepitaphien Breslaus, Hallesche Diss., und eine andere, ausgezeichnete, über die Breslauer Holzplastik von Mayer, nicht einmal gedruckt. Seine eigenen, ursprünglich sehr starken Eindrücke konnte der Verfasser nicht genügend erneuern und nachkontrollieren. Das Schlesische Museum, die Corpus-Christi-Kirche, St. Magdalena, St. Elisabeth sind die wichtigsten, aber lange nicht alle wichtigen Stätten auch nur für Breslau.

Die Ausstellung schles. Kunst in Breslau 1926 gab offenbar ein recht eindrucksvolles Bild; aber der Verf. war durch Krankheit am Besuche verhindert. Erich Wiese, der in der Publikation des Deutsch. Kunstverlages „D. Kunst in Schles.“, Berlin 1926, die Plastik behandelte, bereitet mit Braune eine große Veröffentlichung vor, die auch für unser Gebiet viel Wichtiges bringen wird. Es kann leider erst erwartend auf sie hingewiesen werden.



396. Meister H. W. Tulpenkanzel im Freiburger Dom.



397. Madonna, Zobten a. Berge,  
Anna-Kirche.

W. gewährte dem Verf. freundlichst Einblick in die Korr. Von der Ausstellung liegt ein kl. Katalog, 1926, vor. — Die lokale Forschung nimmt an, daß mit dem Marienaltar der Elisabethkirche (1470er Jahre, noch E. S.-Stimmung) und dem verwandten Formenkreise (Prockendorfaltar ebda., Hedwigsaltar von ebda., jetzt K. G. M.), die altbreslauer Überlieferung zu Ende ging und gegen 1500 ein starker süddeutscher, namentlich fränkischer Einstrom einsetzte. Im Wesentlichen überzeugt das. Allerdings würde der Verf. in dem Marienaltare der Corpus-Christikirche ein noch relativ selbständiges, sehr südostdeutsches Werk sehen wollen. Ikonographisch gesehen, bedurfte es jedenfalls des Krakauer Marienaltares nicht, um die Breslauer Gruppierung hervorzurufen. Wir wissen, wie alt auf dem östlichen Boden dieses Schema (mit der betend zusammenbrechenden Gottesmutter) ist. Mayer fand schon hier Vieles von der Stoß-Schule. Das Wesentliche ist eine außerordentlich schmiegsame und leidenschaftliche Bewegtheit, die aus dem Stil der 80er Jahre herkommt. Die sicher entstellte Inschrift 1402 an der Stäffel las der Verf., wie vor ihm Schultz und nach ihm Mayer, als 1492. Wiese ist überzeugt, daß es 1502 heißen müsse. — Fränkischer, nicht aber stossischer Ausdruck tritt zweifellos mit einigen Epitaphien auf (Hemmerdey † 1494, Sauerma † 1508, beide St. Elisabeth, Abb. Landsberger a. a. O. 69, 71). Bedeutender noch Epit. Rindfleisch († 1505) ebda. Sicher wird der Stoß-Kreis erreicht mit dem schönen Schweidnitzer Marienode von 1492. Hier ist ein nicht nur ikonographischer, sondern wirklich formaler Zusammenhang mit Stoßens Darstellung in Krakau (Maria selbst!). Spezielle Berührung mit Stoß im Epit. Schultz († 1505) von St. Elisabeth und einem Lukasrelief von St. Magdalenen; allgemeinere im Stanislaus- und im Kürschner-Altare (Landsberger 78, 75). — Stoß selbst kam 1485 nach Breslau. Zwei Jahre vorher wurden zwei Künstler in Breslau eingebürgert, in denen Wiese Träger stossischer Richtung sieht: Jakob Beinhart, der 1499 die hübsche Mad. an der Bibliothek von St. Magdalenen schuf (sicher schuf, nicht nur stiftete) und Hans Olmützer. Dieser ist noch problematisch. (Vgl. in dem noch ausstehenden Werke von Braune-Wiese die Anm. des Letzteren unter Nr. 115 und 119.) Olmützers Name weist auf den böhmisch-mährischen Kunstkreis. Die „Goldene Maria“ der Görlitzer Dreifaltigkeitskirche entspricht dieser Tatsache gut; aber die archaische Stütze ist schwächer. Umgekehrt steht es bei der Emmerichschen Beweinung von 1492 in Görlitz: das Archaische klingt recht bestimmt, der Stil aber entspricht der Erwartung nicht: Wiese sieht Westliches in ihm; es ist eine ausgesprochene, gedörrte Spätgotik. (Nach Wiese stilgleich eine Trauernde des Görlitzer K. F. M.) Daß die steinerne Beweinung und die geschnitzte „Goldene Maria“ nicht zusammen gehen, ist sicher, und dadurch wird O. sehr problematisch. In die Nähe der „Goldenen Maria“ gehört jedenfalls noch der Krönungsaltar von Tschirnau (Wiese, Publ. d. D. Kunstverlages, 1926, Bild 131). Dem Verf. scheint die Entfernung von Stoß noch größer. Das Gleiche gilt erst recht von der sehr bedeutenden Mad. in Zobten (unsere Abb. 397), die doch eine relativ selbständige schlesische Note zu besitzen scheint. Ein Altar der Kamenzer Stadtkirche (sächsische Lausitz) beweist durch die Abhängigkeit der Hauptfigur nach Wiese den starken Eindruck dieser Schöpfung. — Imposante Altäre noch u. a. in Guhrau (1512) und Gießmannsdorf. Der „Krappesche Altar“ der Elisabethkirche könnte schwäbische Wirkungen an sich tragen. — Eine Mad. aus St. Adalbert-Breslau von 1496, jetzt K. G. M., schreibt Mayer hypothetisch dem Barth. Hofemann zu. Es fehlt weder an Namen, noch an Werken. Die Bedeutung Breslaus wird durch die zu erwartende Veröffentlichung von Braune-Wiese in der allgemeinen Vorstellung wohl noch erheblich wachsen. Hier war Kürze geboten. Wiese sei noch einmal ausdrücklich gedankt.

Eine besondere Hervorhebung verdient innerhalb unseres Stiles die Marburger Kunst, die nicht ohne weiteres als mittelrheinisch bezeichnet werden darf.

Schnitzplastik wie Grabsteinbildnerei bereiten auf den größten Künstler Marburgs, Ludwig Juppe (s. unten S. 448) deutlich vor. Von der ersteren das Wichtigste die reizvolle, intim anmutige Elisabeth vom Celebrantenstuhle in St. Elisabeth, eine kleine Figur von innerlich großzügiger Art. F. Kück (Hessenkunst 1920) hat sie dem Juppe



398. St. Elisabeth. Marburg.

selbst zuweisen wollen, dessen Biograph Neuber aber für eine frühere Datierung (1460–70) eintritt. Tatsächlich leben hier Züge aus dem „Stil der langen Linie“ weiter, die an Sterzing und Nabburg gemahnen können. Es handelt sich aber wohl doch um die Zeit von 1490 (Abb. 398). Auch in der Grabsteinplastik hatte die Zeit um 1470 den entscheidenden Ton angeschlagen. Das S. 286 erwähnte Grabmal Ludwigs I. († 1458), ausgeführt 1471 durch Meister Hermann, wird von den beiden folgenden fast „sklavisch“ kopiert: Heinrich III. † 1484 und Ludwig II. † 1471. Für den letzteren wird 1478 als Vollendungsjahr vermutet. Der Spätgotiker, der diese Werke leistete und, wenn auch als Älterer, in diesem Kapitel seinen Platz zu finden hat, ist mit Namen bekannt: Heinrich Kahl. Vielleicht, ja wahrscheinlich identisch mit jenem Meister Heinz, der als Gehilfe des Hermann bei Ludwig I. erwähnt wird. Hermann scheint der eigentliche, produktive Erfinder gewesen zu sein; er wirkte noch auf Ludwig Juppe. Die Beziehung unserer Spätgotik um 1490 auf die von 1470 ist dieses Mal sehr deutlich, und wahrscheinlich ohne irgendeinen Gegenschlag in den 80er Jahren zu

denken. (Für die Marburger Grabmäler vgl. F. Küch, Zeitschr. d. Vereins f. hess. Gesch. u. Landeskunde N. F. XXVI; ferner Neuber, Ludwig Juppe von Marburg, bes. S. 37.)

Für die mittelrheinische Kunst mag die eigentliche Hauptstadt, Mainz, und in ihr wieder ein hervorragender Meister, die eigentliche Spätgotik vertreten.

Erinnern wir uns, daß in Mainz die Kunst der 80er Jahre schon in sich gespalten ist. Die Bewegung, die bald als rauschende Wildheit, bald als goldschmiedehafte Zierlichkeit, den Stil jenes Jahrzehntes anderswo charakterisiert, tritt in dem sehr erlesenen Geschmack der vornehmen Erzbischofsstadt selbst schon gedämpft, zugleich außerordentlich großzügig auf. Wer sich klar machen will, wie trotzdem auch hier sich die typisch rhythmische Geschichtsbewegung abspielt, vergleiche bei Kautzsch, „Der Mainzer Dom“, 1915 Band I, die drei auf Tafel 101 vereinigten Grabplatten des Kreuzganges. Die Todesdaten sind 1464, 1478, 1498. Die älteste Platte ist genaueste Parallele zu Erharts gleichzeitigem Straubinger Grabsteinstil: strenger, manieristisch-mathematischer Stil; die mittelste hat die relativ größte innere Bewegung; die jüngste hat sich wieder zusammengezogen, ist in Manchem wieder mathematischer, sie ließe sich in Einzelheiten (nur dieses!) mit der älteren eher als mit der mittleren verwechseln. Dies gilt vom Gesamtverhältnis des Körperlichen und der Sprache der Hauptlinien. Vergleicht man dagegen die rein plastischen Einzelheiten des eigentlichen Menschlichen, die Hände etwa, so ergibt sich etwas wie ein „Fortschritt“: die Hände des jüngeren Werkes haben die größte Sicherheit. Im jüngsten, der Ehrenbergplatte von 1498, haben wir aber ein allgemeines Zeugnis des Stiles, der persönlich vom „Adalbert-Meister“ vertreten wird. Klingelschmidt hat ihn „Valentinus de Moguntia“ getauft. Die Namengebung ist sehr unsicher, vor allem nicht wichtig. Der Meister gehört zu den feinsten Spätgotikern. Das Grabmal des Verwesers Adalbert von Sachsen († 1484) verblüfft zunächst durch eine geradezu „renaissancemäßige“ Ruhe. Wir scheinen unmittelbar bei der deutschen Frühklassik um 1500 zu stehen. Während die oberen Beifiguren des Hans von Dürn (die unteren sind modern) dem echten Bewegungsstile angehören, stark barock durchtränkt sind — hier muß es heißen: noch stark barock! —, ist in der Hauptgestalt, die still wie ein venezianischer Doge hingetreten ist, eine ruhige Größe der Stimmung, eine Klarheit des Umrisses, eine in freier Ausrundung umschriebene Symmetrie, die allem Gleichzeitigen weit enthoben wird. Dennoch ist der Meister ein Spätgotiker. Seine Entwicklung führt nicht zur Frühklassik (wenn auch sehr in ihre Nähe), sondern zur scharfen Linie, zur „Plastik“ ver-



399. Ludwig Juppe. Relief mit St. Elisabeth. Marburg, Rathaus.





400. Grabmal des Adalbert von Sachsen. Mainz, Dom.

spannter Linien. Um 1496 hat der gleiche große Unbekannte die wundervolle Grablegung des Domes geschaffen, in einem besonders auch in Frankreich beliebten westlichen Typus; indessen ist das Werk nicht von da her zu erklären. Der ganze deutsche Südwesten (Freiburg, Straßburg, Gmünd, auch Halberstadt) kennt den Typus schließlich schon im 14. Jahrhundert. Es ist immer noch eher ein „Heiliges Grab“. Ganz verschiedene Momente des szenischen Ablaufes sind vereinigt. (Auch das ist mittelalterlich — bei Krafft etwas schwer vorzustellen!) Ja, die Magdalene setzt fast eine Erinnerung an das Freiburger heilige Grab voraus — eine sehr abwandende. Es ist, bei allerscheinbaren Lebensnähe, im Grunde echt spätgotische Versenkung, die diese fein und groß durchgeführten Gestalten ermöglicht. Kautzsch hat vorzüglich definiert: „mit der Lebensfülle, der überströmenden Vitalität des 16. Jahrhunderts hat diese Monumentalität nichts zu tun. Sie ist — noch einmal — Askese, Verinnerlichung, Ausdruck. Sie ist, und darin einzig, eine letzte Monumentalität des Mittelalters.“ Dies trifft den Kern. Und eben darum meint der Verfasser — für den, wie man sieht, die unbedingte Trennung zwischen Hans von Dürn und dem Adalbertmeister als Gegensätzen unerlässlich ist —

daß die weitere Entwicklung des Künstlers diese Erkenntnis bestätige. Das Spätgotische in ihm reinigt sich immer deutlicher heraus. Im Strohtepitaph von St. Stephan zu Mainz war es schon da; es lebt, versteckter, in der schönen Breydenbach-Madonna des Domkreuzganges. Gegen 1500 bricht es zur letzten Klarheit durch: Im Breydenbach-Epitaph des Domes (1498) und in der Martinsgruppe der Sakristeierweiterung von 1501. Man sieht klar: die Linien waren im Geheimen das Wesentlichste, ihre Verspannung wird immer mehr zum Begriff der Gesamtform. Der Meister nähert sich Riemenschneiders (nicht persönlicher, sondern allgemein stilgeschichtlicher) Art. Er trocknet, was Masse war, zwischen den Linien heraus. Masse wird Linienverwirklichung. Die Platte mit dem liegenden Toten ist vielleicht das erlesenste Denkmal reinster Spätgotik. Es hat einen größeren Reichtum lebenswahrer Vorstellungen, als der vorangehende bewegtere Stil besaß, in sich genommen, aber es hat ihn gleichsam herbarisiert und ruht in seiner ausgedörrten Form, schweigsam-beredt, mehr als ein wundervolles Symbol des Toten (obgleich es von der Vorstellung der Leiche ausging), denn als unmittelbare Darstellung. Die Martinsgruppe ist nicht von gleicher Qualität, aber ähnlicher dokumentarischer Kraft.

Während nun in Mainz schnell ein Gegenschlag des Neuen erfolgen, Hans Backoffen in rapider Entwicklung die Kunst um 1500 erreichen und alsbald zum frühen Barock steigern wird, ist am Niederrhein und in Köln die Spätgotik von zähem Leben. Eine besondere Rolle von großer Eigenart spielt hier die Schule von Kalkar. Die Kölner tritt in dieser Zeit sehr fühlbar gegen jene zurück.

Immer ist der Niederrhein dem Manieristischen hold gewesen. So nachdrücklich, wie die Kölner Malerschule auf dem „Lochner“-Stile ausruhte, der echten revolutionären Kunst um 1440 abhold, wie sie dann von neuem Sturmwind aus den Niederlanden in der Zeit des Marienleben-Meisters umgeweht, wieder schnell und gründlich in die neue Lage sank, so hält es die niederrheinische Plastik auch jetzt. Der Verfasser ist sich bewußt, hier un-



401. Grabplatte des B. von Breydenbach. Mainz, Dom.

gerecht spärliche Angaben zu machen. Sie mögen aber als Hinweis dienlich sein. Der Niederrhein hatte sich der starren manieristischen Richtung, wie sie um 1470 allgemein war, in seiner Plastik gründlich verschrieben. Nur Köln hatte in der späteren „dunklen Zeit“, stärker als in seiner Malerei, größeres Leben in seiner Plastik besessen. Der schönste Schluß, der aus der Madonna von St. Columba zu ziehen war, war von der herrlich schönen Maria der Gaesdonker Pfarrkirche gezogen worden. Was daneben und danach entsteht — Kalkar gibt den besten Begriff durch seine reiche Folge von Altären —, das geht mehr und mehr ins Minutiöse und Manieristische. Dem Meister Arnt, der 1489–91 den Siebenfreudenaltar der Kalkarer Pfarrkirche schuf — in ganz niederländischem Sinne, in einer Häufung kleinfiguriger Szenen —, folgte Meister Loedewich mit dem Hochaltare der gleichen Kirche von 1498–1500. Hier zerfließen die



402. H. Douverman, Predella des Xantener Marienaltares.  
(Nach Lütgen, Got. Plastik i. d. Rheinlanden.)

Grenzen der Szenen: ein wimmelndes Gesamtbild ohne Übersicht, für ein mühsames echt spätgotisches „Lesen“, ein Sich-Durchwinden der Vorstellung berechnet. Die wesentlichste Forderung, die die neue Kunst um 1500 stellen wird, die der Übersehbarkeit, ist umgangen. Schon der konsequent durchgeführte Verzicht auf die Polychromie verlangt ein Nahetreten und minutiöses Durchforschen des ausgebreiteten Einzelreichtums. Indessen hat sich gerade auch die niederländische Manier, die der in peinlicher Weise immer noch überschätzten Antwerpener Werkstätten, von dieser Gesinnung nie recht losgewunden. Dies wird, wenn man vergleichende europäische Kunstgeschichte schreiben wird, den größten Vorzug der damaligen deutschen Kunst vor jeder anderen cisalpinen ausmachen: während man heute noch die Überlegenheit der Niederländer als etwas einmal und für immer Gegebenes ansieht, wird man begreifen, daß nichts, was Dürers Wollen entspricht, in der ganzen niederländischen Kunst der Zeit, so wenig wie in der französischen, vorkommt, während in Deutschland ein breites und großartiges Drängen in dieser Richtung herrscht; daher denn auch die Verquältheit des eigentlichen „Romanismus“ in Deutschland kaum statt hat, in den Niederlanden dagegen die Regel ist. Der Niederrhein hat hier eine Zwischenstellung. Es zeigt sich in Kalkar eine selbständig gewachsene Verwandtschaft zum Niederländischen; mehr nicht, keine einfache Abhängigkeit. So, wie die lübische Kunst nach einer anderen Front als die oberdeutsche blickt und dennoch ihren deutschen Charakter nicht verliert, so spürt man in Kalkar den natürlichen Zusammenhang eines nordwestlichen Kulturkreises, der gewiß ursprünglich einmal, ähnlich dem „baltischen“, die Grenzen der heutigen Nationen übergriff. Die besondere Note aber, die Kalkar in ihm besitzt, der Lyriismus der Gesinnung, kommt schon aus dem eigentlich Deutschen. Man hat in Verkenning dieser Tatsache die Existenz einer eigenen Kalkarer Schule bestreiten wollen. Es ist das Verdienst Wolffs, diesen bereitwilligen Abtretungsversuch vereitelt, das Verdienst Neubers („Ludwig Juppe von Marburg“), darauf weitergebaut zu haben. Meister Arnt, der erste und eigentliche Spiritus rector der Kalkarer Schule, war Bürger von Kalkar. Erst als man ihn 1487 zu Arbeiten in Utrecht berief, legte er in Zwolle, zwischen Kalkar und Utrecht ungefähr, seine Werkstatt an. Arnt ist ein Meister von großer Phantasie, überströmend von Erfindung, feinsinnig und lyrisch. Außer seinem Marienaltare kennen wir noch ein zweites gesichertes Werk von sehr hoher Qualität. Es ist sein lebensgroßes Corpus Christi im südl. Nebenchor von St. Nicolai, 1487/88 in Arbeit. Arnt starb 1491. Der Marienaltar wurde erst 1492 durch Everhard von Monster, wohl mit der Predella, beendet. — Auch Meister Loedewich war an seinem Hochaltare nicht allein tätig. Hier zwang schon die riesenhafte Ausdehnung (4,08 zu 5,4 Meter!) von vornherein zur Arbeitsteilung. Bei den Hauptszenen half P. Rysemann;

den Untersatz schuf Jan van Haldern, die kleinen Gruppen der Hohlkehlen Derik Jeger mit seinem Sohne. Auch hier hat Arnt nicht nur (was gesichert ist) als technischer Ratgeber lange vor dem Beginn der Arbeit, sondern offenbar auch durch seinen Geist mitgewirkt. (Neuber hält für möglich, daß sogar der Entwurf noch von ihm stamme.) — Entschieden herausfallend aus dem stark malerisch-kleinfigurigen Kalkarer Stile (auch bei ihm liegt, wie bei Stoß, Riemenschneider u. A., das Malerische spezifischer Spätgotik gerade in der Farblosigkeit), ist in unserer Epoche der großfigurige, ruhig großzügige Sippenaltar des Derick Boegert, zwischen 1490 und 1500. Seine Erwähnung bedeutet eigentlich eine Vorwegnahme aus dem folgenden Kapitel, die man den Schwierigkeiten der Gesamtdarstellung zugute halten möge. Hier ist fast schon „frühklassische Kunst um 1500“. Der echte Geist spätgotischer Linienverschlingung dagegen erscheint wieder deutlich und rein in Heinrich Bernts von Wesel, der für die Kalkarer Kirche außer dem Chorgestühle (1505–08) den zart-schönen Marienleuchter schuf, 1511, vollendet durch Kerstken von Ringenbach. 3½ Meter hoch, eine Doppelmadonna, im Kranze von der Wurzel-Jesse-Darstellung umgeben. Dieses letztere Thema kommt der raffinierten Kunst, die diese Schule überwiegend in der einen, reichen Kirche St. Nicolai-Kalkar ausbreitet, außerordentlich gut entgegen. Dieser Geist hält sich auffallend lange und wirkt stärker als die unverkennbar im 16. Jahrh. zunehmende Veränderung des rein Figürlichen nach dem „Renaissancemäßigen“ hin. Wie es gesehen werden muß, die Art der Umgebung und Überwucherung entscheidet. Der Hauptmeister des 16. Jahrhunderts, Heinrich Douverman, schuf u. A. 1521 den Altar der Sieben Schmerzen in Kalkar, bis ca. 1535 den Marienaltar von S. Viktor in Xanten. Man spürt wohl, was an Neubelebung des Gestaltlichen vor sich gegangen ist. Aber das Entscheidende bleibt das zu Ende Denken der Spätgotik. Was Verspannung von Linien heißt, können diese Wunder raffiniertester Holztechnik vor allem in den Predellen beweisen. Eichenholz (!) wird zu einem Zaubergestrüpp so zarter Verästelungen geschnitten, daß ein in der Nähe auftretender Fuß diese Wunderzweige wie ein schwankendes Gebüsch ins Zittern bringt. Das ist gewiß des höchsten Staunens wert. Aber gerade der Gedanke wirklicher Vergitterung — wie durchs Gebüsch sieht man hinter dem schwankenden Gezweige Gestalten in tieferer Zone — ist noch immer echte Spätgotik. Es ist plastisch gemachte Schongauer-Ornamentik. Und selbst ein Manierist wie H. L. wird uns, im Breisacher Hochaltar etwa, die Staffelfiguren in reinerer Übersicht zeigen. — In Xanten, dessen Dom zwischen 1470 und 1488 der ausgesprochene Spätgotiker Joh. von Goch mit wertvollen Figuren geschmückt hatte, ein spätgotisches Werk von hoher Qualität: die Maria des Andreas Holthuys von Wesel (1496).

Westfalen hat dieses Raffinement nicht erreicht und nicht erstrebt. Es vergißt seinen festen Kern nicht.

Als Beispiel bester Parallele zu Blütenburg (um 1490) präge man sich den bei Beenken (Bildwerke Westfalens, Tafel 50–51) abgebildeten Münsterer Johannes und den Kruzifixus von Schwerte ein. Sie stehen der niederrheinischen Spätgotik dieser Zeit nicht fern, haben aber zugleich etwas ausgeprägt Niedersächsisches (vgl. die älteren Oldenburger Figuren des Meisters von Westerstede, Abb. 329–30). Die reichlich lebensgroßen steinernen Orientalenfiguren des Münsterer Landesmuseums (Beenken, 56–58) geben dagegen eine genaue — und sehr überlegene — Parallele zu Valkenauers Salzburger Kaiserfiguren für Speyer; wirklich nicht nur durch ihren ähnlich schlechten Erhaltungszustand, sondern durch die Sicherheit, mit der ein spätgotisches Gesamtgefühl sich monumentalisiert. Ja, es sind über Valkenauer hinaus sogar unleugbar schon Züge der neuen Kunst um 1500 darin; ein wirkliches statuarisches Ideal meldet sich, ein neuer Kontrapost, vor Allem — was zum Neuen gehört — das, was man das Selbstgefühl der Gestalt nennen könnte. Und nur die Gesamtproportion erlaubt überhaupt an dieser Stelle von diesen Meisterwerken zu reden. Der unbekannte Meister („Beldensnyder“ oder „Brabender“ der Ältere ist nur ein ganz unsicherer Fechtname), muß in vorderster Linie genannt werden. Ein großer Verlust für uns, daß das Ganze, zu dem diese Fragmente gehören, nicht erhalten ist. Beenken vermutet Stationsdarstellungen (Ecce homo?). Es gibt noch andere Fragmente (s. Beenken). Der Einzug Christi (gegen 1510) vom Westgiebel des Münsterer Domes und ein Calvarienberg (beide nur in Resten erhalten) gehören in diesen Kreis (nach Beenken nur Werkstattgut). Es sind einige großzügige Köpfe darunter, die dem Verfasser den großen Wurf des unbekanntten Meisters unmittelbar zu verraten scheinen. Wer aber nach ihnen auf die Gesamtqualität schließt, pflegt von den Originalen erfahrungsgemäß enttäuscht zu werden. — Spätgotik feinsten Art aus Westfalen ist die aus einem Dorfe bei Dortmund stammende Mondsichelmadonna des Germanischen Museums — auch wenn sie wirklich von 1528 stammen sollte (Sauerlandt, Mittelalt. Plastik 90). — Eine gewiß schon in das Barocke hinüberziehende Nuance des Spätgotischen, die gleichwohl unter unseren Abschnitt „Frühbarock“ nicht gehört, (aus gleichem Grunde wie die Kunst des Veit Stoß), findet sich in dem sogenannten „Meister von Osnabrück“. Das Diözesanmuseum von Osnabrück und das Schnütgen-Museum in Köln lehren ihn besonders gut kennen. Bei Beenken, a. a. O., Abb. 64–69. Der Künstler gehört schon dem 16ten Jahrhundert an, aber auch im Rauschen

bleibt er reiner spätgotisch, als gleichzeitige Oberdeutsche. Allgemeines Sentiment, Linienverspannung ohne wahre Statik und Massivität, bei aller Wucht des Kernes. Auch bei ihm bedeutet das Blicken noch, wie bei Valkenauer, eine unpersönliche Allgemein-Sehnsucht. Besteht hier nur vage Vergleichbarkeit mit Stoß (bei geringerer Qualität), so ist im Kreise des von Witte nach einem Osnabrücker Grabmal von 1517 getauften „Snetlage-Meisters“ zuweilen geradezu eine Ähnlichkeit mit dem größten Nürnberger möglich. So in dem Andreas von Belm b. Osnabrück (Beenken 70). Gleichzeitig dringen Antwerpener Einflüsse ein (Beenken, 73!). — Echten Frühbarock werden wir erst bei „Johann Brabender“ finden. Es genüge noch, auf die bei Beenken 52, 53, 59 abgebildeten Werke zu verweisen. — Für die ostfälische Kunst verspricht sich der Verfasser viel von den Forschungen, die Conrades über die Hildesheimer und die benachbarte Plastik unternimmt. Sie werden voraussichtlich die Verankerung Riemenschneiders in seiner Heimat an mehreren Werken erweisen (Bewei-nung des Halberstädter Domkreuzganges!) Man möge nicht einwenden, diese Werke seien ja nicht älter als die Riemenschneiders, könnten also keine formalen Voraussetzungen für ihn darstellen. Die sind auch nicht gemeint. Es handelt sich nicht darum, Riemenschneiders Stil formal aus der Harzischen Kunst abzuleiten — der ist längst richtig durch Vöge abgeleitet: aus Schwaben —, sondern seinen Stammescharakter zu erkennen. Daß gerade am Harze zeitlich parallel zum reifen Riemenschneider jenem verwandte Formen entstehen, dieses eben spricht für Tilmanns Harzische Stammesart.



403. Orientale. Münster.  
(Nach Beenken, Bildwerke Westfalens.)

Aus Lüneburg stammt der Schnitzer des Bordesholmer Altares (heute im Schleswiger Dome), der 1521 vollendet war, Hans Brüggemann.

Dehio hat Recht: sein Ruhm ist übertrieben. Das hat wieder seine Gründe in der Namengier der früheren literarischen Epoche. Eine feine und geschickte Arbeit — das ist in Deutschland damals nicht Ausnahme, sondern Regel und für tausende von Werken unterste Voraussetzung. Keine Monumentalität, obwohl vielfache Einzelschlüsse aus der neuen Kunst um 1500, eher ein leichter Manierismus. Der Rang entspricht etwa dem des Kaysersberger Altares von Hans von Colmar. Auch hier ist Malerei und Graphik (Dürer!) sehr anregend gewesen; dazu niederländischer Einfluß. Er wirkt ebensowenig günstig. Die deutsche Plastik war eine gewaltige und selbständige Leistung gewesen. Wo sie der Malerei in solchem Maße sich beugte, wo sie nicht ihr großes Prinzip frei in sich aufnahm, sondern nur ihre Schöpfungen dreidimensional übersetzte, ging es mit ihr zu Ende.

In Lübeck klafft im rein Spätgotischen eine gewisse Lücke.

Es sollte durch Dreyer und Berg in neue Formen gesteigert werden, aber hinter Notke wird es in der Lübecker Plastik zunächst deutlich stiller. In Henning von der Heide freilich erstet ein größerer Meister, der zwar spätgotisch ansetzt (Hieronymus von Vadstena, Altar von Rytterne in Schweden, beides gegen 1490), aber sehr zu seinem Vorteil der einzige starke Vertreter der Kunst um 1500 in der Stadt wird. Was sonst an Notke-Nachfolge neben Henning erscheint, wird, nicht günstig aber deutlich, durch den „Imperialissima-Meister“ repräsentiert (so genannt nach dem Anfange einer Inschrift auf dem Altare von Hald in Schweden). Der mittelmäßige Künstler scheint westfälischen Steinstil vorauszusetzen. Die Madonna geht vom Meister der lübischen Steinmadonnen aus (s. oben, S. 352) und bereitet die „Schöne“ des Domes von 1509 sehr deutlich vor. Entschieden feiner, aber offenbar eng mit Hildesheim (Altar von St. Michael) zusammenhängend, der „Meister des Hl. Geist-Hospitals“, der um 1500 arbeitet. Ein ausgemachter Spätgotiker von sprödem Reiz

— und wohl ein Landsmann Riemenschneiders! Ein Altar mit der Schutzmantelmadonna und ein Marienaltar gehen auf ihn zurück, beide im genannten Hospitale. — Wesentlich spätgotisch ist der 1512 datierte Hochaltar der Maria-Magdalenenkirche zu Prenzlau. Sehr unruhige Spätgotik, mit starken Nachklängen der 80er Jahre in dem Sippenaltar (mit Wurzel Jesse), der als Seitenaltar in der Marienkirche zu Anklam steht. (Schmitt, Mittelpommern, 57.) Ein Szenenaltar im Sinne niederrheinisch-niederländischer Art (die jedoch alte Vorgänger im frühen 15. Jahrhundert in gleicher Gegend hat), der Hochaltar von St. Nikolai-Anklam (ebenda, 59). Nachklingende Spätgotik in der „Schliefenkrone“, einem prächtigen Kronleuchter, von der Familie Schlieffen 1523 gestiftet, Dom zu Kolberg. (Schmitt, Ostpommern, 36, 37.) — Der im Jahre 1511 einem Meister Michael dem Maler („von Augsburg“) verdungene Hochaltar der Danziger Marienkirche, sehr figurenreich, mit Verherrlichung Marias, könnte allenfalls an schwäbische Werke des Schaffnerkreises (Wettenhausen) erinnern, ist aber doch wohl, wie Abramowski richtig feststellte, nordostdeutsche Arbeit. Die Reliefs nach Dürers Marienleben beweisen noch keine süddeutsche Herkunft (s. u. a. bei Hans Brüggemann), nur allenfalls die beginnende engere Verbindung auch des „baltischen“ Kreises deutscher Kunst mit dem südlichen Vaterlande. Der Schrein mehr prächtig als bedeutend, und jedenfalls wesentlich spätgotisch.

#### 14. Die Kunst um 1500 (Deutsche Frühklassik).

Wir wollen unter ihr die selbsttätige, von Italien nicht oder nur in Unwesentlichem beeinflusste Verwandlung der Spätgotik nach den Idealen der Überschaubarkeit, der plastischen Dehnung, der individualisierten Figur (mit einem eignen „Selbstgefühl“), der innerlichen Motiviertheit der Bewegungen verstehen. Das Ziel ist die Loslösung der Gestalt aus der Durchdringung mit dem Ornamente, die Statuarik und Monumentalität. Es ist erkennbar, wenn es auch oft nur fragmentarisch aufleuchtet. Bei Manchem, zumal Einzelfiguren, ist es mit jäher Kraft durchgebrochen. Der Vorgang entspricht dem Sinne nach, wenn auch mit weniger breiter und klarer Wirkung, der „klassischen Kunst“ Italiens, gerade dadurch, daß er nicht von ihr abhängt, daß er ein gesteigertes nationales Selbstbewußtsein verrät. Seine Träger finden wir überwiegend schon in der Generation von 1455—60. Wir kennen diese Generation auch in Italien. Sie steht hier wie dort im Zwielficht. Sie ist auch dort die letzte, die noch Spätgotiker hervorbrachte, auch dort aber die erste, die in Ausnahmen auf die klassische Kunst verwies. Die gewaltigste Ausnahme ist Lionardo, er reicht aber über die Klassik, die er begründet und vorweg nimmt, noch weit hinaus: er trägt, mehr als Michelangelo und der späte Raffael, schon den stärksten Hochbarock in sich, und vieles an ihm wird erst von Rubens und Rembrandt erfüllt. Nicht ganz unmöglich scheint es, daß auch die stärkste Sondererscheinung der deutschen Kunst, auch ihre größte Vorverkündigung des Siebenzehnten, Grünewald, gleich Lionardo zu dieser Generation gehört. War er wirklich identisch mit M. G. Nithart, so war er 1458 geboren (was ja zugleich seine noch vollkommen ungebrochene religiöse Erschütterungsfähigkeit gut erklären könnte!). Neben Lionardo steht, als Jüngerer sogar, Filippino in diesem merkwürdigen Geschlechte — für Italien so reiner Spätgotiker wie der Altersgenosse Riemenschneider bei uns; daneben aber Signorelli. Und etwa die Rolle Signorellis fällt gleichaltrigen Meistern wie Vischer d. Ä. und Adam Krafft zu. Höchstens, daß die Kraft, mit der sie innerhalb des Spätgotischen das Neue suchten, entwicklungsgeschichtlich gewaltiger war. Sie sind, nach Neudörfer, zusammen aufgewachsen. Ihr Weg zeigt einige Parallelen. Der Adam Kraffts war der kürzere — er starb schon 1509. Krafft beginnt als Spätgotiker und läßt einiges vollkommen Neue aufleuchten. Und er ist, wie Vischer, Spezialist eines Materials. Wir kennen nur Steinarbeiten von ihm, wie von Vischer nur Metallwerke. Die technische Vielseitigkeit Stoßens fehlt Beiden, beiden aber auch Stoßens flackernde Nervosität und fieberische Unruhe.

Krafft (gute Monographie von Dorothea Stern) wird uns sichtbar mit dem Schreyerschen Epitaph an St. Sebald (1490/91). Es ist ein übersetztes Gemälde — wie einst die Grablegung von St. Aegidien (Bd. I, S. 270).

Es hatte auch ein Gemälde zu vertreten, das früher an gleicher Stelle war. Es ist aber wie ein Kasten gebildet, auch die Schmalwände tragen Reliefs, jedoch nicht für die Vorderansicht, sondern wie halb eingeklappte Flügel. Es ist eine echt spätgotisch dienende Reliefplastik, sie steht unter der Wirkung der Graphik (Schongauers), dahinter der Malerei (zuletzt Rogiers!). Wenn überhaupt bei Krafft, so könnte man hier, zumal im linken Flügel mit der Kreuztragung, an stoßische Art sich erinnert fühlen; da gibt es noch spitzige und überhitzte Formen. In der Grablegung, dem linken Teile der Hauptwand, großlinige Kantilene. In den von Golgatha heimkehrenden Männern ist der kommende Krafft schon zu spüren: eine breite, großartig untersetzte Plastizität, eine bieder klare Hineinführung in männliche Realität. Es ist nicht die ausgezehnte Feinfühligkeit Riemenschneiders, nicht die wilde Dämonie Stoßens; es ist eine beruhigte lebenbejahende Männlichkeit — sie ist überall die Voraussetzung für die neue Kunst um 1500. Die edle und demütige Bürgerlichkeit, die am Sakramentshause von St. Lorenz aus den knieenden Tragfiguren des Künstlers und der beiden Obergesellen schon lange vernommen wurde, gehört zu den gleichen Zügen. Von 1493/96 ist das Ganze, Stiftung des Hans Imhoff, ausgeführt. Es setzt zunächst die malerischen Tendenzen fort, und zwar auch hier wieder unter Verzicht auf Einbildigkeit: nicht nur der Gesamtaufbau bis zur umgerollten Spitze ist typisch späte Gotik, d. h. Sprießung, nicht Schichtung — auch die Abfolge



404. Adam Krafft, Rückkehr v. Golgatha am Schreyergrabmal.  
(Nach Bier.)

der zahlreichen Szenen kann vom Auge nur mühsam geleistet werden, ja sie wird eigentlich erst durch die Photographie dem Heutigen zugänglich. Damals genügte es, das Vorhandensein zu wissen, und den unsäglichen Reichtum der (im Hauptgeschoß) unter geweihförmig verschlungenen Flechtbögen eingeborgenen Figurengruppen mit dem Auge zu ahnen. Eine ins Riesenhafte vergrößerte Monstranz! Der Blick umfing sie mit dem gleichen zärtlichen Sinne für den Reichtum der Detaillierung wie ein Ziergefäß, auch ohne sie jemals in einheitlichem Felde umfassen zu können. Die Tendenz der neuen Kunst ist dagegen die Überschaubarkeit — ein reiner optischer Standpunkt. Die Menschen der spätgotischen Kultur bejahten Kraffts tatsächlich wunderhafte Leistung begeistert. Eobanus Hessus sang sein Lobgedicht darauf; wäre der Humanismus wirklich mit den tragenden Kräften der neuen Kunst verwachsen gewesen, das Lob wäre nicht gesungen. Aber die Züge des deutschen Humanismus selbst sind eher spätgotisch und dann manieristisch. Sie sind gerade dem innerlich abhold, was der übliche Begriff der „Renaissance“ fordert. Krafft selbst aber fand sich zur neuen Richtung durch, vermöge einer genialen Intuition. Das Relief über der Türe der alten Stadtwage zu Nürnberg, 1497 datiert, ist gleich eines ihrer stärksten Zeugnisse: Bildmäßige (nicht: allgemein „malerisch“ = vage) Überschaubarkeit, reines Verhältnis der Figuren zu neutralem Reliefgrund, also Klarheit von Grund und „Muster“, symmetrische Komposition (durch die der Wiegevorgang in seinen feinen Nüancen erst fühlbar wird). Und — was besonders wichtig ist — eine fast gänzlich aus den Motiven gewonnene Bewegung untersetzt kräftiger Körper. Dies alles an diesem Zeitpunkte ist erstaunlich. Wie anders ist dies Alles noch in Stoßens Volkamerschen Reliefs (1499)! Das Relief der Wage ist nicht mehr späte Gotik. Die Durchdringung von Ornament und Gestalt — der Sinn alles Spätgotischen — ist gelöst, der Kampf gegen diese Durchdringung, der Dürers lange unruhig schwankender Kampf werden sollte, ein Jahr vor der Apokalypse schon einmal siegreich durchgeführt. Es ist fast genau die Zeit von Lionardos Abendmahl, von Fra Bartolommeos Jüngstem Gericht aus St. Maria Nuova — und Hans Seyffers Heilbronner Altar. Mutatis mutandis darf hier der Parallelismus der Erscheinungen gesehen werden. Auch das Relief von Josua und Kaleb



405. Adam Krafft, Relief von der alten Wage.

tiefe vorstoßenden tuchhaltenden Engel, sehr klar berechnet; der Baldachin mit den krönenden Engeln ist die vorderste Schicht. Die Madonna selber aber ist aus erstaunlicher Massenempfindung entwickelt. An ihr, vielleicht noch mehr an dem strotzenden Kinde, ist der Gegensatz gegen Riemenschneider am deutlichsten zu erkennen: Riemenschneider ist aristokratischer bis zum Manieristischen, in j. dem Sinne dünner, bei ihm ist eminentes Liniengefühl, aber kein kubisches; bei Krafft erwacht geradezu etwas von der alten Madonna des Sebalduschores zurück. Ihr und der dunklen Zeit (auch Kaschauer) ist man hier wieder näher als in den Jahrzehnten dazwischen: echtste Plastizität! Die Ahnenreihe der Form ist rein deutsch, aber ihr Geist ist dem neuen Italiens selbständig parallel. Fast scheint in der Marienkrönung der Rehbeckischen Gedächtnistafel der Anteil spätgotischen Geistes wieder etwas größer. Die Falten wollen für sich selbst wieder mehr bedeuten, ornamentale Eigengesetzlichkeit regt sich. Selbst innerhalb nur dieser drei Epitaphien ist Entwicklung nicht Gradlinigkeit, sondern Rhythmus. Das Landauer-Epitaph, schlecht erhalten, bringt den Abschluß. Die göttlichen Krönenden (das Thema ist das gleiche wie im Rehbeckischen), sind kaum wieder zu erkennen. Breit und mächtig, Triumphe des Volumens, nicht mehr zeichnerisch, kaum mehr nürnbergisch zu nennen. Ist Kraffts Kunst überhaupt rein nürnbergisch? Wo lagen seine ersten Eindrücke und Arbeiten? Erst als reichlich 30jähriger wird er uns greifbar. So ganz persönlich er ist — sein Stil, selbst seine Steinbehandlung hat etwas sehr Westliches an sich, genauer: Oberrheinisches. So wie kein nürnbergisches Gemälde hinter dem Schreyer-Epitaph steht, wie dieses vielleicht in Straßburg weniger verwundern würde als in Nürnberg (Straßburger Öberg, freilich dieser selbst ist später!), so kann man sich vor Details des Sakramenthouses an die

in der Bindergasse gehört hierher. Das sind die neuen Typen, die in den Stationen die Gesamtbewegung tragen sollten. Mehrere steinerne Epitaphien haben den Weg dahin gebahnt: das Pergenstörffersche in der Frauenkirche (1498), das Rehbeckische ebenda (1500), das Landauersche in St. Aegidien (1503). Sie scheinen wirklich einen Weg zu verdeutlichen. Das ältere sieht noch wie ein sehr malerisch empfundener Altarschrein aus, das jüngste erinnert fast wieder an älteste Monumentalplastik. Beides cum grano salis! Im Pergenstörfferschen ist die Tiefenschichtung der schutzfindenden Menschenmenge, der vor ihr aufwachsenden Mantelmadonna, der aus der Raum-



406. Adam Krafft, Figur v. Landauer-Epitaph. (Nach Bier.)

Straßburger Münsterkanzel erinnert fühlen. Den kühnen tiefen Schlag des Meißels könnte Krafft am Oberrhein gelernt haben — wohin vielleicht ein alter Zug aus seiner Vaterstadt ging (das Lainberger-Problem! Dürers Wanderjahre!) — aber er bleibt, wie das immer gilt, unantastbare Individualität. — Der Schritt in die neue Kunst mag sich besonders leicht am Vergleich von Stoßens Volkamerschen Reliefs und Kraffts „Stationen“ zum Johanneskirchhof ablesen lassen. (1505–8, jetzt German. Museum.) Bei Stoß ist das Gelenk alles und ist doch kein anatomisches Gelenk, sondern ein mimischer Selbstwert. Wer Einzelheiten zu lesen versteht, vergleiche die Kniee der Kriegsknechte bei Stoß und Krafft: bei Krafft sind sie wirkliche Masse und wirkliches Gelenk, in erster Linie echte plastische Masse; bei Stoß sind sie hager umkleidete Knickstellen menschenähnlichen mimischen Ornamentes. Die Empfindung für den Menschen als organische Tatsache — das Ganze lehrt es ebenso wie die Details — ist das Neue dieser Kunst; nicht anders als in Italien, aber ohne Italien! In gewissem Sinne wiederholt sich der Gegensatz von Naumburg zu Bamberg in jenem des reifen Krafft gegen den spätgotischen Stoß — Masse gegen Linie. Auch die Kraft der dramatischen Einfühlung, selbst die Hintereinanderschichtung der untersetzten Figuren im Reliefkasten, macht die Stationen den Naumburger Lettnerreliefs vergleichbar; was dazwischen steht, ist natürlich die Gesamtentwicklung der Malerei und des Malerischen. Wer im besonderen die Siebente Station richtig zu sehen versteht — in der zweifellos ein noch moderneres Reliefprinzip als in den übrigen durchgeht, — wird über den Unterschied schnell klar werden: hier herrscht eine wirkliche Projektion der Formen, eine Augenberechnung, nicht Drängung volltastbarer Körper. Krafftsche Werkstattarbeit wird in der Grablegung der Holzschuherschen Familienkapelle (Johannes-Friedhof) stecken. Dieser „Steinmetz“ (so sieht man Krafft gerne an) war eine der aktivsten Naturen der deutschen Kunst.



407. Adam Krafft, Kreuztragung vom Stationswege.  
Nürnberg, Germanisches Museum.

Eben darin ist Peter Vischer d. Ä. sein geistiger Bruder, aber Vischer ist auch doch wohl der Reichere und der Vornehere.

An seinem festen, ererbten Platze, lange als Gehilfe des Vaters tätig, erst 1487 selbständiger Meister geworden, reift er dennoch wie ein ganz freies Genie heran, und die ererbte Technik des Metallgusses, ihre zunächst rein geschäftlich-handwerkliche Verbundenheit mit ihm, wirkt an den Leistungen wie das Ergebnis freier Wahl. Auch in seiner Entwicklung spielt das spätgotische Gesamtkunstwerk seine Rolle; es genügt, an das Sebaldusgrabgehäuse zu erinnern. Aber noch deutlicher geht Vischer von der Figur aus. Es gibt wenige Fälle, in denen das selbständig neue Erleben eines von älteren Geistern getragenen Zeitstiles, seine innerliche Aufspaltung durch einen jüngeren und entgegengesetzten Willen, so ergreifend deutlich würde, wie in Vischers Frühwerken. Er passiert den Stil der 80er Jahre — auch Lionardo tut es (Hieronymus!) —, aber er verwandelt alsbald dessen inneren Sinn. Das Ziel einer neuen Generation hinter den Mitteln einer älteren! Der erste Entwurf des Sebaldusgehäuses von 1488 (Wiener Akad. Bibl., Meller, P. V. d. Ä., Insel Verlag, Abb. 9) mag chronologisch eng mit dem Kefermarkter Altare zusammengehören. Aber Motive, deren ursprünglicher Sinn, so wie in Kefermarkt, die Komplikation war (Baldachine z. B.), werden einem klaren Aufbau, also dem neuen Ideal der Überschaubarkeit an Stelle verwundenen Lesens, dienstbar gemacht. In den Apostelfiguren klingen hier und da Motive in der Art der Blüten-



burger an — im Ganzen sind sie breiter angelegt, mehr dem Krafftischen Körperideal verwandt, also von der Masse her ersonnen. Die starke Betonung der Schatten — die Zeichnung, sehr malerisch und flüssig, ist schon als solche eine geniale Leistung — ist dabei eher ein „Noch“ als ein „Schon“. Die Entwicklung führte vom Atmosphärischen hinweg in die neue Tageshelle der Kunst um 1500. Am großartigsten erscheint der Vischer von damals in dem herrlichen „Astbrecher“ des Nationalmuseums. Er trägt die Jahreszahl 1490 auf dem Rücken, aber keine Signatur; es gibt also auch schon Zweifler, ob hier nicht ein besonderer „Meister des Astbrechers“ aufzustellen sei. Doch spricht schon der indirekte Beweis für unseren Künstler: wir kennen sonst Niemanden, dem diese gewiß unerhörte Leistung zuzutrauen wäre. Meller vermutet sehr ansprechend, daß diese Figur im Zusammenhange mit dem ersten Sebaldus-Gehäuse stand. In der Tat, sie könnte in Kraffts Tragefiguren vom Lorenzer Sakramentshause widergespiegelt sein. Sie hat sogar mit frühen Krafftischen Typen, den leidenschaftlichen Köpfen vom Schreyer-Epitaph, durch ihre wilde Energie eine gewisse Ähnlichkeit des Ausdrucks, die die enge Freundschaft beider Meister neu beleuchten könnte. Als Ganzes geht sie weit über Krafft hinaus. Als „Allegorie der Stärke“ begriffen (Meller), ist sie wundervollstes Beispiel für neue Sinnggebung an eine innerlich ältere Form. Sie steht am Ende des Jahrzehntes der Maruskatänzer. Wie Grassers Figuren, arbeitet sie stark mit dem Hohlraum, ja mit der fließenden Verschränkung. Wieder aber erweist sich der Sinn des Neuen als Befreiung der Gestalt aus ihrer Durchdringung mit dem Ornamente. Aus musikalischem Spiele wird plastische Motivierung, „Ernst“. Alles ist aktive Energie, doppelt empfindet man das Manieristisch-Bedingte der Tänzer, ihren passivischen Dienst am übergeordneten Formgesetz, d. h. aber: ihren spätgotischen Gehalt. Der Astbrecher ist neue Kunst um 1500, wohl ihre erste und kühnste Tat. Hier bleibt auch jenseits der Formenhandlung etwas zuständig Gegebenes. Und das (immer freilich grausame) vorübergehende Hinwegdenken der Bewegung fände noch immer eine plastische Wirklichkeit vor: Arme, Schulter, Kniee, alle Stellen beweisen es. Es bleibt noch jenseits der verkörperten Bewegung ein bewegter Körper. So ist der ganze alte Sinn der Verschränkung im Hohlraum auf das großartigste durch ein neues Positives unterhöhlt. Vischer motiviert, was früher nur veranlaßt wurde. Gerade, daß hier eine physische Leistung vollbracht wird, daß sie jede Wendung der Form „natürlich“ erklärt — gewiß ist das der Zusammenbruch einer ganzen, sehr großartigen, sehr geistigen Welt, gewiß verrät es das kommende Ende der alten religiösen Kunst, gewiß kann der weit hinaus Blickende hier den gewaltigen Verlust empfinden, der aller europäischen Kunst droht und der die altdeutsche tatsächlich vernichten wird, den Einbruch des „Richtigkeits“- und „Natürlichkeitsprinzips“, tiefer noch: einer neuen profanen Gesinnung. (Er wird schon um 1420 deutlich, er kehrt jetzt, nach langen Gegenschlägen des anderen Prinzips, wieder.) Jedenfalls aber ist es eine ungeheure Energieleistung, die dieses unvermeidbare Schicksal so früh ausspricht, und jedenfalls ist das „Renaissance“, weit mehr noch als bei Krafft. Hier — das ist zuzugeben — denkt man sehr stark an Italien; hier hat man den Eindruck, daß ein fremdes Prinzip glänzend begriffen sei. Aber das bezieht sich nicht auf das Gefühl der Masse, nicht auf die neue Überschaubarkeit. Das Werk ist echt rundplastisch und wäre genau noch wie jene der 80er Jahre nur kinematographisch völlig zu reproduzieren; Masse und Überschaubarkeit sind die überall selbständig auftauchenden Parallelwerte der deutschen Kunst um 1500 zur italienischen. Die logische Motivierung der Form aus dem physischen Vorgange aber wirkt allerdings italienisch, speziell oberitalienisch. Die Erklärung dafür ist nicht leicht zu bringen, dem Verfasser jedenfalls kaum möglich — und zuletzt ist die Tatsache entscheidend. Übrigens sind auch die Wapphalter an der Grabplatte des Lubranski († 1499) im Posener Dome in ähnlichem Sinne zu nennen; jedoch nur mit größter Vorsicht der herrliche kleine Christoph der Sammlung Delmar-Budapest (Meller 32, 33), der das Schreiten eines sehr kräftigen „Lastträgers“ in feiner Biegung gibt. Auch die neuerworbene Herkules-Antäusgruppe des National Museums, höchst wertvoll und von feinstem Reize, ist dem Verfasser für den älteren Vischer nicht recht überzeugend. — Zweifellos stehen indessen die stilistischen Werte in Vischers Werk sehr verschiedenartig durcheinander; nicht anders, als bei Dürer, der selbst ein Suchender war; z. T. aber wohl auch deshalb, weil Vischer häufig, zumal bei Grabplatten, nach fremden Entwürfen auszuführen hatte (z. B. solchen von Katzheimer, Jacopo de Barbari, Dürer). Das Grabmal Otto IV. von Henneberg in Römhild z. B. ist reines Zeugnis der Spätgotik um 1490, in Proportion und Liniengefühl parallel zu Blutenburg. Das Tumben-Grabmal des Bischofs Ernst von Sachsen im Magdeburger Dome dagegen (1495) ist in allem breiter, einfacher, aber ganz gewiß auch phantasiereicher erfunden. Wenn schon zwischen dem „Ursebaldusgrabmal“ von 1488, das als fast 17 m hoher „Erzturm“ (Meller) gedacht war, und Kraffts Sakramentshaus deutliche Beziehungen bestehen, so wundert es nicht, daß die Umrollung des Bischofsstabes am Ernstgrabmale eine weitere ist. Aber auch zu beiden Formen des Sebaldusgrabes laufen Fäden. Meller geht dem Verfasser zu weit, wenn er in den — recht trockenen — Apostelstatuen der Magdeburger Tumba unmittelbar die für Nürnberg 1488 geplanten erkennen will; aber der allgemeine Gedanke ist dort vorbereitet. Die Genreplastik wieder, die sich am Sockel regt, verweist schon auf die zweite Fassung. Mit einer großen Reihe von Grabplatten einfacher Art hat

Peter Mitteleuropa und den kolonialen Osten versorgt; dieser lebte weitgehend gerade von der Nürnberger Kunst. Auch hier macht die Mischung der Stilarten dem geschichtlichen Verständnis Schwierigkeiten, die wohl nur der Verzicht auf jeden Vergleich mit moderner Persönlichkeitsentwicklung beseitigen kann — Werkstattgut, fremde Wünsche, fremde Vorzeichnungen usw. Erst mit der zweiten Fassung des Sebaldusgrabes, 1507—12, dann 1514—19, kommen wir zur freien Entfaltung des Persönlichen. Es soll auch darüber (d. h. über Einzelheiten, die allgemeine Tatsache ist unanfechtbar) keine falsche Sicherheit vorgetäuscht werden. Der Verfasser läßt sich im Wesentlichen durch Mellers kluge Darlegungen überzeugen, aber völlig bewiesen sind diese nicht. Der ausgezeichnete Vischer-Spezialist H. Stierling warnt vor der „scheinbaren Sicherheit“ des Mellerschen Buches. Der Boden ist nicht völlig fest, zumal was den an sich unbestreitbaren Anteil der Söhne angeht. Nur Kombination mit Stilkritik (die selten restlos durchdringt) hilft zu klaren Vorstellungen, deren objektive Richtigkeit gleichwohl nicht unanfechtbar ist. Denn nun, als endgültig der alte Sarkophag des Ortsheiligen (aus dem 14. Jahrhundert) seine Bekleidung empfangt, ist mindestens für die zweite Ausführungsperiode (1514—19) der Anteil der Söhne urkundlich gesichert. Ein ges ist unbestreitbar, denn es gibt mehrere Inschriften am Gehäuse. Das Erste war das Selbstbildnis Peters d. Ä., ein erweitertes, wie man sagen darf: für uns ist es das typische des deutschen Künstlers, der sich als Handwerker fühlte, geworden; es ist wahrhaft volkstümlich, konnte es aber wieder nur werden vermöge jener motivischen Logik, die auch im Astbrecher steckt. Zumal das 19. Jahrhundert, das diese Volkstümlichkeit erst ausbildete, wäre an einem Werke älteren Stiles, d. h. ohne jene wissenschaftsverwandte Logik, vorbeigegangen. Auch hier spricht die neue Kunst um 1500. Die gleiche Enttäuschung aber, die Jedem wird, wenn er aus einem Dürerschen Werke auf den Grundstil der zeitlich benachbarten schließen möchte, wird auch hier vor den 12 Aposteln. Auch sie sind neu, eine denkwürdige Tat, indessen nicht das Werk freier und zugleich logischer Naturhingabe. Sie sind eminent stilisiert, und zwar durch einen Rückgriff. Vielleicht nur hier überhaupt hätte das Wort „Renaissance“ einen wörtlich richtigen Sinn: Wiedergeburt, und zwar bewußte, eines alten Stiles. Aber eines alten deutschen! Wir wissen, daß Vischer an 300 Werke alter deutscher Plastik gesammelt hat — seien wir übrigens auch so ehrlich, das später kommende 19. Jahrhundert an diesem entscheidenden Punkte vorauszufühlen, seinen bewußten Historismus —, und es ist in mehreren Fällen, ja überwiegend, das deutsche 14. Jahrhundert (wahrhaftig: nicht Italien oder gar die echte Antike), was hier ein „rinascimento“ feiert. Für das geschichtliche Verständnis entscheidet die Abwendung von der Spätgotik. Der Anruf der alten und echten Gotik — in einigen Fällen, wie Jacobus Maior, Andreas, Matthäus, schon fast peinlich laut — ist in dieser negativen Seite, als strikte Ablehnung etwa Stoßischer Denkweise, mehr geschichtlich wichtig als künstlerisch hinreißend. Die Vorliebe des 19. Jahrhunderts für diese Figuren sollte warnen. Es witterte Thorwaldsen und das blasse Nazarenertum darin — sich selbst eben. Wer die echte Größe des Vierzehnten versteht, wird das Nachempfundene nicht überschätzen, wird diesen Historismus selber historisch, als für damals kühne und persönliche Tat, aber auch als Zeugnis beginnender Unsicherheit, werten. Das große Kapitel deutscher Kunstgeschichte aber, in das auch diese Gestalten gehören, wird überhaupt die Rückgriffe auf die eigene alte Kunst, besonders auch auf die Romanik (die Würfelscheibenkapitelle auf Dürers Paumgärtneraltar und zahlreiche andere Fälle, auch architektonisch verwirklichter „Romanistik!“) zu behandeln haben. Jeder Eingeweihte weiß von ihm, aber es ist als Ganzes noch nicht geschrieben. Hier wird aus einer — mehr im Negativen vorhandenen — Parallele zur italienischen Klassik schon einmal etwas Anderes: „Klassizismus“, aber das Klassische dieses „Ismus“ ist das eigene Mittelalter. — Vischer war Dürers Freund. Das fruchtbare Suchen nach neuen Wegen verbindet Beide. (Beide waren zudem nicht reinblütige Nürnberger: Dürer stammte von Vaters Seite aus Ungarn, wenn auch wohl

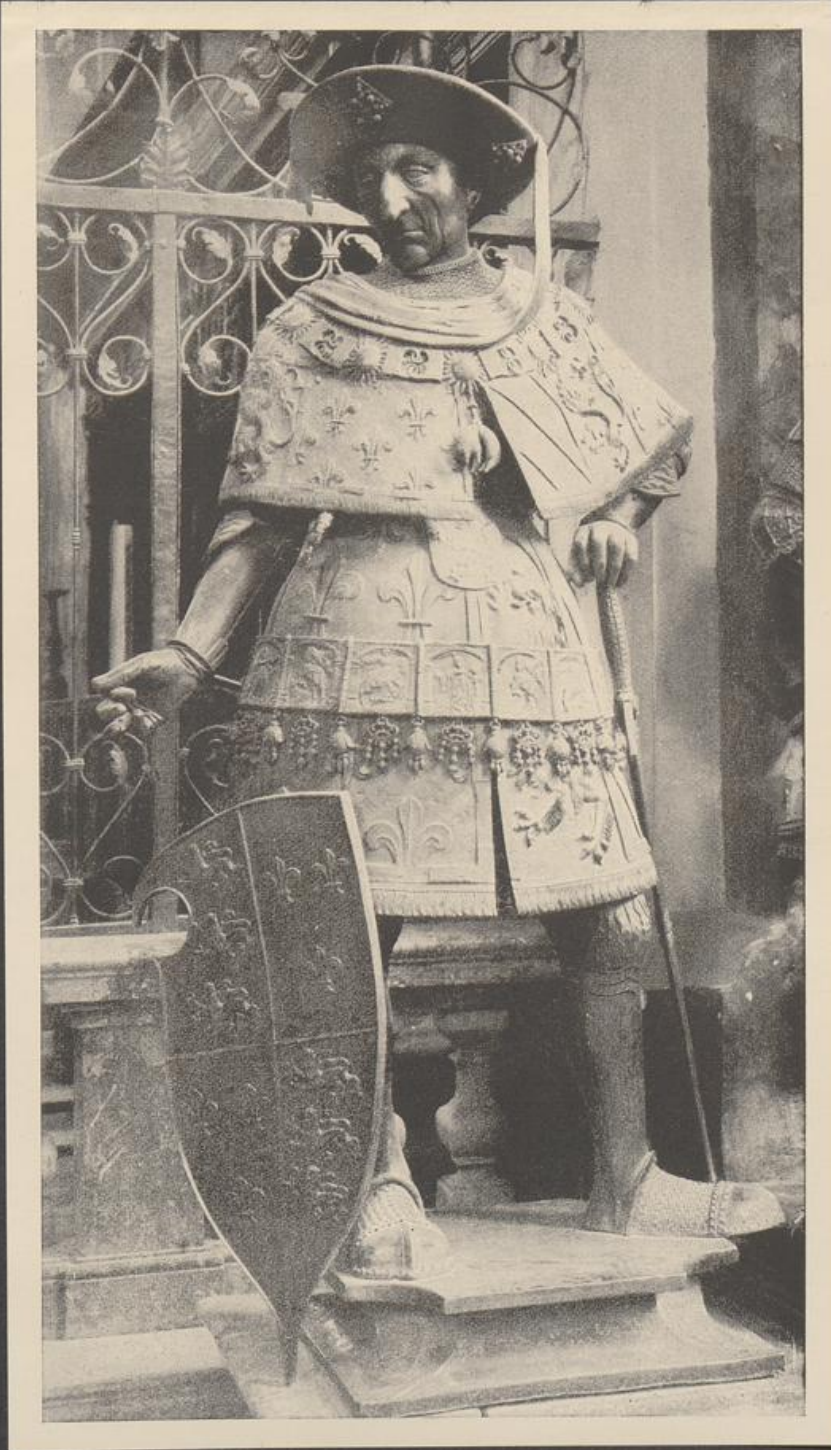


408. Peter Vischer d. Ä., Astbrecher.  
München, National-Museum.

von deutschen Kolonisten, bei Vischer spricht die Schreibweise des Namens ebenso wie die Tradition des Metallgusses für niederdeutsche Herkunft.) Die eigentliche leuchtende Großtat Peters sind die Figuren des Arthur und des Theoderich für das Innsbrucker Kaiser-Grabmal (1513). Sie sind nun wirklich freie Taten eines neuen Stiles, reiner deutscher Stil um 1500, und sie setzen offenbar Dürer voraus (Abb. 409). Im Paumgärtner-Altar, im hl. Eustachius, hatte Dürer das Standmotiv des Arthurs, den Kontrapost bei fest haftenden Sohlen, unleugbar vorgebildet. Die Tat Vischers bleibt genau so groß: er wußte das gleiche Motiv in echter Rundplastik auszubilden. Der Arthur ist keine Scheibe, er ist vollkommen dreidimensional gedacht. Vielleicht noch erstaunlicher der Theoderich: hier ist eine großartige Müdigkeit durch alle Glieder geleitet. Man muß wissen, wie außerordentlich schwer es ist, eine Figur wirklich zu stellen, ohne in ausgefahrene Geleise zu geraten. Hier ist es geschehen — so sehr zugleich deutsche Wappnerfreude, deutscher Materialgenuß, einen Schleier über die plastische Tat legt. Sie bleibt groß und vergleichlos, Keiner hat in dieser Zeit Ähnliches auch nur beabsichtigt. Kaiser Maximilian selber aber scheint den Sinn der neuen Leistung nicht verstanden zu haben. Der Mann, der sich eine papierne Ehrenpforte bestellte, — sympathisch, gutwillig, geistig beweglich, aber ohne wahrhaft monumentalen Sinn — blieb nicht bei Vischer, sondern wandte sich 1514 an Stoß. Er geriet — für die Verhältnisse im damaligen Deutschland bezeichnend — an eine Macht, der er nicht gewachsen war. Die Nürnberger Rotgießer, eifersüchtig um das zünftlerische Monopol besorgt, weigerten sich, Stoßens Figuren zu gießen: Stoß gehörte nicht zu ihnen. Daß sie damit der Spätgotik entgegentraten, wußten sie nicht. Wenige überhaupt werden gefühlt haben, was der Sinn des Neuen war. P. Vischer aber hat sich, wenn wir Mellers Urkundendeutung folgen sollen, von nun an auf die mehr geschäftliche Leitung zurückgezogen; schon von der Fortführung des Sebaldus-Gehäuses an hätten wir es mit den Söhnen zu tun. Tatsächlich gehört sie unserer „fünften Richtung“ an, der eigentlich renaissancemäßigen. Doch sei noch einmal, Stierling folgend, Vorsicht angeraten.

Durch die Innsbrucker Figuren hatte Vischer in ein Unternehmen eingegriffen, das selbst nach seinem endgültig erreichten, nur fragmentarischen Ausmaße, erst recht nach seinem geplanten, beispiellos war. Die gesamte Zeit in sämtlichen Ländern Europas kennt nichts Vergleichbares zu dem Projekt Maximilians für sein Kaisergrab. Diesem Projekte zu Liebe entstand die neben der Vischerschen wichtigste Gießhütte ganz Deutschlands. (Abb. 410—413. Taf. XX.)

Der Plan klingt ungeheuerlich: 40 große Statuen, 32 Brustbilder, 100 Statuetten sollten den Sarkophag und seine Relieftafeln umgeben. Alles gegossen, eine Schmelgerei in Metall. Wie einst das Denkmal Friedrichs III., sollte auch dieses nach Wiener-Neustadt kommen. Die Hütte aber wurde in Innsbruck errichtet. Man fragt sich, wie diese Gestaltenscharen eine übergeordnete Zusammenhgangsform hätten finden sollen; man wittert eine nur im Geiste vag vorhandene Zusammenstellung, eine Parataxis in der Phantasie, die Maximilians Sorge um den Nachruhm — er hat sie in beweglichen Worten im Theuerdank ausgesprochen — hervorbrachte, und die im wirklichen Raume kaum eine Heimat finden konnte; eine Buchphantasie im Geheimen. Aber sie griff in das Wirkliche, und was entstand und blieb — 28 Großstatuen, 23 Statuetten aus unserer Epoche allein in der Innsbrucker Hofkirche —, verdiente allerdings ganz anders in unserem Bewußtsein zu stehen, als es der Fall ist. Hier wiederholt sich an einer tatsächlich vorhandenen Gestaltenschar der bekannte Vorgang in der geschichtlichen Gesamtanschauung deutscher Kunst. Wie arm war unser Bild von ihr, solange die paar bekannten Namen den Zugang zu der riesenhaften Menge des Ebenbürtigen verwehrten! Namen versperrten das Sichtbare, Kunststädte größten Ranges wie Mainz, Straßburg, Lübeck wurden über Nürnberg vergessen und selbst in diesem wieder alles, was nicht durch die paar großen Namen gedeckt werden konnte — ein ungewollter Erfolg der literarischen Romantik. Auch in der Innsbrucker Figurenschar ist die Beschattung alles Übrigen durch Vischers zwei Figuren kein Urteil des Auges, sondern ein Erfolg des Namens! Mit Recht hat kürzlich Meller den Verlust betont, der unserer Anschauung dadurch entsteht. Nicht alles, beileibe nicht alles, ist dem Arthur und Theoderich ebenbürtig, aber Mehreres ganz gewiß, und das heißt gewaltig viel; Vieles noch steht auf recht hohem Niveau. Was wir hier haben, ist in seinem Besten große Kunst um 1500! Die Namenfrage sei nur kurz angedeutet. Was hier versucht werden kann — denn die Forschung hat doch noch viel zu tun —, ist ein jenseits aller Künstlerfragen stehender Vergleich der Stilwerte und — dieses Mal sehr betont — der reinen Qualität. Der Kaiser gab die Leitung einem Münchener Maler, Gilg Sesselschreiber. Er ließ 1508 den Nürnberger Rotschmied Stephan Godl samt Gesellen kommen. Nach Meller freilich zunächst noch nicht des Denkmals wegen. Sesselschreiber bewährte sich schlecht als Vorsteher der Gießhütte. Seit 1517 hat der Fachmann Godl den Maler am Grabmal zu verdrängen begonnen (dies ist nur geschichtlich gemeint). Weingartner (Die Kirchen Innsbrucks, 1921) vermutet



Philipp der Gute. Vom Grabmal Kaiser Maximilians in Innsbruck, Hofkirche.

Plinder. Deutsche Plastik.



(nach Schönherr) in der weiteren Entwicklung Mitarbeit, oft alleinige Entwürfe des Jörg Kölderer. Vielleicht wird aber das, was „Kölderer“ heißt, einmal wesentlich auf Leonhard Magt benannt werden müssen. Für die Statuetten wenigstens — und diese haben ihren stilistischen Zusammenhang mit den Großfiguren — steht (nach Meller) fest, daß Magt der Modelleur war. Godl erscheint überhaupt als reiner Techniker, als Gießer. Sicher ist, daß der Kaiser an ferne Künstler, auch an ferne Hütten dachte. Er hat bei Vischer bestellt, bei Veit Stoß, hat sich nach Augsburg und (nach Meller) selbst nach Landshut gewandt, ja, dem Verfasser hat sich gegenüber den Großfiguren die gleiche Frage aufgedrängt, die Meller vor den Statuetten stellt: ob nicht Konrad Meit, Habsburgischer Hofkünstler in den Niederlanden, irgend eine Rolle gespielt habe (in anderem Sinne als bei Meller, nämlich positiv als Einsender von Visierungen). Doch genüge es, die Schwierigkeit der Namenfrage betont zu haben. Weingartner hat eine Gruppierung gegeben, die hier wieder zerrissen werden muß. Bei einer zunächst rein vom Auge aus vorgenommenen Gruppierung ergab sich dem Verfasser der überraschendste Einklang mit den Daten — wir haben sie fast für jede einzelne Figur genau erhalten — und damit ein Stück wirklicher Stilgeschichte innerhalb einer zusammenhängenden Statuenschare. Von 1511—33 können wir diese Stilgeschichte verfolgen. Dann tritt die entscheidende Pause ein — überschauende Betrachtung mag vermerken: wir stehen da überhaupt am Ende der altdeutschen Kunst, in der Zeit des physischen „großen Sterbens“ der altdeutschen Meister, der Zeit, deren schwerstes Symbol und Symptom nach außen hin Holbeins d. J. endgültiger Wegzug nach England (1532) ist. Nur die von Amberger (wieder einem Maler) entworfene, von Löffler gegossene Statue Chlodwigs (1548—50) steht noch jenseits unserer Zeit. Es handelt sich bei den Großstatuen um die Ahnen des Kaisers, z. T. sagenhafte, z. T. geschichtliche, ja der Zeit selbst angehörige Personen. Die älteste Figur, Theodebert (1511), ist eine einfach lastende, unrythmisch aufstehende Rüstungsfigur, fast darf man sagen: nur eine Rüstung. Das Visier ersetzt das Gesicht — es gibt gar keines. Natürlich erledigt sich die populäre Deutung (von Theodebert habe man das Aussehen eben nicht gekannt) ohne weiteres durch den Vergleich mit den zahlreichen gleichartigen Fällen. Hier hätte man beinahe einen einfachen Wappner arbeiten lassen können. Ernst der Eiserne (1516) schließt sich dem Theodebert noch an; breites Massengefühl, aber — obwohl der Kopf nun sichtbar — im Wesentlichen nur Statik des Materials. Immerhin: keine Spätgotik. Inzwischen hatte Vischer seine zwei großartigen Figuren geliefert (1513). Obwohl sie nicht nach Innsbruck gelangt zu sein scheinen — sie wurden dem Augsburger Bischof verpfändet, erst 1532 durch Maximilians Nachfolger ausgelöst — können einige der nächsten Figuren wie Schlüsse aus ihnen wirken. Man muß sie gekannt haben. Jedenfalls sind die von 1516—18 gelieferten Figuren unmittelbare Zeugnisse des neuen Kunstwillens, nicht nur negative (Antigotik) wie die ersten beiden, sondern höchst positive. Cimburgis von Massovien (vor 1517) ist — im Gewande stark spätgotisch, durch reiche, eckige Faltenbehandlung unmittelbar an deutsche Schnitzertradition erinnernd — eine Prachtfigur von stärkstem inneren Leben. Mit ihr verglichen bedeutet Eleonore von Portugal (ebenfalls vor 1517) ein noch viel reineres Zeugnis der neuen Kunst. Man könnte hier fast an Meit denken: das Eckige ist bis auf eine winzige Stelle, eine kleine pikante Gegenrede, die gerade das andere nur hebt, ausgeschaltet. Die königliche Würde des Menschlichen — echte „klassische“, aber rein deutsch-klassische Gesinnung — erzeugt einen ruhig schwellenden Gesamtumriß. Hier ist alles Masse, Dehnung von innen her, in aktiver Rundung gewonnene Begrenzung. Man denkt ein wenig an die liegenden Frauengestalten Meits in Brou. Seine Gönnerin, Margarethe von Österreich, findet sich auch unter den Innsbrucker Gestalten. Freilich sind sie und Maria von Burgund (beide um oder vor 1517) in der Innsbrucker Formung ein wenig nach dem Anorganischen hin versteift. Kaiser Rudolf von Habsburg (1516/17) scheint beiden nahe zu stehen. Eine mächtige, massive Würde! Die Krone dieser in das Majestätisch-Breite und Schwer-Statistische gehenden Richtung darf in Philipp dem Schönen von Kastilien (1516) gesehen werden. Nicht unmöglich, daß der Kopf des damals kürzlich Verstorbenen auf eine Totenmaske zurückgeht. Die Gestalt ist Inbegriff des „Maximilianeischen“ — unter dem wir uns im Grunde etwas Breiteres und Dichteres vorstellen,



409. Peter Vischer d. Ä. Theoderich.  
Vom Grabmal Maximilians, Innsbruck.



410. Philipp der Schöne von Castilien.  
Innsbruck, Kaisergrabmal.



411. Cimburgis von Massovien.

als es die Geistesart des Kaisers eigentlich war. Nun aber ein unerwarteter Sprung: Graf Rudolf von Habsburg (1518). Eine schlanke Figur von fast tänzelnder Kühnheit, keck und phantastisch. Der Fuß des Spielbeins ist nahe daran, die Sockelplatte zu verlassen. Die Rüstung bis ins Manieristische überspitzt, von völlig entsprechendem romantischem Glanz. Wirklich aber in aller Eleganz ein sprechender Kontrapost. (Dr. Weinberger dankt der Verfasser für den Hinweis auf eine Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts, Nr. 4260, in Friedländer-Bocks „Zeichnungen Deutscher Meister“, 1921, T. 133 abgeb., die diese Figur darstellt. Vielleicht haben wir hier den direkten Entwurf. Er wirkt bayerisch; phantastisch-romantischer Donau-Stil!) — Nun folgt um 1521—23 ein großartiger Aufschwung, ein Stil von majestätischem Ernst und großer Lebendigkeit, der zugleich richtige Konsequenz aus Vischer ist und über Vischer

wesentlich noch hinaus führt. Philipp der Gute (1521) hat von allen Figuren nach den Vischerschen das stärkste Kontrapostmotiv: ein herrlich sicheres, freies und sehr breites Stehen bei festhaftenden Sohlen. Darin ist der Arthur weiter gedacht. Aber auch das Stützmotiv des Armes bei Theoderich ist frei verwertet. Das kann kaum Zufall sein; aber gleichwohl ist hier eine reichlich ebenbürtige Schöpfung gediehen. Der nobel herrscherhafte Kopf — auch er wäre Meits würdig — blickt ernst herab. Wer auch der Künstler war (Weingartner vermutet Sesselschreiber, ??) — er verdient einen vordersten Platz in der Geschichte unseres Stiles. Das ist fertig gewordene deutsche Klassik; w nn überhaupt mit fremdem, so mit leichtem niederländischem Einschlage, der sich dem Thematischen hier gerade sehr glücklich verbindet. Nur um Weniges steht Karl der Kühne (1523) zurück. (Die Beiden sind heute zu einem Paare vereinigt.) Auch er eine völlig standfeste und warm lebensvolle Prachtfigur. — Fast gleichzeitig erfolgt ein maskierter Gegenstoß des Spätgotischen, an einigen Stellen auch ein qualitatives Zurückgehen. Die Figuren, bei denen man an Stoß gedacht hat, sind bedeutend, aber in der Geschichte des Kontrapostes, der hier der feinste Ausschlag der Geschichte der Statuarik ist, sind sie ein Rückschlag. Sie sind noch unter der S-Linie gesehen, der Kontrapost ist — fast wie im Vierzehnten — harmonischer Parallelismus mehr als fruchtbarer Kontrast. Hierher gehört Leopold der Heilige (1524—27), eine bärtige, sehr würdevolle Männerfigur von bedeutendem, ernsten Ausdruck; ihm eng verwandt, schon schwächer, Siegmund von Tirol (1523); noch abgedämpfter: Kaiser Friedrich III. (1522). Den Zahlen nach ist umgekehrt zu lesen: von Friedrich zu Leopold verstärkt sich der Gegenschlag des Spätgotischen. Doch ist er verhüllt, und er vermag die untersetzte Breite der Gestaltung schon nicht mehr anzutasten. Friedrich mit der leeren Tasche — und einer leeren Handbewegung —, von 1524 steht noch auf gleichem Niveau. — Dieses erscheint noch



412. Eleonore von Portugal. Innsbruck.



413. Johanna von Kastilien. Kaisergrabmal.

hoch gegen Albrecht I. und Albrecht II. (1527 und 1524–27). Hier ist ein Absturz der Qualität! Breite Rüstungsfiguren, im Ausdruck und manchen Einzelheiten den gleichzeitigen Statuen wohl noch verwandt aber, schwächer. Der Kontrapost scheint verloren. Ein grätschiges Ausrutschen der Beine (wie einst bei Lochner), das wohl nicht zufällig an Grabplatten erinnert; aber nicht, wie bei Jörg Gartners Rittergrabsteinen, durch einen scheidend klaren und würdigen Gesamtausdruck überdeckt. Mäßige Gestalten, übersetzte Reliefs. Auch Bianca Sforza (1525), eine deutlich schon manieristische, leuchterhaft zusammengezogene und ins Heraldisch-Steile tektonisierte Gestalt, hat etwas innerlich Totes. (Ein verwandtes Stilideal hat in Holbeins d. J. Christine von Dänemark in London ein Dutzend Jahre später eines der größten Meisterwerke aller Zeiten hervorgezaubert.) — Gegen 1530 noch einmal ein, wenn auch nicht so starker, Aufschwung. Johanna von Kastilien (1528), Elisabeth von Ungarn (1530), Ferdinand von Aragonien (1531–33). Johanna ist das Stärkste in dieser letzten Periode: großer, ruhiger, Umriß, vornehm maßvolles Leben. In den Falten regt sich, schön beherrscht, die konzentrische Strombewegung des deutschen Frühbarocks. Das letzte Jahr der ganzen altdeutschen Gußperiode, 1533, bringt den Gottfried von Bouillon. Jetzt taucht noch einmal der Gedanke des deutschen Kontrapostes auf. Wir dürfen das rhythmische Stehen mit festhaftenden Sohlen so nennen. Dürers Eustachius vom Baumgärtner-Altar (1500), Vischers Arthur (1513), Philipp von Burgund (1521), und nun, 1533, Gottfried! Aber die Figur ist nicht sehr lebensvoll. Sie drückt nur in diesem Falle symbolisch den Gedanken der eisernen und zuverlässigen Kraft sehr gut aus. — Zu diesem gewaltigen Komplex treten nun noch die 23, heute in der Silbernen Kapelle der Innsbrucker Hofkirche bewahrten Statuetten. Nach Meller sind sie zwar von Godt gegossen, modelliert aber von Leonhard Magt, der u. a. auch den großen Rudolf von Habsburg geschaffen habe, und den kleinen nackten Krieger des Johanneums in Graz,





414. Leonhard Magt (?),  
Birnbaumfigürchen eines Kaisers. Weimar.  
(Nach Sauerlandt,  
Kleinplastik der deutsch. Renaiss.)



415. Hans und Brigitte von Schaumberg,  
Haßfurt.  
(Nach L. Bruhns,  
Grabplastik des ehem. Bistums Würzburg.)

der (gewiß irrtümlich!) schon für Meit in Anspruch genommen wurde. Mit dem Namen Leonhard Magts gewinnen wir, wenn er sich bestätigt, einen der wichtigsten der ganzen Zeit. Daß der Grazer Krieger vom Meister des Rudolf von Habsburg, zum mindesten stark abhängig von dieser Statue ist, leuchtet dem Verfasser ein; weniger beider Werke Verbindung zu den Innsbrucker Statuetten, deren beste etwa der besseren Gruppe der Statuen aus den zwanziger Jahren nahe zu stehen scheinen. Auch untereinander sind sie nicht ganz einheitlich. Einige gehen eng mit der kleinen Bronzmadonna in St. Sebald-Nürnberg zusammen, die man bisher Godl taufte und, wenn Meller Recht hat (was der Verfasser glaubt), nunmehr im Entwurfe dem L. Magt geben muß. (Vgl. Meller, Die Deutschen Bronzestatuetten d. Ren., K. Wolff-Verlag, T. 50 u. 53.) Der Verfasser glaubt übrigens, noch einen Entwurf aus diesem Kreise zu kennen und, in aller Vorsicht, dem Magt zuschreiben zu dürfen. In das Weimarer Museum ist ein Birnbaumfigürchen von 28,5 cm Höhe gelangt, das einen Kaiser darstellt. Es hat den typischen „Innsbrucker“ Geschmack, man sieht es in Gedanken schnell in Bronze ausgeführt, mit reicher reliefplastischer Ornamentik heraldischen Charakters. (Abgeb. bei Sauerlandt, Kleinpl. d. dtsh. Ren., 82.) Wir wissen, daß Magt nicht lange vor seinem Tode als „Bildschnitzer“ offiziell in kaiserliche Dienste trat. Dieses Figürchen kann ein Modell sein, ob zu einer Statue oder Statuette, ist nicht ohne weiteres zu sagen. Es ist bestimmt nicht um 1550, sondern um 1525 anzusetzen und gehört offenbar zum Innsbrucker Grabmalkreise. Wie dieses, sind auch alle erhaltenen, von Godl gegossenen Statuetten rechte Kunst um 1500, aus sich selbst überwundene Spätgotik, die sich dem eigentlichen Frühbarock versagt.



416. Sylvester von Schaumberg,  
Münnerstadt.  
(Nach L. Bruhns.)

Die neue Auffassung des Ritters, die hier in Form einer höfischen, zuweilen etwas gewaltsam hochgepreßten Kunst auftritt, gewiß nicht in allen Fällen der ungewohnten Monumentalaufgabe gewachsen, wird von der Grabmal-kunst, wie wir immer wieder sehen können, vorbereitet, begleitet, fortgesetzt.

Vielleicht das stolzeste Zeugnis unter den anonymen Werken ist der von Leo Bruhns schön gewürdigte Doppelgrabstein von Hans und Brigitte von Schaumberg († 1501) in der Haßfurter Ritterkapelle. (Bruhns, Grabpl. d. ehem. Bistums Würzburg, Taf. III.) Leiseste Nachklänge spätgotischer Empfindung machen das Werk nur um so reizvoller. Es gehört zu den — ungewußten — Ahnen der Vischerschen Ritterfiguren. Die Entwicklung geht in jenem Gebiete schnell bis zu so imposanten Schöpfungen wie dem Sylvester von Schaumberg († 1514) in Münnerstadt. Aus dem Relief hat sich die Figur so gut wie frei gelöst; sie ist Statue geworden. Im rhein-mainischen Kreise, in der Nachfolge Backofens, wird uns ähnliches entgegnetreten. Die meist allein beachtete bayerische Rittergrabsteinkunst hat etwas nur annähernd

ähnlich Monumentales nirgends erreicht (Abb. 415/416).

Die sehr veränderten Ansprüche dieses letzten Hauptkapitels erlauben nur noch den Blick auf die Hapterscheinungen. Es ist neben der nürnbergischen die oberrheinische Kunst — weiteren Sinnes —, die die wichtigsten Parallelen bietet. Hans Seyffer tritt uns in Niederschwaben entgegen. Aber seine Kunst ist voll oberrheinischer Züge. Auch vermutet man Herkunft aus Heidelberg, und damit Nähe zum wormsisch-speyerischen Gebiete, dessen enge Verknüpfung mit dem straßburgischen wir kennen.

Sein berühmtestes, von Vielen gepriesenes Spätwerk, der Speyerer Ölberg, ist von den Franzosen im 17ten und nochmals im 18. Jahrhundert zerschlagen worden; es stand im Domkreuzgang, und noch aus dem 17. Jahrhundert kennen wir bewundernde Stimmen! (Vgl. M. v. Rauch, Monatshefte f. Kunstw. II, 11, S. 504ff.) Seyffer hatte den Ölberg 1505 „visiert“; nach seinem Tode 1509 — er starb etwa gleichzeitig mit Krafft und wird gleicher Generation gewesen sein — übernahmen Andere die Weiterführung. Die Kreuzigungsgruppe von St. Leonhard-Stuttgart (1501) ist, wie die Stuttgarter Chronik des Gabelkofer berichtet, vom Meister des Stuttgarter Ölberges geschaffen. Von da aus schreibt man den Hochaltar der Heilbronner Kilianskirche (1498) rein aus stilistischen Gründen S. zu. Bürger Heilbronnns wurde er freilich erst 1501. Ganz sicher ist das alles nicht — der Name sei als Fechtname erlaubt. Die Stuttgarter Kreuzigung hat z. B. mit der Münchener Grablegung von 1496 (s. unten) gewisse gemeinsame Züge; gerade diejenigen, die zwischen dem Heilbronner Altar und ihr nicht deutlich werden. Der Stuttgarter Kruzifixus zwar sieht heilbronnisch aus, aber die Beifiguren erinnern besonders durch die eigentümliche Faltenbehandlung, die der betr. Gehilfe aber auch am Lententuche des Gekreuzigten angebracht hat,



417. Hans Seyffer, Madonna vom  
Heilbronner Altar.  
(Nach Baum, Niederschwäb. Plastik.)



418. Ausschnitt von Abb. 417.

Das verwickelte Motiv der hochgenommenen Mantelspitze steckt ebenso in ihr, wie das des charakteristischen Hohlraumes. Das Verhältnis aber ist genau das gleiche, wie zwischen Vischers „Astbrecher“ und den Maruskatänzern: das alte „Motiv“ ist jetzt erst Motiviertheit. Ja, mehr noch: die Kraft des Konkaven ist hier nicht mehr — wie im Astbrecher — immer noch dialektisches Element von hoher Gleichberechtigung: sie dient, und zwar dem Gefühle des Volumens. Das Konkave ist nur noch um des Konvexen willen da, es ist nicht seine Gegenstimme, sondern sein Mittel. Formale Wandlung aber ist (wo nicht abgeschrieben, sondern geschaffen wird) stets Wandel des Menschlichen. Tatsächlich entsteht hier eine natürliche und unbewußte Parallele, wenigstens auf Strecken, zur gleichzeitigen Form Michelangelos (in den Tondi um 1500). Es wird in Deutschland immer noch nicht gerne gehört, wenn Beziehungen zu Italien anders als im Sinne deutschen Dankes für italienische Belehrungen erörtert werden. Wo sie stattfanden — und wir werden davon zu reden haben —, wird das auch hier geschehen. Aber hier ist davon gar keine Rede, hier ist gewachsene Entsprechung. „Hans Seyffer“ und der junge Michelangelo wußten nichts voneinander — für Deutsche gesagt: Seyffer wußte nichts von Michelangelo. Aber im Rahmen deutscher Spätgotik gibt er den gleichen Wandel, wie ihn Michelangelo im Rahmen des italienischen Quattrocento (europäisch gesehen, ist beides das Gleiche in zwei Sprachen) bedeutet. Ja, Michelangelo ist (immer europäisch gesehen!) nicht „weiter“. Völlig gemeinsam ist ein gänzlich neuer Sinn für menschliche Größe! Sie setzt Einfühlung in das Persönliche voraus und — gewiß kann das auf die Dauer Gefahren bringen — auch in das Wirkliche und „Richtige“. Die Heilbronner Madonna ist nicht „besser“ als die Dangolsheimer, aber sie verrät eine neue Stellung zum Lebendigen, also zum Leben überhaupt. Das Schwergewicht der Existenz ist ihr ein Wert, es ist genau der, den das geistvolle Werk des Nördlingers verneint. Jenes wuchs aus einer Welt, in der eine ornamentale, fast musikalische Eigenbewegung das Menschliche in den Dienst nahm und die erste, wichtigste schöpferische Vorstellung bedeutete. Jetzt ist die Gestalt das Erste — der Prozeß hat sich schon im 13ten Jahrhundert, in der Mitte des 14ten, im frühen 15ten ähnlich abgespielt —, und Statuarik tritt an Stelle linearer Mimik. Wo das rein Körperliche hervortritt, im Kopfe und im Kinde, ist wirklich michelangelosche Kraft — auch Blaubeuren sieht noch echt spätgotisch da-

an den Meister der Grablegung. Daß der letztere nicht etwa K. Meit sein kann, ist dem Verfasser sicher (s. unten). Aber Meit steckt als stilistische Möglichkeit im Heilbronner Altare — so sehr, daß es dem Verfasser eher noch möglich schiene, in diesem großartigen Werke, als in der Münchener Grablegung etwas von Meits uns gänzlich entzogenem Frühstil zu sehen. Zweierlei spricht nun wieder auch dagegen: die außerordentliche Reife des Stiles und — deutlicher — das für Meit zu frühe Datum.

Der Hochaltar der Kilianskirche — nennen wir seinen Stil mit Vorbehalt nach Hans Seyffer — ist jedenfalls eine der größten Leistungen jener selbständig zum Neuen vordringenden Spätgotik, die an Vischer oder Krafft ebenso, doch jedes Mal in sehr eigener Form, auftritt. Die erste und typische Bedingung — man denke noch einmal an Riemenschneider, der sie im Wesentlichen nicht erfüllt — ist in diesem Falle die ausgemachte Plastizität: das Gefühl für Masse, für Tektonik im Organischen, für logische Motiviertheit der Bewegung und — immer wieder — für Fülle und Dehnkraft. Die wundervollste Verspannung körperlich verwirklichter Linien, wie sie der Triumph der Spätgotik ist, (Riemenschneider!) macht sie noch nicht aus, — sie ist ihr Gegensatz! Der Gegensatz zu „Linie“ heißt eben bei der Plastik „Masse“, nicht „Malerisches“. Die Madonna des Heilbronner Altares geht nun von einem ausgesprochen spätgotischen und — oberrheinischen Typus aus. Die Dangolsheimer Madonna steht in ihrer Ahnenreihe.



419. Hieronymus. Vom Isenheimer Altar.  
(Nach Schmitt, Oberrhein. Skulptur.)

gegen aus —, und allein schon die Hände der Maria sind reines Zeugnis einer neuen „Klassik“. Man wolle selbst vergleichen: Kopfbau, Haare, Hände, endlich Gesamtumriß. Er ist der einer standfesten Masse, nicht eines umspielten Raumes. Die gleiche Großartigkeit im Kilian und Petrus (Baum, Niederschwäb. Plastik, 40. 41), den Diakonen, der Beweinung der Staffel und den Büsten, die nun unmittelbarste Vorahnung Konrad Meits sind. Worms, woher dieser stammte, bewahrt z. B. in der Beweinung um 1487 den Stil, der hier Grundlage ist. Die Heilbronner Köpfe wurzeln zweifellos in den Wormsern, die Köpfe und Körper Meits in diesen und den Heilbronnern. Im Hintergrunde — über Molsheim — erscheint zuletzt wieder Nikolaus Gerhart! — Die kunsthistorischen Einzelfragen sind recht verwickelt. Der Heilbronner Altar aber ist für die Übersicht der Richtungen ein eindeutiges Dokument: eines der größten der neuen Kunst um 1500. (Abb. 417, 418.)



420. Augustinus.  
Vom Isenheimer Altar.

Und — wir sind dem

Oberrhein sehr nahe. Dort nun, in Straßburg, ist der größte Vertreter unserer Richtung der Meister des Isenheimer Altares (gegen 1510).

Vöge verspricht uns über seine Jugendentwicklung Aufklärungen, auf die mit dem Vertrauen geblickt werden darf, das wir dem Fingerspitzengefühl dieses Meisters der Analyse entgegenbringen. Auch Cl. Sommer hat darüber seine Theorien, die beachtenswert sind. Hier sei nur das Sicherste vorsichtig gesagt: Vöge hat den engen Zusammenhang der Isenheimer Büsten mit den zwei jüngeren Büsten von St. Marx erkannt. Der ist wirklich völlig sicher. Diese Büsten aber sind vielleicht auf einer alten Abbildung bei Schadeus (1617) als Teil des ehemaligen „Fronaltars“ im Münster zu erkennen. Den nun soll, nach Schadeus, 1501 ein Nikolaus von Hagenau gemacht haben. Wir hätten also den Namen des Isenheimer! Indessen, die Beweinung, offenbar vom gleichen Altare, jetzt in St. Stephan, geht mit Isenheim und den Büsten nicht zusammen. Wieder anders sieht der Altar von Vimbuch bei Bühl (1506) aus, der die volle Inschrift des Hagenauers trägt. Man rettet sich, indem man hier Werkstattarbeit sieht. Aber wir haben schon drei persönliche Stile unter dem einen Namen. Man stellt ihn vorsichtiger zurück. Für unsere Betrachtung genüge: die Beweinung von S. Stephan und der Altar von Vimbuch sind spätgotische Werke. Der Isenheimer Altar ist neue Kunst um 1500. Wir wissen, das Eine geht aus dem Andern hervor, und es ist oft nur eine Nuance, die entscheidet. Aber sie entscheidet noch nicht so sehr im sitzenden Antonius (Schmitt, Oberrhein. Skulpt. I, 79), der nicht eigentlich „thront“; er ist nicht hinauf- sondern sozusagen hinabgebaut, und man spürt auch im Kopfe und in den Haaren die Herkunft aus dem Kreise des Nördlingen-Dangolsheimer, ja vom Kaysersberger Antonius, als ältere Bindung. Umso deutlicher jedoch in den Ge-



421. Büste aus St. Marx.  
(Nach Schmitt, Oberrhein. Skulptur.)

Vöge fand auch bei Böhler-München die kleinen Bauernfiguren, mit Hahn und Schweinchen, die zu Füßen des Antonius knieten. Auch sie entsprechen jenem psychologischen Kontrapost: durch die Schrägverkreuzung (der linke Bauer entspricht dem rechten Heiligen und umgekehrt) führt er zur Auswiegung des Ganzen. Auf das Engste sind aber auch die späteren Büsten von St. Marx mit den Isenheimer Köpfen verwandt. Und ihr Unterschied gegen die älteren (s. oben) kann auch den etwa bisher noch Zögernden belehren, daß es im Kerne eben der Unterschied zwischen neuer Kunst um 1500 und Spätgotik ist, kein anderer. Neues Massengefühl, infolgedessen Horizontalismus, zugleich Versetzung in persönliche Charaktere, nicht in bizarre Typen. Gerade was sprachlich vom Älteren blieb — gewisse stachelige Faltenbildungen in den Ärmeln — kann durch seinen neuen Sinn lehrreich wirken. Was linearer Eigenwert war, ist Dienst an der Masse geworden — der typische Vorgang. Die Ausstrahlungen des Meisters gehen weit. U. a. hat Vöge auf einige Büsten in Zabern verwiesen. Das Größte bleibt der Isenheimer Altar. Er ist — soweit das in diesem geschichtlichen Augenblicke möglich — eine nahezu ebenbürtige Plastik, die neben der ausgedehnteren und qualitativ unerreichten malerischen Gesamtleistung steht. Das Ganze des Altares wächst durch diese innerlich gewaltige Plastik bedeutend. (In den Predellenfiguren freilich, wie so häufig, mindere Qualität.) Der größte Unterschied gegen Vischers Höchstleistungen liegt in der scheinbar unvermindert religiösen Geistigkeit; dennoch, in den Büsten von St. Marx erkennt man, daß sich auch dieser religiösen Erlebniskraft fast unmerklich ein profan-physiognomisches Interesse unterschieben kann. (Abb. 419—421.)

Nur bedingt darf auch hier an Hans Wydyz erinnert werden. Der Künstler ist in Freiburg von 1497—1510 (1512?) nachweisbar (vgl. O. Schmitt, Oberrhein. Skulpt. I, 100—105 mit Erläuterungen). Um 1505 signiert er den Dreikönigsaltar des Freiburger Münsters. (Weder der Aufstellungsort noch die Gesamtform sind die alten; Fassung der Figuren 1600, der Schrein wesentlich von 1823.) Eine Anbetung der Könige in einem Stile des Übergangs: Josef und die Könige sind wesentlich spätgotisch empfunden, d. h. in einer unlöslichen Durchdringung von Ornament und Gestalt. Besonders Melchior ist in Standmotiv und Typus dafür charakteristisch (Erinnerungen an E. S.!). In der Mittelgruppe, in der Madonna beginnt der neue Sinn für Dehnung und Fülle den bekannten Bedeutungswandel der Form sehr klar anzubahnen: es ist eine körperliche Zuständlichkeit da, die nicht der Bewegung an sich dient, sondern von ihr umspielt zu werden beginnt. Es ist also genau das — infolgedessen — schon zu ahnen, was wir in der frühbarocken Richtung sehen werden, wie sie in gleicher Gegend Sixt von Stauffen am klarsten vertritt. Jene bewegte frühbarocke Richtung wird sich von dem im Kerne manieristischen „ersten spätgotischen Barock“ der 1480er Jahre durch eben jenes entscheidende Zwischenerlebnis tief unterscheiden, das auch bei Wydyz eingetreten ist: das der körperhaften Wirklichkeitsbejahung. Bei Sixt von Stauffen und überall im deutschen Frühbarock wird, — wieder wie im italienischen — die Bewegung nicht mehr den Körper durch-

stalten des Augustinus und des Hieronymus. Sie sind nicht vollrund, aber sie sind monumental. Sie tragen ein gänzlich neues Gefühl für Würde vor; so sehr gewiß die Einzelformen Konsequenz jener gesamten älteren Kultur, namentlich der Büste sind, die wir seit Gerhart besonders am Oberrhein aufleuchtend wissen. Ja, auch für das Menschliche darf man sagen: es ist die innere Glut, die hinter der Spätgotik steckt, aber daß sie in so deutlichen Charakteren erscheint, gibt ihr eine neue Bedeutung. Vöge hat den Reichtum der psychologischen Kontraste meisterhaft gesehen, auch die Bedeutung des Auges in diesen wunderbar faltenreichen Köpfen geschildert. Man beachte, wie diese Differenzierung auch in der Faltensprache lebt: die großartig milde Glut des Hieronymus schafft auch im Gewande stillere, steilere Formengänge, die innerliche Aufgewühltheit Augustins setzte auch das Gewand in unruhigere Bewegung. Diese Männer wirken als einmalige Geister und Charaktere. Wie anders wieder als bei Vischer! Aber das Gemeinsame ist die neue Wendung zur Größe.



422. Hans Wydyz, Aus dem Dreikönigsaltar, Freiburg.  
(Nach Feulner, Deutsche Plastik des XVI. Jhs.)

höhlen und gleichsam in verkörperten Linien einen Raum umschreiben; sie wird vielmehr nach außen, an die Ränder einer unantastbaren, nicht raumdurchlässigen, bejahten und empfundenen Körperlichkeit verwiesen werden. Dieser neue Kern ist in der Madonna wie im Kinde da. Es klingt wohl auch noch etwas vom Gerhart-Typus wieder auf; auch ist die liebliche Fülle des Gesichts eine ebenso in Lautenbach oder in Honau verwirklichte Tendenz



423. Meister des Mörlinsepitaphs, Grabmal Occo.  
(Nach Gröber, Schwäb. Skulptur.)

oberrheinischen Geschmacks. Aber wie hier die Brust sitzt, als rein kubische Gestaltung, auch wie die Beine, die Knie hier gewertet werden — das ist doch schon neue Kunst um 1500. Die Zwischenstellung aber, die der Meister im Ganzen doch noch hat, erhellt auch aus der kleinen Baseler Gruppe von Adam und Eva (signiert H. W.). Dieses feine, nur ca. 15 cm hohe Werkchen aus Buchsbaum steht am Anfange jener deutschen Kleinplastik, die wir in der entschlossen renaissancemäßigen Richtung verfolgen und dort immer mehr aus dem religiösen Themenkreise ins Profan-Mythologische und Antikische, auch in das Italistische, formal ins Geschmäckerliche werden hineingleiten sehen. Es ist hier schon zu spüren. Aber in den Gestalten ist noch allerhand — auch hier nicht ausschließlich — Spätgotisches. Es steckt besonders in der Gliederbehandlung, Das rein Körperliche, besonders der Eva, ist energisch auf dem Wege zum Neuen. (Standmotiv, volle Formen!) Entschieden spricht



424. Judith. Vom Gestühle der Fuggerkapelle.  
Berlin, Kaiser Friedr.-Mus.

untersetzter, plastisch gedehnt, und besonders in der Maria mit dem Kinde ist die Einfühlung in das Lebendige von größter Frische. Das Grabmal des Humanisten Adolph Occo, 1503 datiert, beweist die folgerichtige Entfaltung des Künstlers; eine Porträtarstellung von seltener Lebendigkeit; nur Weniges noch mit Falten gesagt, die ruhig-nachdenkliche Wirkung ganz der Masse anvertraut. Augsburg ist eine Malerstadt, in weit tieferem Sinne als Ulm, es hat gerade in den Epitaphien des Domkreuzganges schon seit Jahrzehnten das Malerische mit plastischem Gefühl zu einen verstanden. Der Occo ist zugleich Zeugnis dieses Augsburgischen Sondercharakters und — für uns wichtig — der neuen Kunst um 1500. Unter vielen anderen Zeugnissen verwandter Richtung hervorzuheben: die Felicitas des Augsburger Museums (Feulner, D. Pl. d. 16. Jh. T. 4). Voraussetzung auch für diese neue Wendung ist der Bau der Fuggerkapelle in St. Anna, die nun wirklich ein Versuch italistischer Art war. Die von dort stammenden, durch Halm wieder entdeckten Putten des Nat.-Mus. beweisen schon A. Dauchers Mitarbeit. Adolf Daucher hat 1522 den Hauptaltar der Annaberger Annenkirche geliefert, mit einer Wurzel Jesse als Hauptthema. Die Putten aus Augsburg sind den Annabergern tatsächlich nahe verwandt und weisen eigentlich schon aus unserem Sonderkapitel hinaus: sie sind kaum noch verwandelte Spätgotik, fast schon etwas von Ursprung Gegensätzliches. Halm (Jahrbuch d. Pr. K. Slg. 1920) hat die Dekoration der Fuggerkapelle und den Anteil A. Dauchers untersucht. 1509 wurde die Kapelle begonnen, 1518 geweiht. Nur im Gewölbe herrscht noch Spätgotik — nach Dehio ein Beweis mehr für einen Bruch in der Bauleitung, — sonst will alles venezianisch sein. Marmor aus den Südalpen ist im oberitalienischen Sinne behandelt. Für den Gesamtentwurf hat Haupt an Flötner gedacht. Dürer hat die Entwürfe für Reliefs (um 1511) geliefert, die Vischerhütte das Gitter, das freilich bei der Weihe noch fehlte. Auch mindestens ein Italiener muß mitgearbeitet haben — und A. Daucher. Die „Restauration“ des frühen 19ten Jahrhunderts hat das Ganze zerstört, sodaß wir nur geistig das Verstreute zusammensetzen können. Für uns das Wichtigste: die 16 Gestühlbüsten, von denen eine der Slg. Figdor-Wien gehört, 15 z. T. stark restauriert im K. F. M. vereinigt sind. In einigen stecken Ulmer Erinnerungen. Doch ist zunächst die Durchbrechung der im Syrlingestühle noch streng geschlossenen Form vorausgesetzt, wie die Weingartner Büsten sie durchgeführt; und dann die neue Kunst um 1500. Kein Gedanke mehr an die Herrschaft der schnit-

übrigens der neue Geist aus dem schönen Salemer Bronzekruzifixus (Gröber, Schwäb. Skulpt. d. Spätgot., 55).

Im eigentlichen Schwaben wird man für unsere Richtung das Wenigste von Ulm, das Meiste von Augsburg, Einiges vom Allgäu erwarten dürfen.

Man vergleiche mit den Ulmer Sippendarstellungen die Anna-Selbdritt-Gruppe des K. F. M. (Gröber, 90). Das ist Augsburg! In den freihockenden Putten steckt schon Daucherscher Geschmack. Die Versetzung in das Innere des realen Vorganges, die lebendige Zärtlichkeit der mütterlichen Bewegung, die freie Wendung der Körper, die eigentlich die alte Faltsprache schon ganz entbehren könnte — das gibt es nicht in Ulm, wo sich die Spätgotik zu Tode siegt. In Augsburg schuf Gregor Erhart (s. oben S. 400) die Reiterstatue Maximilians — in ihrer antigotischen Schwere, die aus Burkmairs Holzschnitt einwandfrei hervorgeht, in der statuarischen Gesinnung, ein starkes Zeugnis der neuen Haltung. Hier lebte der (mit Erhart sicher nicht identische) „Meister des Mörlnepitaphes“. Wir lernen ihn im Domkreuzgange am besten kennen. Die beiden wichtigsten Epitaphien bei Gröber (91, 93) abgebildet. Der Stein für Abt Konrad Mörlin, schon 1497 bestellt, steht zeitlich neben der Münchener Grablegung, dem Heilbronner Altare. Der Stil geht wie bei jenen unmittelbar aus der Spätgotik hervor, ist sie wie dort zugleich, aber mit der neuen Nuance: es wird alles

tigen Linie — so wenig freilich, wie an die tiefe Beseeltheit, die 50 Jahre früher eben jene Form gefordert hatte. Jene Form ist — wie noch die Riemenschneiders — als Linienverspannung mit ausfüllenden Flächen zu begreifen. Die neue Formgesinnung dehnt die Masse von innen her. Dabei ist aber der Vorgang nicht gleichmäßig. Ja, es ist sogar sehr schwer, die Judith (Halm, Abb. 16) etwa mit der jungen Frau (ebda. Abb. 15 rechts) der gleichen Hand zuzutrauen. Die letztgenannte ist immer noch in Einigem „syrinisch“. Die Judith — vielleicht das Beste des Ganzen —, ist im frohen Ethos wie in der blanken und im Schanken doch vollen Form reifes Zeugnis des Neuen. Sonst noch besonders hervorzuheben: der Jakob Fugger (Halm, Abb. 15, 18), ein lebensvolles Porträt. Im Ganzen herrscht, durch die Farblosigkeit unterstützt, der Charakter der gleichzeitig ansetzenden Klein-, namentlich Buchsbaumplastik profanen Gehaltes, die gerade in Augsburg blühen sollte. Keine wahre Monumentalität, manchmal schon ein Hauch des kommenden Manierismus. Eine alte Vermutung hat von Hans Schwarz geredet und zwar nichts künstlergeschichtlich Zwingendes, aber etwas stilgeschichtlich Sinnvolles, wohl unabsichtlich, ausgesprochen. Wiegand wollte 6 der Büsten Dauchers Sohne Hans geben. Halm sieht überall die gleiche Hand. Hier genüge, das Problematische zu betonen. Urkundlich gesichert ist allein der Annaberger Altar. Alles andere ist — zum größten Teil überzeugende — Anknüpfung aus stilgeschichtlichen Erwägungen.

Die Westwand der Kapelle zeigt 4 große Marmorreliefs. Die Philisterschlacht und die Auferstehung gehen auf Dürer zurück. (Zuerst von R. Vischer entdeckt; von Halm stark eingeschränkt.) Sie befinden sich über den — ganz italienisch gedachten — Liegegräbern des Ulrich und des Georg Fugger. Trauernde Satyrn und kauernde Putten vervollständigen den Eindruck: hier allerdings liegt wirklich der Einbruch einer fremden Kunst vor. Dies ist Italismus! Halm hat überzeugend an Riccio und seinen Kreis erinnert. Als Ausführenden, auch der beiden seitlichen mehr heraldischen Reliefs, vermutet er wieder Adolf Daucher. Aber mindestens im Entwurf sind diese völlig oberitalienisch. Sind sie es nicht auch in der Ausführung? Bei den später in die Fuggerkapelle von St. Ulrich gelangten Reliefs — Kreuztragung, Kreuzabnahme, Vorhölle — steht es anders. Die Entwürfe sind deutsch in allem Wesentlichen, sogar mit Dürerschen Zügen, und die Arbeit ist dem Verfasser denkbar als Augsbürgisch, vielleicht also Daucherisch. Unmöglich aber ist ihm, sich die lebensgroße Beweinung (Halm, Taf. v. Seite 271) von einem Deutschen zu denken. Er kann auch nicht die Hand des Reliefmeisters sehen, die bei aller erstaunlichen (und gewiß italienisch gelenkten) Gestaltenauffassung doch die üblichen Wege der Faltensprache geht. Sie ist — freilich am wenigsten deutlich in der Kreuzabnahme, umso unverkennbarer bei der Kreuztragung — deutsch. In der Beweinung scheint sie so italienisch wie der Grundgedanke — ein ehemals auch im Norden (Frankreich!) bekannter, inzwischen typisch oberitalienisch gewordener Gedanke. Hier ist keineswegs eine Überlegenheit über das Deutsche, die die Zuschreibung an einen unserer Meister verböte; aber hier ist etwas Fremdes und Analogieloses. Gewiß ist die Abweichung von allen unmittelbar vorangehenden deutschen Traditionen kaum größer als in Peter Vischers d. Ä. Aposteln vom Sebaldus-Gehäuse. Aber wir wissen: da steckt eine noch ältere, historisch wieder heraufgeholt eigene Überlieferung. Erst das 17. Jahrhundert aber bringt in Deutschland Faltengänge, wie sie die beiden rahmenden Figuren der Beweinung zeigen. — Die Mitarbeit Hans Dauchers gibt Halm als allgemeine Möglichkeit zu.

Es war unvermeidlich, im Falle der Fuggerschen Kunstwerke schon einmal den Italismus zu berühren, der eigentlich einem anderen Kapitel gehört. Man vergesse die Vorbehalte nicht, die in diesem Hauptteil gemacht wurden. In Augsburg aber herrschten Sonderbedingungen: das Mäzenatentum einer fast kosmopolitisch gerichteten und besonders eng mit Oberitalien verknüpften Handlsherrschaft. Daß die neue Kunst um 1500 Verbindungen mit Italien eingehen konnte, ist selbstverständlich und hier bewiesen. Aber ihr Wesen ist damit nicht



425. Chr. von Schrofenstein. Brixen.  
(Nach Halm, Studien z. südd. Plastik.)





426. Jörg Gartner, Grabmal Pernpeck, Engelszell. (Nach Halm.)

Abb. 182) steht ebenso in der vordersten Linie der ganzen deutschen Plastik dieser Richtung. Es scheint geradezu Peter Vischers Innsbrucker Figuren von 1513 voraussetzen (der Ritter starb 1516), das Standmotiv des Arthur, den Oberkörper des Theoderich — und hinter beiden den Paumgärtner-Altar Dürers. Valkenauer würde es der Verfasser nicht zutrauen. Man vergleiche damit einen der in Altbayern beliebtesten Künstler von Rittergrabmalern: den Passauer Jörg Gartner. Er hat niemals diese Stärke des Kontrapostes erreicht, und so schön und ritterlich zumal seine Köpfe sind, so „schneidig“ der menschliche Ausdruck, so sehr bleibt doch die Statik seiner Figuren befangen. Indessen zwingt die glatte Rundung seiner Formen, ihn an dieser Stelle zu behandeln. Nur das Beste sei hervorgehoben. Voll bezeichnet sind die Steine des Mautner zu Katzenberg in Burghausen und des Jörg Schenk von Neideck in Regensburg (Dominikaner). Offenbar Mitte des zweiten Jahrzehntes, die Zeit der Innsbrucker Figuren und des Friesacher Steines. Was Gartner gegenüber jenen fehlt, wurde gesagt. Gartner kennt den Kontrapost nicht — spätgotisches Erbe —, er läßt die Beine gleichmäßig ausrutschen (wie um 1440, bei Lochner oder Witz). Aber er hat einen eigentümlichen Sinn für den runden Glanz seiner Steine (roter Marmor ist sein Lieblingsmaterial), er glättet die Gesamtform, er ist ein Feind alles Eckigen und — er gibt doch neue motivische Bewegungen im Oberkörper. Der Griff des Neideckers an die Lanze ist großartig. Es ist nicht alles einander ebenbürtig, was bei Halm als Gartner erscheint — aber auch die beiden vollbezeichneten Steine untereinander sind es nicht. Der Reichenberger Grabstein (Halm, Abb. 214) steht in freilich noch ungünstigerem Verhältnis zu dem wahrhaft großartigen des Jörg Pernpeck in Engelszell (1516). Die besten Platten, die Regensburger und die Engelszeller, haben auch eine fast Dürerische Kraft des Gesichtsausdrucks gemeinsam. Im Ganzen ist Gartner ein enger Spezialist, aber eine schöne und wichtige Note im Gesamtbilde der neuen Kunst durch seine

begriffen. Wir wissen, worin es lag. Adolf Daucher — soweit wir mit ihm hier überhaupt rechnen dürfen — trug es in sich. — Wie eine ländliche Entsprechung zu jener schon frostig werdenden reichstädtisch-patrizischen Kunst, aber deren deutschen Eigenwuchs nur noch einmal bestätigend, wirken die Büsten des Chorgestühls von St. Martin zu Memmingen. (Gröber, Schw. Sk. d. Sp., Abb. 61). Hans Dapratzhauser mit dem Schreiner Heinrich Stark gemeinsam, hat 1501–07 das Gestühl geleistet. Daß er bis zur Darstellung von Handwerker- und Bürgertypen ging, ist auch themengeschichtlich wichtig; formengeschichtlich der durchaus vollplastische neue Geist, in dem es geschah. Er ist freilich in den oberen, kleineren Ganzfiguren stärker als in den ziemlich flachgeschnittenen Wangenbüsten. Die stärkere Plastizität geht obendrein mit stärkerer Qualität dieses Mal so fühlbar zusammen daß eine Arbeitsteilung in Betracht gezogen werden muß. Merkwürdig: Dapratzhauser prägt diesen Geist viel früher aus, als er wenigstens für uns bei A. Daucher nachweisbar ist. Der bei Gröber (Abb. 61) gegebene Bürger und etwa der bei Halm (Abb. 3) links gegebene Annaberger König sind formengeschichtlich eng verwandt.

Für das altbayerische Gebiet — weitesten Sinnes — hat Halms außerordentlicher Eifer die wichtigsten greifbaren Persönlichkeiten, die hierher gehören, im wesentlichen klargestellt. Es kommt hier mehr auf die Werke als allgemeine Stilzeugnisse denn als solche der Persönlichkeiten an.

Das Denkmal des B. Leonh. v. Keutschach auf Hohensalzburg (Halm, St. zur Südd. Pl. I, Abb. 168) von 1515 gehört der neuen Richtung. Auch der sehr edel gebildete Wolfg. Lenberger der Stiftskirche zu Berchtesgaden — qualitativ erheblich feiner — ist dahin zu rechnen. Sie alle schlägt wohl der Brixener Grabstein des Fürstbischofs Chr. von Schrofenstein (Halm, Abb. 237). Er ist im Durchleben des Menschlichen ein Hauptwerk dieses Stiles (Salzburgisch?). Das Grabmal des Ritters Balthasar Thanhauser in Friesach aber (ebda.

tatsächlich ritterlich empfundene, dem Thema kongeniale Form; und er ist monumental. Demgegenüber treten Wolfgang Leb und Sebald Bockdorfer eine mehr kleinmeisterliche, ja Bockdorfer eine mehr ornamentale Gesinnung. Dieser letztere Meister der Innthaler Grabplastik ist durch den Stein des Chr. v. Truchseß in Neustift bei Brixen bezeugt. (Der Ritter ist 1511 unter den Kaiserlichen gegen Venedig gefallen.) Der Typus ruht auf dem alten des bayerischen heraldischen Geschmacks, wie ihn die Gedenksteine Ludwigs des Gebarteten zeigten. Der Oswald Säbener in Neustift († 1465) ist der Vorgänger. Ein zweiteiliger, malerisch-ornamentaler Epitaph-Typus im engsten Sinne. Der Verstorbene als Anbetender, hier vor dem Schmerzensmanne (vgl. nach Halm und Schütte die vom gemalten „Erbärmdechristus“ der Pinakothek, sog. Multscher von 1457, abhängige Bronzeplakette, Vöge, Nr. 313 des K. F. M.); in der Umrahmung „welsche Kindlein“; die Ritterfigur schlank, aber glatt und mit Ausnutzung des „Parallelstils“ der Maximilianischen Rüstung geformt. Die Mehrzahl der von Halm dem Meister zugeschriebenen Steine ist rein heraldisch. Bockdorfer scheint bald nach 1519 gestorben zu sein. — Wolfgang Leb hat die beiden Stifterhochgräber von Ebersberg und Attel signiert und datiert. Das Ebersberger stammt von 1500. Die äußerst reiche Deckplatte — auch Halm legt auf sie gegenüber den Tumbenfiguren den entscheidenden Wert — erinnert wieder (vgl. das Neustifter Truchseßgrabmal) an die Zeit von 1440. Der Rausch der 80er Jahre ist ebenso überwunden wie die Starre der 90er. Zu allem Reichtum ist die Form fein geglättet und von der neuen Ruhe begriffener Zuständigkeit. Sie erträgt wieder Bewegung, ohne die plastischen Grundtatsachen, das Existenzielle, preisgeben zu müssen. Der Geschmack ist plastisch echter als der starre heraldische Bockdorfers, er ist auch elastischer, sozusagen weitherziger als der Gartners. Gartners Stil hat selbst etwas Gewappnetes, er geht eingeeengt in Rüstung. Leb ist fast weltmännisch in der Sicherheit der freien Bewegung. Auch in ihm befreit sich die Spätgotik zu neuem Sinne. Freilich, das Atteler Stiftergrab (1509) scheint fast einen Rückfall zu bedeuten. Es ist eckiger — nicht unmöglich, ja wahrscheinlich, daß dies am Stehen der Figuren liegt (die Ebersberger Stifter knien) — aber es ist doch wohl nicht dies allein. Die Künstler dieser merkwürdigen Epoche können nicht alle so großartig vorwärtsschreiten wie Krafft oder gar Vischer. Das Nebeneinander der Richtungen lebt auch im Einzelnen — und er muß sich nicht immer in einer bestimmten Geraden nach dem „Zukünftigen“ hin entfalten. Der Wasserburger Grabstein des Hans Baumgartner verweist mehr auf den Stil von Ebersberg; jener der Anna Hofferin in Schwaz auf Attel. Aber die Hofferin starb 1493; ihr Denkmal entspricht (noch!) eher dem allgemeinen (nicht dem persönlichen) Stile des Mauerkirchergrabmals in Braunau von ca. 1487. Ob wir hier überhaupt W. Leb vor uns haben, ist unbestimmt. (Desgl. bei dem anonymen Grabstein in Kallmünz in der Oberpfalz.) Der Überlegung sehr wert erscheint Halms vorsichtiger Hinweis auf zwei geschnitzte Stifterfigurchen im Schloß Tratzberg, Tirol (Halm 141). Sie wären von Ebersberg her als Werke Lebs ableitbar — aber zwischen ihnen und der Hofferin klafft stilistisch eine nicht auffällbare Lücke. — Endlich gehört hierher noch der Kreis steinplastischer Arbeiten, den Halm an Stephan Rottaler anschließt (die Schnitzerarbeiten nicht, mit Ausnahme des Florian der Sammlung Böhler-München, der darum aber hier dem R. noch nicht zugeschrieben werden soll). Es soll aus diesem qualitativ nicht durchweg hochstehenden Kreise nur wenig genannt werden. Im Zentrum steht das Marolt-Epitaph, ein altarförmiger Gedenkstein eines Kanonikers im Freisinger Domkreuzgang, von 1513. Der Gedanke, ein steinernes Epitaph nach einem Flügelaltar zu formen, begegnete auch bei Beuerlein. Er bedeutet nicht ein starkes Leben, sondern ein sich anzeigendes Ende der im neuen Sinne verwendeten (oder mißbrauchten) Form. (Der „Schrein“ aus Rotmarmor, die Flügel aus Sandstein.) Der derbkräftige, breite Stil, die italienisch abgewandelte Architektur, stellt das Werk zu den Zeugen unserer Richtung; doch nicht in ihren vordersten Rang. Im Einzelnen Einwirkungen Dürers und der Buchornamentik (Halm). Dieser „Maroltaltar“ trägt, gleich der Grabplatte des Ritters P. von Altenhaus († ebenfalls 1513) in St. Jodok-Landshut, das Monogramm S. R. Der letztere ist eine jener Ritterdarstellungen in Relief, deren freiplastischer Übersetzung wir am Innsbrucker Kaisergrabe begegneten; mit Gartners innerlicherem Stile nicht vergleichbar, stark dekorativ und äußerlich bei aller Pracht. Man wundert sich nicht, daß in den weiteren signierten und von Halm als S. R. entdeckten Steinen das Dekorative das Figürliche zu verdrängen sucht. Von den stilkritisch durch Halm angeschlossenen besonders erwähnenswert: Grabplatte Wolfgang Wirsing († 1515) im Freisinger Kreuzgang, Sigmund Pucher in Moosburg (St. Castulus), Alexander Leberskircher († 1521) in Garzau und — wegen des interessanten Zusammenhangs mit mailändischer Buchdekoration — ein recht unangenehmer Salvator mit plump gedrängter Rahmenfüllung in der Freisinger Sammlung. — Über dieses Niveau erhebt sich das Esterreicher Epitaph in Ingolstadt (Minoriten) zur Höhe einer Feinheit, die man lieber in Augsburg als im Freisinger Gebiete suchen möchte — spräche nicht der Kruzifixus eher für eine bayerische Bergstadt; nicht minder, aber in anderer Richtung, die halb lebensgroße Stifterstatue (holzgeschnitzt) des National-Museums, die auf jeden Fall als Werk des neuen Stiles von sehr hohem Range vermerkt werden muß. Sie und der Florian der Sammlung Böhler, den Halm (Bd. II, Abb. 156/157) ebenfalls heranzieht, sind jedenfalls vorzügliche bayerische Monumente der frühklassischen Richtung. Halm



427. Henning v. d. Heide, St. Jürgen. Lübeck.  
(Nach Heise, Lübecker Plastik.)

„Spätgotik“, noch „Renaissance“, noch wirklich „Barock“ ist. — Juppe gehört offenbar der entscheidenden Generation unseres Stiles an, er muß Anfang der 60er Jahre geboren sein. 1486 war er jedenfalls schon verheiratet. Er starb 1537. Eine Reise in den frühesten 90er Jahren muß ihn nicht nur nach Kalkar, wo er sehr genau beobachtete, vielleicht mitwirkte, sondern auch an den Oberrhein geführt haben. Das imposant-schöne Wappenrelief Wilhelms III. (1493) am „Neuen Bau“ des Marburger Schlosses (Neuber, T. X), mit den Büsten des landgräflichen Paares über den prächtigen Wappenhaltern, den kühnen Engelfigürchen neben dem unteren Schriftbände, ist ohne oberrheinische Eindrücke (Gerhart!) kaum zu erklären. Auch der Kreuzifixus bei St. Elisabeth, wohl dem Juppekreise zuzurechnen, (Neuber, I. XIII), ist ein unmittelbares Derivat Gerhartscher Kunst. Er steht zum Badener ähnlich wie der Maulbronner und ist gewiß dem Stile der 80er Jahre zuzuweisen. Die 3 gesicherten Werke erst aus dem 16. Jahrhundert; sie auch erst vollgültige Zeugnisse unseres Stiles. Das Grabmal Wilhelms II. in St. Elisabeth, datiert 1516, geht zunächst wiederum von einem schon bei Gerhart (Trier, Sierck-Grabmal) bezeugten Motive aus: unten die verwesende Leiche, oben der Lebende in Rüstung. Noch immer starker Anschluß an den Meister Hermann von 1471 (Grabmal Ludwigs I., s. S. 286). Aber schon im Ornamentalen, dem amor vacui, der sparsamen Verwendung des Linearen, eher eine Entsprechung zum Occo des Augsburger Mörlinmeisters (S. 443). Die feingerundete Rüstungsfigur selbst etwa auf der Stufe Wolfgang Lebs: echte, aus Spätgotik heraus verwandelte Frühklassik, ohne irgendwelche italienische Anregungen. Die Wernshäuser Mad. von 1523, leider schlecht erhalten, basiert in freier Weise auf der älteren Elisabeth des Celebrantenstuhles. Von schöner, lebendiger Feinheit (wieder mit oberrheinischen Erinnerungen) das Marburger Rathausrelief von 1524 (Abb. 399). Eine glänzende Leistung in der Verschmelzung des Dekorativen mit dem Ausdruck des Persönlichen, dem „Selbstgefühl der Gestalt“, der wirklichen freien Motiviertheit des Blickens und Greifens. Die zwischen 1511 und 1514 entstandenen Nischenaltäre von S. Elisabeth bezeugen die genaue Bekanntschaft mit Kalkar. Hervorzuheben: die der böhmischen Pietas von ca. 1400 zugefügten, sehr schwungreichen Figuren in der Staffel des Marienaltars. Der

identifiziert S. R. mit Stephan Rottaler. Hier genügt es, auf die Monumente, deren Aufspürung wir ihm zu verdanken haben, hinzuweisen.

In einem Kapitel, wo einzelne Meister verschiedenster Gegenden als Zeugen des (vereinzelt) Neuen auftreten, ist ein geographischer Sprung erlaubt. Ein solcher einzelner Meister — einzeln in einem tieferen Sinne — tritt uns in dem Marburger Ludwig Juppe entgegen, der nicht einfach als mittelrheinischer Meister gewertet werden darf trotz mittelrheinischer Charakterzüge. Er stellt eine merkwürdige Verbindung zwischen Ober- und Niederrhein und Mitteldeutschland dar. Er ist aber vor allem eine Persönlichkeit, verhältnismäßig einsam auch auf dem eigenen Boden.

Von Carl Justi, Ztschr. f. bild. K. 1885, eingeführt, in der für Juppe charakteristischen Verbindung mit dem Maler Johann von der Leyten; dann gründlich gewürdigt von Neuber in einem eigenen Buche 1915. Dazu Nachtrag von F. Küch, Hessenkunst 1920. — Neubers hübsches Buch hat als wesentlichsten Mangel die Nichtbeachtung der oberrheinischen Nikolaus-Gerhart-Tradition gegen sich; für sich als wichtigeren Vorzug die Aufspürung der Beziehungen zu Kalkar und insbesondere eine gute stilgeschichtliche Erkenntnis. Es charakterisiert Juppe völlig richtig wie einen Angehörigen unserer „frühklassischen Kunst um 1500“. Nur fehlt Neuber dieser Oberbegriff selbst (nicht nur unser Verabredungsname), so daß die Rubrik verfehlt wird trotz richtiger Erkenntnis, daß J. weder

Johannes besonders (bei KÜch, a. a. O. Fig. 9 gut abgebildet) macht auch die Heranziehung (durch KÜch, ebda., Fig. 8) des Altares von Uerzell bei Schlüchtern (jetzt Germ. Mus.) sehr einleuchtend. — Weiteres, nicht immer überzeugendes, Material bei Neuber und bei KÜch.

Im Norden ist an den Meister der Münsterer Orientalen noch einmal zu erinnern.

Weit reichere Kunst um 1500 erscheint in einigen Passionsreliefs in St. Marien (Lübeck), die schon dem 3. Jahrzehnte angehören können. Daß sie westfälisch sind (Beenen: osnabrückisch) leuchtet ein. Ihnen parallel der „Beren-doncksche Kreuzweg“ in Xanten mit der berühmten Verspottung Christi. Er wirkt stark niederländisch (antwerpenisch!) und grenzt an den Frühbarock.

Die völlig echte Parallele zur süddeutschen Kunst um 1500 ist Henning von der Heide in Lübeck.

Er kämpft sich, etwa wie Krafft und in den gleichen Jahren wie dieser, aus einer tiefbeseelten Spätgotik zu neuer Form durch. Bruns hat ihn archivalisch als Meister der Gregorsmesse aus der Burgkirche (1496, jetzt Museum) nachweisen können. Der erwähnte Altar von Rytterne ist daran angeschlossen worden. Von ihm gelangt man zu dem großartigen, früher Notke gegebenen Evangelisten der Marienkirche. Er hat viel Spätgotisches noch, freilich eine innere Stättlichkeit und Größe, mit der Riemenschneider etwa schon dem Wollen nach sich nicht messen könnte. Was Henning aber in die Reihe der hier Behandelten endgültig stellt, das ist die 2 m hohe Eichenholzgruppe des St. Jürgen, 1504/05 entstanden, und ebenfalls durch Friedrich Bruns archivalisch als Hennings Werk erwiesen (heute im Museum durch Heise endlich richtig aufgestellt. Der Drache leider barock). Die Verwandtschaft der Köpfe mit der gleichfalls gesicherten Gregorsmesse ist dem Verfasser noch einleuchtender als die mit dem Johannes von St. Marien. Wie hier, 20 Jahre nach Notkes in jedem Sinne gewaltigeren Werke, aus dem Wunder eine Tat geworden ist, aus der Formverstrüpfung eine klarste Gruppe — das ist wahre Kunst um 1500. Die Proportionen haben sich in dem bekannten Sinne zugleich gewandelt; sie sind untersetzt und tragen eine als Eigenerlebnis der Gestalt (im Pferde wie im Reiter) durchmotivierte Bewegung. Die Gruppe ist geplündert worden, und der Drache fehlt. Er hat das Ganze sicher reicher gemacht. Aber schon ist der Weg deutlich zu der Kopenhagener (ebenfalls Lübschen) Gruppe um 1530, in der alles glatt und rund sein wird. Hennings Werk, kernig und frisch, steht glücklich in der Mitte.

Zum Schlusse noch ein Problem der Einzelforschung, das wieder zu diesem Kapitel unanfechtbares Material liefert, wiewohl es künstlergeschichtlich sehr dunkel ist.

Sicher ist eine der merkwürdigsten Erscheinungen der Kunst um 1500 der Meister, der die kleine, 1496 datierte Grablegung des Münchener National-Museums und doch wohl auch den Wiener Falkner geschaffen hat. Diese Zusammenstellung, von Winkler richtig gesehen, widerlegt aber schon die gleichzeitig wieder versuchte Zuweisung an Konrad Meit; offen gesagt: aus generationsgeschichtlichen Erwägungen, denn Meit wird 1496 sicher noch ein Knabe gewesen sein. Er ist, so frei er ist, in allem der Bruder der H. Daucher, Hering, der Söhne Peter Vischers d. Ä. Ein meisterhaft schöner Aufsatz Wilhelm Vöges hat die Loslösung von Meit — die



428. Münchener Grablegung 1496.



429. Hans Seyffer, Beifiguren der Kreuzigung.  
Stuttgart, St. Leonhard.



430. Anton Pilgram. Selbstbildnis  
an der Wiener Kanzel.

dem Verfasser ohnehin unausweichlich nötig erschien — wohl endgültig gemacht; die damit verbundene Zuweisung an Anton Pilgram hat vieles für sich, scheint sich aber nur schwer durchsetzen zu wollen. Die sehr kleine



431. Detail von Abb. 428.

Gruppe in München verblüfft durch eine innere Gewalt, die fast beispiellos ist. Es ist noch der Boden der Spätgotik, eine Eigenmacht der Linie im Ganzen wie in den Falten. Aber eine ungewöhnliche Leidenschaft ist in jede Figur gegossen, und sie hat etwas Aktives. Mehr noch: in den Köpfen und Gliedern herrscht ein, noch grimmig kämpfend auftretender, Sinn für feste Ballung, der das neue Körpergefühl verdrängt. Die Energie selbst hat nur in Vischers „Astbrecher“ eine Parallele. Der Falkner der Wiener Kunsthistorischen Sammlungen spricht sie fertiger aus: eine Profanfigur (als solche nichts sehr Häufiges, aber nichts Unmögliches um 1500), die nun wirklich wie bei Vischer aus einer Einföhlung in das Physische entsteht. Das Motiv ist von seltener Kühnheit: freies Schreiten, an einen Sämann erinnernd, mit festhaftenden Sohlen. Dabei ein schwermütiger Stolz des Ausdrucks im Kopfe und ein noch deutlicheres Zusammensurren der Falten auf kürzere Strecken voll harter Trennungen neben faltenarmen, rein körperplastischen Partien. Hätten wir nichts weiter — wir hätten schon einen deutschen Meister der Kunst um 1500 von außerordentlicher Wichtigkeit. Vöge glaubt ihn zu kennen: er sieht in ihm

Anton Pilgram, der — im hitzigen Kampfe gegen die Wiener Zunftgenossen — den Orgelfuß und die Kanzel von St. Stephan schuf. Der Verfasser gesteht sein dauerndes Schwanken ein. Er würde den Grablegungs-Meister lieber in der Gegend suchen, aus der auch Meit wuchs: es ist für ihn die wesentlich oberrheinisch wirkende Kunst von Hans Seyffer, nicht seine eigene, aber ihre ganze Atmosphäre. Die Beifiguren der Stuttgarter Kreuzigung in St. Leonhard — gerade diejenigen, die, anders als der Kruzifixus, dem Verfasser vom Heilbronner Altare abzuweichen scheinen, — wäre er geneigt, dem Meister der Grablegung als damaligen Gehilfen Seyffers zuzuschreiben. Und dennoch — auch das Selbstbildnis Pilgrams von der Wiener Kanzel (1513—15) hat mit der Grablegung verblüffende Ähnlichkeiten der Handschrift (der Kenner möge den Aufsatz, in Galls Jahrb. d. Kunstwiss. 1927, I. u. 2. H. sehr genau studieren). Und die zweifellos starke Abweichung des menschlichen Ausdrucks — freier, leichter und schlaffer in Wien — wäre theoretisch durch den Zeitabstand begründbar. Auch hat die Darstellung der Kirchenväter in Wien den Verfasser stets stark an Oberrheinisches erinnert. Die alte Verbindung dahin durch Nikolaus Gerhart liegt freilich damals weit zurück. Aber man möge hier mit Respekt vor Vöges Blick weitere Aufklärung abwarten. Setzte sich Vöges' Auffassung durch — und sie hat manches für sich — so hätten wir eine ganze große Gestalt für das Bild dieser Richtung gewonnen. Wir sind noch immer im Suchen. Eine durchaus hypothetische Vermutung, eine unverbindliche Frage: sollte man nicht in diesen ganzen Komplex die Stuttgarter Beifiguren wirklich mit hineinbeziehen — könnte sie nicht gar Pilgram als Gehilfe Seyffers geschaffen haben? (man vgl. z. B. Vöge, Taf. IX, 2 mit Taf. 40 bei Baum, Niederschwäb. Pl.). Es wäre vielleicht eine Lösung; Pilgram erschiene als Schüler des Oberrheins, die Schwierigkeit, die Münchener Grablegung als österreichisch zu sehen — die Viele empfinden — wäre beseitigt. Die fremden Eindrücke wären in der Jugend als am stärksten begreiflich, der Wiener Pilgram vielleicht ebenso begreiflich im Durchbrechen der eigenen Stammesart in der Reife und auf eigenem Boden. Der ganze Komplex von Werken aber — München, Stuttgart, Wien — gehört hierher. Was er umfaßt, das bedeutet eine selbständige Steigerung des Spätgotischen in das Neue, eine eigenwüchsige Parallele zur italienischen Klassik: neue deutsche Kunst um 1500. (Vgl. Abb. 428—431.)

### 15. Der zweite spätgotische Barock.

#### a) Die frühbarocke und die manieristische Nuance.

Die Kunst um 1500 — noch einmal: der Ausdruck ist an sich gewiß zu neutral und nur als Verabredung erlaubt — war eine aus sich selbst zum Neuen vorgedrungene Spätgotik, war nationale Parallele zu Italien, nicht im Wesentlichen Schulung an Italien. Aber sie konnte schon gelegentlich einzelnes als verwandt Empfundene aufnehmen. Sie blickte noch nicht oder kaum über die Grenze. Sie konnte aber auf Grund dieser doppelten Tatsache — selbständig gewordener Parallele zu Italien und selbständig erworbener Verwandtschaft zu Italien — nach zwei Seiten hin weiter entwickelt werden. Die reine Herausschälung des Statischen, Fülligen, Glatten, Runden, des körperlich Motivierten, des Überschaubaren, konnte zu einer tatsächlich renaissancemäßigen Weise führen, die nun an Italien nicht mehr vorbei konnte. Damit ging fast immer eine Neigung zum thematisch Profanen zusammen. Hierhinein rettete sich alles Formale und Formalistische, das den Zusammenbruch der kirchlichen Kunst durch die Reformation als Tatsache anerkannte und ausnutzte; aller Schönheitssinn an sich, alles Artistische (oftmals insgeheim mit großen alten Kräften verbunden und durch sie genährt). Es ist im Wesentlichen die schönheitsdurstige deutsche Raffaelgeneration, die mit einem großen Teile, ihrer Majorität geradezu, in diese oft kleinmeisterliche und oft auch italistische Kunst, eine Kunst zuletzt für Kenner und Geschmacksmenschen, für höfische oder patrizische Bedürfnisse, hineinging. Eben dies war es, was die deutsche Kunst auf die Dauer weniger als irgendeine andere ertrug: das *l'Art pour l'Art*, das hier schon aufdämmert. Diese Möglichkeit wird der Abschnitt „Renaissancemäßige Richtung“ behandeln. Die andere große Möglichkeit ist nicht zufällig fast ausnahmslos da zutage getreten, wo sich die alten religiösen Kräfte zur Wehr setzten, die im Kunstwerke eine seelische Sprache für das Gotteserleben wußten und suchten. Diese Möglichkeit lag darin, das neue Körpergefühl noch einmal in eine Bewegtheit wie die spätgotische einzufangen, in einer Wiederkehr des Spätgotischen auf

neuen Boden. Es waren die selbsttätigen Kräfte der Spätgotik, die das neue Erlebnis fast unbewußt erzeugt hatten und bei ihm nicht Halt machen konnten. Sie erzeugten einen neuen Bewegungsrausch, eine Steigerung von der bejahten und als zuständig begriffenen Gestalt aus. Damit aber geschah nichts anderes, als was mit der klassischen Kunst Italiens auch geschah. Auch diese verwandelte sich, und zwar in ihren eigenen stärksten Trägern selber, Michelangelo vor allem, aber auch dem letzten Raffael, schnell und zwangläufig in einen ersten Barock. Man kann ihn Frühbarock nennen, muß sich aber sagen, daß er zeitlich vom Hochbarock des 17. Jahrhunderts abgetrennt ist, durch eine bald einsetzende, von jüngeren Kräften getragene manieristische Bewegung, die eine Zeitlang dem ersten Barock chronologisch parallel läuft, ihn dann aber von innen her unterhöhlt und ablöst. „Proto-barock“ wäre also für das, was in vielen Gestalten der Sixtinischen Decke, im ersten Julius-Grabmal, im Moses und den Sklaven als seinen erhaltenen Zeugen, in Raffaels Stanza d'Eliodoro und der Transfiguration auftritt, ein möglicher und sinnvoller Ausdruck. Die Kräfte dieses Früh- oder Proto-barocks gären in Italien unter der Decke des Manierismus weiter, nähern sich sehr deutlich in der zweiten Schicht der Manieristen, der des Tintoretto, des Veronese, des Jean de Boulogne, des Alessandro Vittoria, des Baroccio besonders, der Oberfläche, sprengen sie gelegentlich, tauchen wieder im dritten Manierismus unter — um erst im 17. Jahrhundert, und nun am stärksten in den nordischen Formen, als Hochbarock siegreich hochzusteigen. Italien hatte keine Reformation. Dennoch waren seine Gefahren den deutschen bei sehr anderer Gestalt richtungsverwandt. Es lag schon in der klassischen Kunst ein profanes Element; gewiß ein hohes Ideal menschlicher Würde, — aber seine eigenen Träger ertrugen nicht seine beginnende Entfernung aus dem Religiösen. In Michelangelo wird die Revolte des Bedingtheitsgefühles am deutlichsten. Seine große religiöse Seele will kein *L'Art pour l'Art* (wenn es auch nur als ferne Möglichkeit sich andeutete). Sein Körpergefühl aber ist da, ist unbesieglich, es wächst an der tieferen Aufgabe und dehnt sich nur gewaltiger auf. Die begriffene und bejahte Gestalt wird expansiv; sie setzt sich und von sich aus ihre nächste Umwelt in grandiose Bewegung. Das ist Barock; ob Früh- oder Proto-barock, darüber kann man sich verabreden. Die manieristische Bewegung ist dagegen zunächst zweifellos formalistisch, sie ist sehr bewußt, ist elegant, dekorativ. Die Gestalt ist ihr nichts Expansionsfähiges, sie hat nicht mehr jenes „Selbstgefühl“, das sie in Italien wie in Deutschland — nur der Vollständigkeitsgrad ist verschieden — sich gegen die Spätgotik und durch die „klassische Kunst“ erkämpft hatte. Die Form erscheint nicht mehr als „selbstgewolltes“ Ergebnis der Gestalt, als ihre gesteigerte Selbstgestaltung — die Form wird der Gestalt angetan, ihr auferlegt. Die Entfaltungsrichtung wirkt geradezu umgekehrt: nicht von innen nach außen dehnt und überdehnt sich die Gestalt zur Form; von außen nach innen wird sie gefaßt, gebogen, gepreßt von der „maniera“, die Gestalt von der Form. Daß damit für später eine neue expressive Möglichkeit geschaffen wird, ahnt der frühe Manierismus kaum. Nur in Ausnahmen bringt auch er es schon zum Ausdruck. Die Träger dieser Kunst sind nicht von der gewachsenen Sicherheit der vorigen Generation, sie sind in sich selbst gespalten, nervös, allzu vag, sie sind in ganz neuem Sinne angreifbar, sie liegen fremden Einflüssen weit offen. Sie blicken aus sich heraus. So wird Pontormo durch Dürer eine Zeitlang fast umgeworfen, in seinem Italienischen erschüttert, wie die Nordländer durch Italien. Italismus im Norden oder „Germanismus“ im Süden — gewiß viel weniger verbreitet — sind Parallelerscheinungen manieristischen Grundcharakters. Die „klassische Kunst“ auf beiden Seiten ist national, weil sie aus der Tiefe des Geborenen, also gerade, weil sie aus dem Persönlichen heraufkommt. Die deutsche renaissancemäßige Richtung hat den Keim des Manierismus in sich. (Er wird schon in Hans Vischer leise deutlich, der eine deutsche Parallele zu Fontainebleau ist!) Der

deutsche Frühbarock aber, der „zweite spätgotische Barock“, ist wesentlich national wie der italienische. Reine Betonung der Form führt auf beiden Seiten zunächst nach dem Manieristischen — um später auch da auf neue Art der „Seele“ wieder dienstbar gemacht zu werden (Greco, Pietro Bernini, Münstermann, Ekbert Wolff!). Starkes Eigenerlebnis, Form als seelische Sprache, auf Grund der Kunst um 1500 sich selbst und die Gestalt steigernd, führt auf beiden Seiten zum nationalen Früh- oder Protobarock. Auf beiden Seiten ist es die gleiche Generation, die das vollzieht. Nur — man wolle diese bisher nicht übliche Darstellung als den Zoll an die geschichtliche Wahrheit annehmen, die sie nach bestem Gewissen ist —, nur sind (immer von Leonardo abgesehen), die Träger der deutschen Kunst um 1500 etwas älter, im Durchschnitt kühner, und kommen eben darum, zwar früher und häufiger vorstoßend, auch nur zu einer mehr fragmentarischen Repräsentation des Ideals — ähnlich, aber entschieden stärker als Signorelli oder gar Filippino, mit denen sie ungefähr gleichaltrig sind. (Riemenschneider gehört dem Alter nach zu ihnen, wie in Italien Filippino!) Die deutsche Generation Bartolommeo-Michelangelo ist die Dürers. Sie ist gegen 1475 geboren. Und sie wieder eilt — mit wenigen Ausnahmen — ohne fühlbaren Aufenthalt bei unserer „frühklassischen“ Kunst zu deren nächster Konsequenz. Die aber ist die gleiche, die auch Michelangelo zieht. Es handelt sich hier zunächst um die Kunst der Altersgenossen Michelangelos in Deutschland, generationsgeschichtlich um eine ganz reine Parallele. Auf die Gefahr hin jedoch, die Darstellung scheinbar zu komplizieren, aus dem Wunsche, die Komplikationen des geschichtlich Tatsächlichen einigermaßen zu erfassen, muß noch gesagt werden: auch aus diesem „spätgotischen Barock“ der deutschen Plastik bildet sich eine manieristische Nuance heraus. Wir kommen der üblichen Vorstellung, die diesen Unterschied niemals hervorhebt, entgegen, wenn wir zunächst nur von einer Nuance sprechen. Im Prinzip ist hier freilich mehr. Das Gemeinsame mit dem echten, spätgotischen Barock (dem, der dem echten italienischen Frühbarock, der von ihren eigenen Trägern verwandelten Klassik entspricht), entstammt ganz zweifellos der unmittelbaren persönlichen Schulung dieser „spätgotisch-barocken Manieristen“ bei jenem. In Backofens wie in H. Leinbergers Werkstatt ist das Auftreten und (sicher unbewußte) Sich-Ablösen dieser neuen Kräfte leicht festzustellen. Es sind aber jüngere Meister, die dem großen Ideal der religiösen Kunst mit einer gewissen Angst sich anpressen und ihm dienen; nervösere, überhitzte, aber weniger expansiv denkende Naturen, die diese Nuance ausprägen. Es ist die Minorität der deutschen Raffaelgeneration. Diese hat sich gespalten. Renaissancemäßig fühlende, oftmals sehr bedeutende Künstler der Form wie Peter und Hermann Vischer die Jüngeren, Hans Daucher, Loyen Hering, Konrad Meit, Peter Flötner, als jüngste Hans Vischer, Hans Schwarz usw., bilden die Majorität. Meister H. L., Benedikt Dreyer, Andreas Morgens- stern und andere sind die „treugebliebene“ Minorität. Offenbar sind sie tatsächlich gleichen Alters mit jenen, d. h. eben: Minorität der gleichen Generation. Was zunächst nur Nuance ist, offenbart sich indessen als ein grundsätzlicher Unterschied. Wieder sei betont: Abstraktionen, wie diese, werden nicht gemacht, um das Lebendige einzusperren, sondern um das in ihm Überkreuzte geistig zu erfassen. Claus Berg und Benedikt Dreyer z. B. sind auf lübeckischem Boden Vertreter dieser beiden Arten spätgotischen Barocks — nennen wir sie vorläufig noch so. Aber sie sind es doch nur durch den überwiegenden Charakter ihrer Schöpfungen. Claus Berg, offenbar der Ältere, geht von der bejahten Gestalt aus und weitet sie nach außen; seine Proportion ist unter- setzt (ein stets wichtiges Symptom). Dreyer preßt die Gestalt zusammen; seine Proportion ist sehr schlank (wieder symptomatisch!). Trotzdem gibt es bei jedem gelegentliche Annäherung an das andere Prinzip. Versuche ich aber nicht, diese Prinzipien herauszulösen, so entgeht mir eine Möglichkeit nuancierender Erfassung des Wirklichen. Die Abstraktion ist immer nur ein Mittel,





432. Sixt von Stauffen (?), Hl. Sebastian.  
(Photo Staatl. Bildstelle)



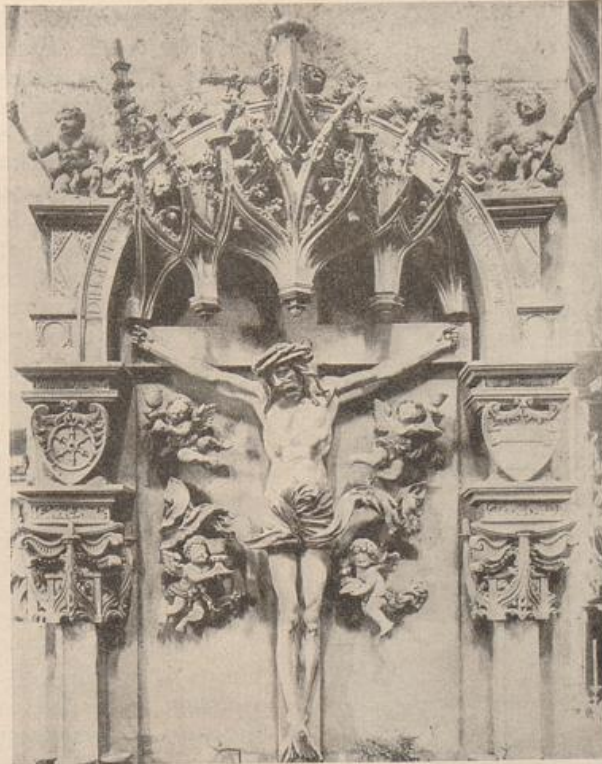
433. Hl. Sebastian. München,  
Privatbesitz.

die Anschauung des Lebendigen ist das Ziel. Man vergleiche zu Beginn zwei Sebastiansdarstellungen: die kleine des Berliner Museums (Abb. 432), die neuerdings (ziemlich überzeugend) auf Sixt von Stauffen, einen echten Frühbarockmeister, benannt wird, und den Sebastian aus Privatbesitz (Abb. 433). In beiden rauscht die Gewandung, aber im Berliner Sebastian ist sie Begleitung, nach außen verwiesenes Mitströmen neben einer wundervoll stark gebogenen, in ihrer Fülle und kraftvollen Schönheit bejahten Gestalt. In dem anderen ist sie fast gleichwertiges Element. Die Proportion ist in diesem innerlich jüngeren Werke wieder gotischer! Hinter dem Berliner wartet Rubens, hinter dem anderen der Greco. Im einen ist von der bejahten Gestalt durch erweitertes Durcherlebnis, als ihr Effekt, expansiv die Gesamtform erobert. Im anderen ist in ein Gitter hagerer Gesamtformen die Gestalt mit hineingepreßt, sie dient wieder vorgefaßten Linien, sie erzeugt sie nicht aus der schwellenden Kraft ihrer eigenen dehnungskräftigen Massivität. Wer diesen tiefgrundsätzlichen Unterschied als den Gegensatz der Entfaltungsrichtung, der er ist, begriffen hat, der wird mit dem Versuche einer Scheidung — der die gemeinsame Basis gegenüber der renaissancemäßigen Richtung, damit auch den Unterschied des bewegten („barocken“) Manierismus gegen den renaissancemäßigen betont und anerkennt — einverstanden sein. Wir versuchen eine kurze Darstellung, zunächst also des „echten Früh-

barocks“, die aus der erzwungenen Kürze den Vorteil der Klarheit ziehen möge.

b) Der Frühbarock.

Die Kunst um 1500, die deutsche Frühklassik, ist vorausgesetzt. Es handelt sich nicht um die Formenwelt etwa des Veit Stoß, die überwiegend (auch dies sei zugestanden: nur überwiegend und nicht völlig ausnahmslos) unmittelbare Selbstverwandlung reiner Spätgotik ist. Der Unterschied dieses zweiten spätgotischen Barocks gegen den ersten der 80er Jahre (mit manieristischem Einschlage), schon früher betont, wird nun noch klarer zu verstehen sein. In den 80er Jahren ist noch nicht da, was jetzt, vorwiegend in und seit dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, Basis und Voraussetzung ist: der feste, unantastbare Kern einer zuständlichen Körperlichkeit. Man vergleiche die Schwebengel auf Backoffens Gemmingerdenkmal im Mainzer Dome (1515—17) mit jenen des Rothen-



434. Hans Backoffen. Vom Gemminger-Grabmal, Mainz.  
(Nach P. Kautsch, H. Backoffen.)

burger Altares (wohl Ende der 1480er Jahre). Nicht, daß die Mainzer Putten „welsche Kindlein“ sind, ist das Entscheidende, wiewohl es charakteristisch ist; sondern die zuständliche Fülle ihrer durchaus bejahten Körperlichkeit. Diese bleibt, auch wenn die Bewegung hinweggedacht wird. Sie prägt sich als Existenz ein, sie hat Fülle in sich. Es ist bewegte Körperlichkeit. In den Rothenburgern — stärker noch den Kefermarktern, den Nördlingern, den Münnerstädtern — ist verkörperte Bewegung. Sie sind schwerelos, ihre Körperlichkeit dient der Bewegung; in Mainz dient die Bewegung dem Körperlichen, das sich durch sie um so fülliger darstellt. Die Engel der 80er Jahre, alle typische Gestalten dieser Zeit, sind in irgend einem Sinne raumdurchlässig; in denen des zweiten spätgotischen Barocks ist ein unantastbarer Kern, der die Bewegung verursacht, um sich darzustellen. Im ersten spätgotischen Barock umschwebt das Körperliche oft einen Hohlraum; im zweiten dient alles Konkave nur der Schwellung des Konkaven. Im ersten ist das Konkave gleichberechtigtes polyphones Element zum Körperlichen; im zweiten ist es nur des Körperlichen Folie. Form ist Gesinnung. Man vergleiche die herrliche Lands-huter Madonna Hans Leinbergers mit der Dangolsheimer (Simon Leinbergers?). (Abb. 435 u. Taf. XVI.) Die beiden Leinberger (erlauben wir uns vorübergehend diese pädagogisch nützliche Namensgleichung voller entscheidender Gegensätze als Parallele zum stilgeschichtlichen Vorgang) sind



435. Hans Leinberger, Madonna.  
Landshut, St. Martin. (Nach Feulner.)



436. Hirzenhain, Hl. Antonius.  
(Nach Marburger Jahrbuch.)

typische Vertreter der beiden Stile, die ein entscheidendes Zwischenerlebnis trennt (und ein Abstand von 40 Jahren). Man beachte bei der Landshuterin die starke Vorstellung der Brust, des Bauches, des Beines, — und wie alle Faltenbewegung vom Körper kausal abhängig, an die Ränder des stark vorgestellten Körperlichen verwiesen ist. Die Bewegung umbrandet von außen — bei der Dangolsheimer durchspielt sie die Gestalt. Aber nun sieht man auch, wie abstrakt die menschliche Grazie der älteren Figur in ihrer psychologischen Mehrdeutigkeit ist. Die Majestät der Landshuterin ist gehobene Individualität. Im Psychischen ist nichts anderes gesagt als etwa in den Haaren: wie sie bei dem jüngeren Werke von hoheitsvoll ausmodellierter Stirne in festen

Massen abgleiten, das Lineare nur Unterteilung der Masse ist; wie sie bei dem älteren von weich blasenförmiger Stirne sich fortringeln in selbständiger Polyphonie mit den Hohlräumen dazwischen (nicht Haar-Masse, sondern Locken, verwirklichte Linien!), — so ist auch das Seelische im älteren Werke nur Beispiel einer sehr raffiniert entwickelten Gesamtstimmung, bei dem jüngeren einmalige Form einer monumental schlichten, persönlichen. Der feste Mund in Landshut, der kleine der Dangolsheimer: Größe gegen Pikanterie. So sagt jede Form das Gleiche im Vergleiche: das Versteck spielende Kind hier, das strotzend derbe mit der Traube dort; aber auch die Einzelform der Falten. Bei Leinberger sind sie runde Röhren, positive Formen für Massenschwellung, dem weichen Stile verwandt, bei „Leinberger“ fahrig Konkaven, dem 14. Jahrhundert verwandt. Wir wollen von nun an diesen zweiten spätgotischen Barock „Frühbarock“ nennen. Denn er entspricht dem Stile Michelangelos, soweit wir ihn ebenso benennen. (Entsprechung ist natürlich nicht Gleichheit.)

Hans Leinberger und Hans Backoffen sind die beiden wichtigsten persönlichen Zentren des frühbarocken Stiles. Und es scheint besonders nach den sehr feinfühligsten Einzeluntersuchungen von Dr. Bramm, daß diese zwei Zentren in Fühlung gestanden haben. Die einzigen aber sind sie



437. Elsässischer Heiliger.  
(Nach Schmitt, Oberrhein. Skulptur.)

nicht. Auch Lübeck, der Oberrhein, Mitteldeutschland und der Osten, kennen diesen Stil. Da ein erster Begriff von ihm nun feststeht, darf zuvor auf ein paar Beispiele von weniger geklärtem Charakter eingegangen werden.

Zwei ausgezeichnete Figuren der oberhessischen Klosterkirche von Hirzenhain, wohl sicher dem zweiten Jahrzehnt angehörig, Baptista und Antonius (Marburger Jahrb. II, Abb. 83–85) und zwei Elsässische Heilige des K. F. M. (Schmitt, Oberrhein. Sk. 71). Die Hirzenhainer, Arbeiten eines sonst wohl nicht festzustellenden, ungewöhnlich stark empfindenden Meisters (ein Johannes des Darmstädter Museums kann späteres Werk, kann auch Nachfolge sein), mögen auf den ersten Blick eher als Parallele zu Stoß erscheinen. Die Stellung des Johannes ist tatsächlich echt spätgotisch (Erinnerung an den Stil der Verschränkung), die des Antonius in den ruhigeren Formen echter Spätgotik noch nicht undenkbar. Aber das innere Erlebnis, die Einfühlung des Meisters in das Wesen der Gestalt, wie in einen lebendigen Menschen, ist von der gleichen seelischen Monumentalität wie beim Isenheimer. Und nun das Gewand: es setzt sich in eine, außen sich vollziehende Eigenbewegung, es rollt sich, fängt sich, schäumt. Und schließlich begreift man, daß auch



438. Elsässischer Heiliger.  
(Nach Schmitt.)

die Gesamthaltung, die Stellung der Gestalt, neuartig ist. So wuchtig schräg wie der Antonius bewegt sich doch keine echt spätgotische Figur. Es ist auch Geist der Gegend! Die Darmstädter Figuren (S. 393) versprachen ähnliches: ein inneres Feuer, einen zum Platzen gestrafften Spannungsreichtum. Das Entscheidende ist aber das Stilereignis. Wir dürfen schon hier wesentliche Zeugnisse unseres Stiles sehen, wenn auch keine sehr späten. Der Darmstädter Johannes dagegen ist wie in ein Flammenmeer barocker Bewegung getaucht, er gehört zu den ausgewachsenen Vertretern der ganzen Art. Die beiden elsässischen Figuren sind noch etwas älter als die Hirzenhainer, vielleicht noch vor 1510 anzusetzen. Auch sie setzen — nun aber unmittelbar — den Isenheimer voraus. Auch bei ihnen beginnt man, die Gewandbewegung als Wirkung expansiver Existenzen zu empfinden. Im allgemeinen scheint Straßburg selbst überhaupt zurückhaltender in der letzten Konsequenz, dagegen besonders fortschrittlich in der Vorbereitung und Heraufführung des Stiles zu sein. Gerharts Wirkungen hatten hier unmittelbar — hier wirklich in einem Sonderfall — auf Barock gedrängt. Die Madonna des Frauenhauses, wohl vom Südquerschiff des Münsters (Schmitt, Got. Skulpt. d. Straßburger Münsters 240) ertäuscht schon fast den Eindruck unseres Stiles und dennoch ist sie nur eine unmittelbare Konsequenz des Gerhartischen. Vom Isenheimer her kommt unverkennbar der Straßburger Ölberg. Er soll schon 1498 gestiftet sein. Es gibt auch da Figuren, wie den Johannes, die schon fast barock wirken. Die Häscherguppen geben Büstentypen ganz in der Art des Isenheimers (St. Marx), sodaß man fast an seine leitende Beteiligung glauben möchte. Auch am Laurentiusportal zeugt der Sylvester von der Art des großen Physiognomikers. (Er ist zugleich in Umriß und Gewandbehandlung dem bärtigen Berliner Heiligen nahe verwandt.) Hier wächst leise die



439. Sixt von Stauffen, Locherer Altar, Freiburg i. Br.  
(Nach Feulner.)

Ein großer Schrein mit unterlebensgroßen Figuren (Schutzmantelmadonna), außen kleinere Einzelfiguren. (Einzelaufnahmen bei Schmitt, Oberrhein. Sk. 136–40.) Dies ist wirklicher Frühbarock. Da der Schutzmantel weit fortgenommen ist, sehen wir geradezu den Kern der neuen Gestaltungsart: er ist ruhig und fest. Wie erst der Mantel mit den Putten die Bewegung bringt, ist hier der Stil fast systematisch doziert. Innen Festigkeit, außen Bewegung. Die Schwellkraft und pralle Gespanntheit, die plastische Saftigkeit der Form triumphiert in den Putten. Es ist sehr wohl möglich, daß die erwähnte Berliner Sebastiansgruppe, ein Wunderwerk deutscher Feinplastik, knapp 10 Jahre später anzusetzen, von diesem Meister stammt. In ihr, namentlich der Hauptfigur (der Sebastian vom Locherer Altare bereitet sie vor) ist die innere Ähnlichkeit mit dem echten Barock des 17. Jahrhunderts bis zum Täuschenden gesteigert. Nicht gleicher Hand, aber gleichen Zeitstiles wie der Locherer Altar, die Madonna von Donaueschingen (vom ehem. H. A., 1522); sonderbarer Weise hat sie große Ähnlichkeit mit einer (derberen) im Halberstädter Dome (Phot. verdankt Verfasser seinem Freunde Alfred Wolters, von dem auch namentlich im ersten Teile wertvolle Hinweise verarbeitet sind).

Der Stil ist im Ganzen überlokal. Aber seine klarste Entwicklung findet er in Mainz und Niederbayern — wie schon gesagt, offenbar unter innerlicher Verbindung. Der Geist der Landschaften kommt dabei sehr klar zu Worte. Die erlesene Vornehmheit der Mainzer Kunst, die man solange nicht beachtet hat, ist heute allgemein erkannt. Hans Backoffen († 1519) ist hier der Führer, „aus Sulzbach“, wohl sicher dem bei Höchst oder dem bei Aschaffenburg. Die ganze Art spricht gegen einen Oberpfälzer. Daß er (wie Dehio meint) womöglich noch älter als Riemen-schneider sei, ist ganz ungläubhaft.

Seine Entwicklung aus tastenden Anfängen ist erst seit dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu verfolgen — hätte Dehio recht, so müßten wir den Meister seit den 80er Jahren suchen; da ist von ihm in Mainz

barocke Tendenz; aber es kommt noch nicht zum letzten. Der Zeitpunkt ist auch noch dagegen. 1498–1505 hat der Münsterwerkmeister Jakob von Landshut die Laurentiuskapelle gebaut. Die 10 großen Figuren hat man in das Frauenhaus gebracht (die Laurentiusmarter unter dem Baldachin zerstört und ersetzt; der Meister hieß Konrat). Bayerische Kunst ist das nicht. Der Landshuter war Baumeister und sehr wahrscheinlich kein Plastiker (übrigens sagt „von Landshut“ nichts über bayerische Abstammung aus. Nikolaus Gerhart „von Straßburg“, wie er in Wien hieß, war kein Elsässer). Die Figuren sind elsässisch, in sich aber nicht gleichwertig. Nur Laurentius und Stephanus seien hervorgehoben. Sie haben mit den Berliner Heiligen unverkennbar verwandte Züge. Sie erreichen (besonders Stephanus) im Oberkörper einen Ausdruck von frühbarocker Gewalt. Doch dies ist immer noch mehr Vor-spiel. Die volle Entwicklung des Frühbarocks vollzieht der Oberrhein offenbar mehr in der Freiburger Gegend; in Straßburg wird es still. Der Freiburger Hauptmeister — einer der nun schon deutlichsten unseres Stiles — ist Sixt von Stauffen. Er hat schon im zweiten Jahrzehnt des XVIten (es ist bei uns wie in Italien das entscheidende und erste, aber nicht das letzte des Frühbarocks) im Münster gearbeitet. 1524 schafft er den Locherer Altar.

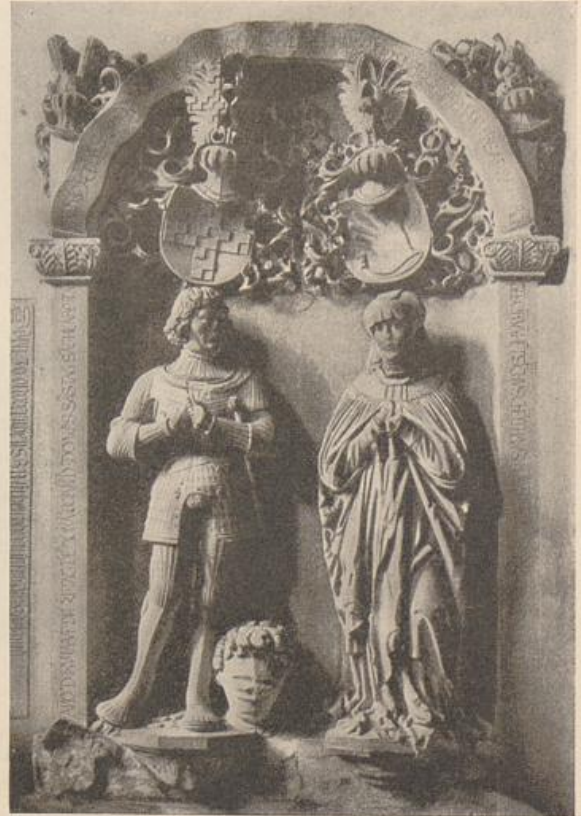
keine Spur. Wohl aber ein Vorgänger: Hans von Düren. Das letzte spätgotische Zwischenspiel leitet der Adalbert-Meister. B. wird ein Dreißiger gewesen sein, als er sein erstes uns bekanntes Werk, das Grabmal B. von Hennebergs († 1504) im Mainzer Dome schuf. Es ist noch im ganzen „Sentiment“ ein spätgotisches Werk. Keines Riemenschneiderischer Art; die Erinnerungen an diesen Meister stecken in den beiden älteren Beifiguren. So etwas gab man gerne Anderen ab (vgl. Adalbertgrabmal!) Das Scherenberggrab wird bekannt gewesen sein. Aber schon im Henneberg ist die weichere Fülle des Mittelrheins. Trotz der noch pflanzenhaften Biegung des Ganzen, der Neigung des Hauptes, verrät sich im Stehen, im Greifen die Kunst um 1500 (zunächst noch nichts anderes). Schon im Liebenstein († 1508) ein gewaltiger Schritt. Das Spätgotische nimmt ganz neue Formen an: es wird ein sehr milder Barock. Der Kern ist sicherste und vornehmste Kunst um 1500. Schon die Gesamtform des Denkmals ist wichtig. Es ist breiter. Die vier Beifiguren stehen in einem Geschoße neben-, statt in zweien übereinander. So formt sich eine breite Gesamtzone, in der der Kopf als wirkliche Aufbaukrönung, nicht als pflanzenhafte Endigung erscheint — ein breiter Kopf, fest und rund wie ein Ball. Und aus dem alten Faltendreieck ist eine frei strömende Schrägungzone geworden. Im Ganzen gegen den Henneberg der uns bekannte Gegensatz: Schichtung statt Sprießung. Der Weg zum Glanzstück des Gemmingengrabmals, der Weg zum völligen Frühbarock, geht über einige Kreuzigungsgruppen. Jakob Heller, Dürers und Grünewalds Mäzen, hat 1509 die Gruppe am Frankfurter Dome schaffen lassen (leider stellenweise falsch ergänzt). Der Rückgriff im Kruzifixus auf den Leyentypus ist charakteristisch, — er ist stärker als bei jenen der 90er Jahre. Ein heroischer Typus; in den Beifiguren ein „realistisch-historisches“ Element (Dehio). Die Nentersche Kreuzigung auf dem Frankfurter Peterskirchhof weit barocker — aber auch „bayerischer“. — Es gibt über Wimpffen eine große Anzahl von Nachfolgern. Nur das Wichtigste der außerordentlich bedeutenden Grabmalproduktion sei noch genannt. (Gute Backoffen-Monographie von Paul Kautzsch, der gleichzeitig mit Dehio — beide unabhängig voneinander — den Meister wieder entdeckte, nach ein paar Jahrzehnten! Das war nötig und — möglich!) Das Grabmal Ulrichs von Gemmingen (1515–17) ist Epitaph in dem Sinne, wie das 14. Jahrhundert den Begriff schon gekannt: der Verstorbene nicht mehr als Hauptsache, sondern klein, adorierend, unter einer Gruppe, hier dem Gekreuzigten mit Engeln und den Mainzer Ortsheiligen Bonifaz und Martin. Das malerische Prinzip in seinem weltanschaulichen Hintergrunde, im Bedingtheitsgefühl (der Mensch nicht Zentrum, sondern Teil!), setzt sich wieder durch. Es steht hinter allem Barock, auch hier im Norden wie im Süden. Aber es hilft zugleich geradezu das Plastische heben. Diese Heiligen, in den Köpfen so tief empfunden und wunderbar fein ausmodelliert wie vorher nur die Isenheimer Heiligen, werden durch die gänzlich freiwogende Gewandung, die zweifellos malerischen Schattenester (es sind die gleichen, die Grünewald malte) in ihrer plastischen Grandiosität nur noch sicherer betont. Backoffen ist nicht wild, kein „Expressionist“ in bekanntem einst modernen Sinne: er ist in aller Bewegtheit distinguiert, ein westlich maßvoller, aber entschiedener Barockmeister. Ihn neben Grünewald zu stellen, ist gegen Beide ungerecht. Das Architektonische ein Studium für sich: Begegnung letzter spätgotischer Formen mit importierten südlichen, auf dem Boden einer vollkommen originellen nordischen Gesamtempfindung. Im Plastischen peinliche Ergänzungen: der Kopf Gemmingens; die Bischofsstäbe sind neu, aus angestrichenem Holze (und sie wackeln bei Berührung!). — Backoffen wußte die neue Form für eine zuweilen unaussprechlich tiefe und warme Empfindung auszunutzen.



440. Hans Backoffen. Vom Gemmingen-Grabmal, Mainz.  
(Nach Kautzsch.)



441. Grabmal Katharina von Bach,  
Oppenheim. (Nach Kautzsch.)



442. Doppelgrabmal in Handschuchsheim.  
(Nach Dehio, Gesch. d. deutschen Kunst III.)

Das Tiefste und Wärmste: der ergreifend schlichte, in aller feinen Umwogtheit still gesehene Walther von Reyffenberg in Cronberg († 1500). Der Meister starb schon 1519. Sein selbst bestimmtes Grabmal, nicht mehr sein Werk, ist die Kreuzigung bei St. Stephan in Mainz. Außerordentlich verschiedenartig strömen seine Kräfte auf die reiche Schar seiner Schüler aus. Manche, so der Künstler der Hessenthaler Kreuzigung, vielleicht geborener Südostdeutscher, führen die barocke Linie wirklich bis zum Letzten fort; auch der Schöpfer der Madonna des Valentin Schonangel († 1524) in Oberwesel — er könnte ein Franke, ein Landsmann Stoßens und Gods, gewesen sein. Der des Gutenstein-Epitaphs (1520) in Oberwesel gibt klare Kunst um 1500, mit Nachklängen der Spätgotik. Der der Thomasgruppe im Mainzer Dome greift deutlicher auf Oberrheinisches (vgl. Slg. Ullmann!) zurück. Auffallend stark — und das ist bezeichnend — sind die Nachwirkungen rein monumentaler, bis zum Renaissancemäßigen reichender Art. Das Grabmal der Katharina von Bach in Oppenheim ist ein wirkliches Denkmal, von frei vornehmer Haltung. Hier, nur hier, ist der Stil des großen Meisters in einen Reichtum verfeinertster Oberflächenbewegung hinübergeleitet, der (man erschrecke nicht, vor dem Original ist es wirklich so!) die Erinnerung an den spätparthenonischen Stil unmittelbar wachruft. Die Gewandbehandlung wirkt wie ein zarter Kräuselschaum auf monumental-statuarischem Kerne. Die Statuarik in Backoffens reichem Wesen haben offenbar die Mittelrheiner herauskristallisiert. Sie sind keine ausgemachten Barockmenschen; diese feinen und seligen Formgenießer, so beweglich sie sind, hassen das Zappelige und Wilde. Im Grabmal des Hans von Wolfs-



443. Hans Leinberger, Madonna vom Moosburger Altar. (Nach Feulner.)

kehl (Oppenheim) treten Figur und Grund als Statue und Nische auseinander. Der Schein vollrunder Statuarik (auch der Münnerstädter Schaumberger kam ihm nahe) ist so gut wie vollendet. Über die mildschönen Doppelgräber von Oppenheim und Gauodernheim hinaus erheben sich die Doppelgräber von Geisenheim und Handschuchsheim (unmittelbar bei Heidelberg) zur vollendeten „Renaissancekunst“. Aber sie ist nicht italienisch, sie ist verdichteter, zur geschlossenen Ruhe gesteinter Barock. Die Landsleute Konrad Meits sprechen hier! Gewiß überschreiten wir hier schon die Grenzen des eigentlichen Frühbarocks; aber es gehört doch zu seiner Geschichte, wie sich die Stämme zu seinem Auftreten verhalten. Die Bayern werfen sich ihm erlöst in die Arme; er war ihr alter Stammesstil. Die Mittelrheiner — kaum daß sie, früher als die Bayern und offenbar für sie mitanregend, ihn geschaffen — dichteten seinen monumentalen Kern weiter und verzichteten auf das Rauschen, wenigstens ihre Besten und Stärksten. (Auch Dietrich Schroe, der Meister des Albrechtgrabes



444. Hans Leinberger, Bronze-Madonna. Berlin, Kaiser Friedr.-Museum.

im Mainzer Dome gehört zu ihnen.) Freilich, als Albrecht von Brandenburg seinen Halleschen Dom auszustatten begann, da entsandte sein Hofkünstler Backoffen (er war der Genosse Grünewalds an diesem geistig lebhaften Hofe) den „Meister der Halleschen Domapostel“. — Dieser aber gehört zu den Manieristen des „spätgotischen Barocks“ und selbstverständlich kennen wir seine Herkunft nicht. — Ein maßvoller Frühbarock lebt auch in den wunderschönen Altarfiguren in der Barbarakapelle des Mainzer Domes (nicht ursprünglich im Dome, hineingekauft). In Trier gibt u. a. das 1525 bezeichnete Grabmal des E. B. Joh. von Metzenhausen ein schönes Seitenstück zur Mainzer Richtung.

Da wir es hier vor allem mit entscheidenden Meistern zu tun haben, die in freier Beziehung zueinander standen und bei aller charakteristischen Stammesart weithin sichtbare, auch für viele stammesfremde Deutsche wirksame Gestalten waren, so sei gleich der andere süddeutsche Hauptmeister kurz besprochen: Hans Leinberger von Landshut. „Geburtsdatum etwa 1470—80“ sagt Feulner. Generationsgeschichtlich ist nichts anderes zu erwarten: deutsche Michelangelo-Generation.

Die erste eigentliche Entdeckung H. Leinbergers verdanken wir Georg Habich. Feulner, F. Goldschmidt u. a. haben weiter geforscht. Dem Verfasser leuchteten besonders die sehr genauen Untersuchungen Fritz Bramms ein, in die ihm freundlichst Einblick gewährt wurde. Sie werden hier mit besonderem Danke verwertet, selbst-





445. Hans Leinberger, Jakobus.  
München, National-Museum.

willkürlich Gemußtes der Vorstellung. Manierismus, im üblichen Sinne wie im unseren, liegt ihm gänzlich fern. Die wildesten Zackungen und Ausfransungen des äußeren Umrisses sind logische Folgen einer aus dichtem Massenkerne nach außen drängenden rein plastischen Intensität. Und nur, wer sie, in den zentralen Kern sich versetzend, noch einmal gleichsam selbst hervorbringt, darf als nacherlebender Betrachter gelten. Erst bei Anderen, in diesem Falle Kleineren, werden aus seinen logischen Endformen manieristische Mittel. Sein Hauptwerk, dem u. a. drei Werke des Nationalmuseums, die sitzende Madonna, die trauernde (Flachrelief) aus Dingolfing ebenda, die herrliche Magdalena wohl noch vorausgehen, ist der Moosburger Hochaltar, 1512/13. Der Zeitpunkt ist also der der sixtinischen Decke, deren Malereien der Altersgenosse Michelangelo 1512 abschloß. Nur die drei Schreinformen dürfen als eigenhändig gelten. Der Joh.-Evangelist mag (Bramm!) dem „Rasso-Meister“ (s. unten) gehören. Er hat zweifellos einen in jedem Sinne manieristischen Einschlag. Das Rauschen geht weniger von innen nach außen, als umgekehrt. Das ist für den Rasso-Meister gelegentlich bezeichnend, besonders für seinen (mit H. L. verwandten) Christophorus. Ein noch deutlicherer, aber auch tieferer Manierist, der Meister des „Ungläubigen Thomas“ im Germanischen Museum (s. unten), wird mehreres Andere, so besonders Petrus und Paulus im Schreine gearbeitet haben. — Von den bald folgenden Reliefs des Moosburger Johannes-Altars ist die Taufe Christi des K. F. M. mit H. L. signiert; aus dem folgenden Jahre 1516 die raffiniert malerische Kreuzigung des National-Museums; ein Relief, dem sich die Kreuzabnahme und die Beweinung des K. F. M. anschließen; kleine relief-plastische Gemälde von innerer Verwandtschaft mit dem „Donaustil“ der Malerei, zugleich Zeugnisse für eine gewisse Bekanntschaft mit italienischen Renaissanceformen (Putten, Rüstungsformen). In diese Jahre fallen auch Metallguß-Versuche (vielleicht, wie Meller als Möglichkeit es andeutet, im

verständlich mit großer Auswahl. Dem Verfasser will scheinen, daß das oft sehr fragwürdige Suchen nach Scheidung von Händen hier vermöge einer sehr seltenen Sonderbegabung einmal wirklich mit großem Glücke vor sich gegangen sei. Es entsteht ein, an vielen Stellen bereits durchsichtiger, über die Hauptpersonen hinausreichender Komplex und — besonders wichtig — eine Heraushebung des größten bayerischen Plastikers aus der lokalen und stämmlichen Kunstgeschichte in die Sphäre des Gesamtdeutschen. Seit der älteren Regensburger Plastik und seit Erasmus Grasser ist gewiß der Genius Altbayerns in Keinem so stark gewesen wie in Hans Leinberger. Aber Leinberger hatte Verbindung mit dem außerbayerischen Deutschland. Er hat nicht nur für Franken gearbeitet, er hatte besonders auch zum Mittelrhein seine Beziehungen. Er ist zunächst als einmalige Person ein tatsächlich genialer Schöpfer und in manchem Sinne der klarste Vertreter deutschen Frühbarocks überhaupt. Selten wird man einen Künstler finden, dessen brausendes Temperament so schlagend die alte unsinnige Behauptung, der Deutsche könne nur durch den „Verstand“ schaffen, widerlegt. Jedes Blatt unserer Kunstgeschichte widerlegt sie ja gewiß; aber Leinberger steht auf einem besonders leuchtenden. Er ist dabei nicht ohne „Kunstverstand“. Wie jeder wirklich große Künstler ist er wach in aller Leidenschaft. Aber die eruptive Kraft der Phantasie bleibt das Erste und Letzte. Diese Phantasie ist plastisch im intensivsten Sinne, und dieses zuerst. Der figürliche Kern ist das Produzierende; das unleugbar auch vorhandene „Malerische“ ist nicht auf das Plastische zurückprojiziert; es ist seine Folge, seine Endform. Leinberger ist, nicht anders als Grünewald, harmonischer als Dürer: nicht halb so „bedeutend“, kein so umfassender und jenseits seiner Kunst noch immer großer Geist wie der einzigartige Graphiker und Maler, aber auch nicht geplagt und dialektisch hin- und hergeworfen zwischen intellektuell bestimmtem Wollen und triebhaftem Müssen. Seine in aller Derbheit feinfühligere Sicherheit, seine „Rechnung“ dient als etwas un-

Hinblick auf Innsbruck). Ein erster Versuch in Hamburg, der zweite, glücklichere im K. F. M. bewahrt.

Die Bronze-Madonna des K. F. M. trotz kleinen Formates eine Prachtleistung plastischer Phantasie; als Stück selbst durch die Fehler und Zufälle des Gusses von unsäglichem Reize. Die aufgerissenen Endformen wie Krokodilhaut wirkend. Ein unheimlich schwerer Ernst in der Maria; das Kind, sehr klein, wie auf eine Insel heranschwimmend, der Mutter angeborgen. Die herrliche überlebensgroße Madonna von St. Martin (Landshut, s. oben), von majestätisch stolzer Wirkung, muß kurz vor 1519 entstanden sein, also zeitliche Parallele zu Backoffens Gemmingengrabmal, das wohl feiner, aber nicht kraftvoller, ja unlegbar weniger monumental wirkt. Diese Zeit scheint einen besonderen Höhepunkt zu bedeuten: auch der leidenschaftlich gestraffte Kruzifixus an der Südwand des Moosburger Castulus-Münsters und der (vielleicht aus Wasserburgstammende) gewaltige sitzende Jakobus des National-Museums, werden von Bramm um 1518–20 und 1520–23 angesetzt. Der Jakobus wurde als deutsche Parallele (nicht ganz der Qualität, aber durchaus des Stiles) zu Michelangelos Moses schon genannt. Er ist weniger vollplastisch, auch weniger pathetisch-aktiv als der marmorne Gigant, aber für deutsche Begriffe fast ein Unikum an frühbarockem Drang ins Überlebensgroße, von einer süddeutsch abgemilderten „terribilità“.



446. Hans Leinberger, Ungerechter Richter.  
Nürnberg, German. Mus.



447. Anna Selbdritt, Hörstein.  
(Nach Feulner.)

Keiner wußte vom Anderen, aber der Deutsche wie der Italiener, beide Altersgenossen, geben hier einen markanten Augenblick des europäischen Stilwollens. Bei Leinberger freilich eine eigentümlich stark lineare Radianz zugleich, ein Ausstrahlen vom Zentrum her, Auseinanderblättern aller Formen nicht anders als der Buchseiten; aber auch ein verwandtes Motiv im Diagonalschwing der Gewandfalten zwischen den mächtig auseinander-tretenden Beinen. 1524 das schlecht erhaltene, auch nicht als Schöpfung so bedeutsame Rorersepitaph in St. Martin (Landshut), das Habich zur Identifizierung des Meisters verhalf. Aber wohl schon im nächsten Jahre neuer Aufschwung zu bedeuten-



448. Hans Leinberger, Christus in der Rast.  
Berlin, Kaiser Friedr.-Museum.

den Meisterwerken. Die Gruppe des „Ungerechten Richters“, für den Nürnberger Gerichtssaal gearbeitet, jetzt im Germ. Museum, ein Beweis schon für die überlokale Bedeutung des Meisters, ist ein Dokument für die tiefe Einfühlung Leinbergers in das Wirkliche, wo sie gefordert war. (Der übervorteilte zitternde Arme, der kalt und sicher dastehende Reiche, das geierköpfige Scheusal bei dem ungerechten Richter. Wieder sieht man, wie sehr bildende Kunst noch unmittelbare Sprache war!) Schlag auf Schlag folgen sich nun die letzten Meisterleistungen: Die Vision des Ezechiel, fast das Grandioseste im ganzen Werke, von innerster Beseeltheit, ein Epitaph in der Bernauer Kapelle von St. Peter (Straubing); dann, 1527, die von zahllosen Engeln umwimmelte Sitzmadonna des Pollinger Hochaltars; endlich der „Christus in der Rast“ des K. F. M. Dieses letztere Werk, nach Bramm vom „Dingolfinger Meister“ (s. unten) zu Ende geführt, hat wieder michelangelleske Schwere und enorme innere Wucht des Volumens. Der Vergleich (sieht man vom Letzten der Ausführung ab) mit Michelangelos Christus von St. Maria sopra Minerva fällt für die Qualität kaum zu Gunsten des italienischen Werkes aus, beweist aber jedenfalls, was das Wichtigere, wieder die selbständige Parallelität der stilgeschichtlichen Erscheinungen. (Derbe Replik im National-Museum, München.) Vielleicht war diese groß angelegte Schöpfung das letzte Werk. Gegen 1530 verlieren wir den Meister aus den Augen. Das „große Sterben“ der deutschen Künstler wird auch ihn hinweggerafft haben. — Kein bayerischer Meister (mit Ausnahme des Thomas-Meisters) hat damals die Größe Leinbergers erreicht, sein Kreis ist aber von über Bayern hinausreichender Bedeutung. In ihm wird die Verbindung mit dem Mittelrhein unabweislich deutlich — wie weit Leinberger selbst an ihr teilnahm, sei zunächst nur gefragt. Daß mindestens einer seiner Mitarbeiter zugleich Mitarbeiter Hans Backoffens war, scheint dem Verfasser durch Bramm dargetan. Der Mann, der um 1526 die Stützfigur eines Kriegers an der Kanzeltreppe des Halleschen Domes ausgeführt hat, ist offenbar wirklich identisch mit dem Meister der 4 Reliefs vom Moosburger Hauptaltare. Bramm schreibt ihm auch die „Madonna mit den Fingerringen“ des National-Museums zu — und ebenso den Entwurf sowie einen Teil der Ausarbeitung von der Annaseldrit-Gruppe zu Hörstein bei Aschaffenburg. Deren Ähnlichkeit mit einer bayerischen Schöpfung, der gleichen Gruppe in Gnadenthal-Ingolstadt, kann ebenfalls kaum Zufall sein. Ein schwächerer Geselle dieses, bei den beiden großen Frühbarockmeistern Süddeutschlands tätigen Künstlers, derjenige, der (nach Bramm) die Hörsteiner Gruppe zu Ende brachte, hat wohl u. a. wirklich auch die Madonna von Groß-Welzheim (wieder Mittelrhein!) geschaffen. — Wieweit die Kreuzigungsgruppe von St. Emmeran (Regensburg) in den Zusammenhang mit Leinberger gehört, ist für den Verfasser nicht so deutlich wie für Bramm. Aber jedenfalls ist eine Madonna des Wallraf-Richartz-Museums dem weiteren Kreise Leinbergers angehörig. — Aus dem großen Material nun nur noch Wichtigstes: die Reliefs der Münchener Frauenkirche, dann der „Rasso-Meister“ und sein Kreis. Auch dieser Künstler (s. oben) hat offenbar am Moosburger Altare mitgearbeitet. Er hat auch im Ganzen weit mehr malerische Neigung. Seine Plastizität hat nicht die pralle Kraft der Leinbergerschen und steht darum gelegentlich Manieristischem offen. Die großen Figuren des Rasso, des Georg, des Christophorus in der Münchener Frauenkirche sind, anders als bei Leinberger, plastisch verwirklichte Bilder — sie verweisen auf die Graphik des oberrheinischen Manieristen H. L. Der überarbeitete Florian des National-Museums läßt diese Züge weniger deutlich werden. Mehr nach phantastischer Roheit steigert sich der Stil, wohl in einem am Rasso-Meister gebildeten Niederbayern, beim Christophorus auf der Trausnitz bei Landshut, auch beim Georg ebenda. Bramm sieht wieder eine andere Hand dieses Kreises im Georg und Petrus des K. F. M.; es sei die gleiche, die den Korbinian sowie die Beifiguren des Gekreuzigten am Moosburger Altare geschaffen hat. Eine Madonna der Sammlung Benario und ähnliche Werke gehören den äußeren Rändern des Komplexes. — Viel zu viel wirklich ging früher unter dem Namen Leinbergers selbst. In einer ungedruckten Leipziger Dissertation hat Jaffé den „Meister von Dingolfing“ richtig herausgelöst. Dieser hat vor allem den



449. Der Rasso-Meister.  
Christophorus, München.  
(Nach Feulner.)



450. „Matthäus Kreniss“.  
Weibliche Heilige, Berlin,  
Kaiser Friedr.-Museum.

„kolossalen Herrgott“ von Dingolfing und die beiden Johannes ebenda geschaffen; ein weit derberer Geist. Das zerwühlte Gewand ist ihm Selbstzweck. Er vereinigt es gerne in der Mitte der Gestalt, klebt es ihr sozusagen auf. Von der seelischen Differenziertheit und der inneren Logik Leinbergerscher Form ist er weit entfernt. Alle diese Anonymi aber — der Größte und einzig Leinberger Ebenbürtige wird bei der manieristischen Nuance zu behandeln sein — leuchten mit dem Lichte des großen Landshuters. — Unabhängig von diesem, aber ein schon weniger bedeutender Künstler, ist der Meister der Altöttinger Türen (zweites Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts), den Halm mit einer nicht absolut beweiskräftigen Kombination auf „Matthäus Kreniss“ getauft hat. Der Name ist für das Altöttinger Gestühl bezeugt, das in sehr veränderter Form, zur Stiege verwandelt, im National-Museum sich befindet. Er hat sich eingeführt, ist nicht ohne Wahrscheinlichkeit und soll hier unter leisem Vorbehalte stehen bleiben. Der Stil setzt sich deutlich vom Leinbergerschen ab; er ist nicht so weitgehend barock und nähert sich hier und da deutlicher dem Renaissancemäßigen. Der Gesamtumriß ist weniger ausfahrend, die Phantasie in den Endformen maßvoller, im Grunde auch mäßiger, der innere Kern vielleicht noch knapper, aber auch von sehr viel geringerer Schwellkraft als bei Leinberger. Die Köpfe weniger differenziert, die weiblichen namentlich von einer mehr typischen Anmut, nicht ins Große erhobene, erhabene Individualität, sondern kaum fühlbare Variation eines Typus. Maria und Ursula von den Altöttinger Türen, dazu zwei weibliche Heilige des K. F. M., schwesterlich verwandte Figuren, können diese Züge am besten repräsentieren. In den Berliner Figuren wird auch der „Parallelfaltenstil“ (s. unten) leise gestreift. Von der leicht steifen Lieblichkeit dieser Figuren einen Weg zu der



451. „Meister von Rabenden“, Ölbergfigur.  
Berlin, Kaiser Friedr.-Museum. (Nach Feulner.)



452. Buchsrelief St. Benedikt.  
Salzburg, St. Peter, Schatzkammer.

großartigen Thomasgruppe des Germanischen Museums zu finden, ist dem Verfasser völlig unmöglich. In der Gruppe von Sippen und Heiligen Familien, die Halm von den Altöttinger Reliefs über Neuötting weiter verfolgt hat, springt als erstaunliche Spitzenleistung das 1513 (aus dem Jahre des Moosburger Hochaltars!) datierte Hochrelief der Annaselbdritt vom Kloster Gnadenthal in Ingolstadt auffällig heraus. Liegt nicht hier wieder eine merkwürdige Begegnung mit dem Mittelrheine vor? Die Köpfe der Frauen, namentlich der eminent individuelle und jüdische der Anna, aber auch kompositionelle Züge, stehen in auffälliger Verbindung mit der schon genannten Gruppe von Hörstein bei Aschaffenburg. Zugleich aber — in Ingolstadt nicht verwunderlich — spürt man die Nähe Augsburgs, in der Dekoration wie in den Putten. Die letzteren sind gewiß nicht unbayerisch (vgl. Leinberger), stehen aber zu den Engeltypen der Altöttinger Türen in einem schwer überbrückbaren Gegensatz. Die Faltensprache ist ebenfalls mit Altötting nicht leicht vereinbar; das Ganze feiner, in aller Üppigkeit graziöser, reicher, tiefer malerisch, als man von jenen Türen und den Berliner Figuren her erwarten sollte. Bestimmt ist hier eine Begegnungsstelle verschiedener landschaftlicher Arten, der eigentlich bayerische Formenkreis scheint überschritten. Wenn die Sitzfiguren des hl. Nikolaus (aus Nieder-Altach) im National-Museum und des Stephanus der Sammlung Oertel — zweifellos eng untereinander stilverwandt — von „Kreniss“ sind, und das leuchtet ein, so beweisen sie noch einmal, verglichen mit Leinbergers Jakobus, den Abstand des Stiles und der Qualität zwischen den beiden Meistern. Aus den von Halm herangezogenen Werken seien noch herausgehoben: der kleinere sitzende Antonius aus Reischach im National-Museum, ein rauschendes und sehr ausgesprochen frühbarockes Werk, und die ihm nahe Marienstatuette der Altöttinger Schatzkammer, die beide der Verfasser einem eigenen Meister zuschreiben



453. Verkündigung — Heiligenblut.

möchte; ferner der Grabstein des Wolfg. Fuchs in Eggenfelden. In Eggenfelden vermutet Halm auch die Wirkungsstätte des Kreniss. Weit derber als alles bei Gelegenheit des Kreniss hier Genannte sind die Werke des „Meisters von Rabenden“. Halm, dessen expansiver Forschungsarbeit wir auch die Aufstellung dieses Meisters verdanken, weist in ihm den Hauptmeister des Chiemgaus nach und verfißt die Unabhängigkeit der Gegend von Salzburg. Da ist ein kraftvoller, ländlicher Künstler, aber weit vom Niveau etwa eines Leinberger entfernt. Das Barocke liegt

rein in der urwüchsigen, erdhaften Kraft der Gestalten und in einigen Innenformen. Der äußere Umriß schäumt nicht; es wäre auch nicht logisch, denn diese Gestalten sind nicht, wie im echten großen Frühbarock, von reichen inneren Kraftsträngen durchzogen, deren Energie an den Rändern funkenstiebend und zeretzend ausstrahlen könnte; sie haben ein einfaches Sentiment: im Grunde noch ein spätgotisches, das eine gewisse bärenhafte Verderberung erfährt. Es mag in diesem Falle bezeichnend sein, daß gerade ein Ölberg (im K. F. M.) zu den markantesten Vertretern dieser Kunst gehört. Nur in sehr seltenen Ausnahmen (Rothenburg, Speyer) sind Ölberge von Künstlern höheren Ranges gearbeitet worden. Überwiegend fielen sie ländlichen Meistern zweiter Ordnung zu. Es ist bezeichnend, wie völlig der Rabendener vor dem Christus versagt (vgl. darüber auch Halm). Er wurzelt im Physischen und gibt es mit entschiedenem Gefühl für Plastizität, das immerhin Respekt verdient. Halm hat dem Hochaltar von Rabenden, nach dem der Meister genannt wird, die Altäre von Obing, Kirchloibersdorf, Merlbach u. a. m. angeschlossen. Er erblickt überzeugend in einem sitzenden Jakobus zu Rohrdorf am Inn ein Frühwerk des Mannes. Das National-Museum gibt mit einer Reihe zusammengeordneter Sitz- und Standfiguren ein bequemes Bild des ländlichen Künstlers. Turmhoch über diesem Niveau steht der unvergleichlich feine Salzburger Meister, der das Relief des hl. Benedikt (Abb. 452) geschaffen hat. Hier hat das Rauschen des Frühbarocks eine Feinheit und Vornehmheit, wie sie in der überlegenen Zentrale des berühmten Erzstiftes erwartet werden muß. Mit der Leinberger-Richtung hat dieses Werk nichts zu tun; sein Charakter ist nicht niederbayerisch. Bei kleinem Formate paart sich innerlich monumentale, großartige Verve barocken Ausdruckes mit gepflegter Feinheit der Form. Keinerlei „Romantik“.

In den österreichischen Ländern möge zunächst als edelstes und reichstes Zeugnis eines maßvollen Frühbarocks der Altar von Heiligenblut stehen.

Nicht in allen seinen Teilen. In der Marienkrönung und den stehenden Heiligen klingt ein schwäbischer Einschlag, der zugleich echt Spätgotisches mit sich bringt. Ein Problem der ganzen alpendeutschen Kunstforschung, auch für Tirol (wie Th. Müller sehr betont) wichtig, ist die Aufspürung dieser schwäbischen Formen und ihrer Wege. Die Tatsache an sich ist längst bekannt (Multscher, Yvo Strigel, Jörg Kendel), aber ihr ganzer Umfang ist ein Problem, das nur zu nennen hier leider genügen muß. Echter Barock schon die kniende Madonna. In zahlreichen kleineren Figuren kommt dann eine der Renaissance-richtung nicht ferne Form zur Geltung: untersetzte Gestalten von sehr geschlossenem Umriß, stellenweise in merkwürdig freier Bewegung. Am heitersten in den musizierenden Putten mit ihren festgeschnittenen Haarmassen. Florian und Georg sind ausgesprochen barocke



454. Claus Berg, vom Odenser Altar.

Figuren, die in Bayern anzutreffen man sich nicht wundern würde. Das Höchste — sicher nicht von gleicher Hand wie die Schreinfiguren — sind die Gestalten der Verkündigung. Wunderbar kompakt, ganz unbeschreiblich lebendig durchgeföhlt und in einer sehr maßvollen Andeutung barocker Gewandung weitergeföhrt. Mit der üblichen steierisch-kärntnerischen Barockweise hat dies nichts zu tun. Diese wird am deutlichsten durch den St. Wolfgang-Altar von Grades repräsentiert. Eine enorme Gewandwucherung ist cha-

rakteristisch, die eigentlich ausgefetzte und regellosere Formen ablehnt. Es ist eine starke Verwandtschaft darin zur Allgäuer Art (s. unten S. 472). Die Kurven sind schmiegsam, stark konzentrisch geschwungen und für das Auge leicht faßlich. Ob Allgäuer hier beeinflussend gewirkt haben, müßten spätere Untersuchungen lehren. Auch der Marienkrönungsaltar der Schloßkapelle von St. Lambrecht (Steiermark) gehört wenigstens in die Nähe. Einigermaßen Verwandtes findet sich auch in Tirol, z. B. in Ried bei Anraß (Pustertal), wo der Linzer Meister Nikolaus Dietsch einen Altar mit der Marienkrönung geschaffen hat. Wesentlich frühbarock auch u. a. ein Altar in Gossensaß, der der steirischen Weise nicht ganz fern steht (von Halm dem Kölderer zugeschrieben). Für Hinweise auf Österreich und Tirol ist der Verfasser auch hier Herrn Bruno Fürst und Dr. Theodor Müller verpflichtet; er bedauert, nur so Weniges und Andeutendes geben zu können.

#### Der lübische Barockmeister ist Claus Berg.

Er wurde kürzlich von Deckert (Marb. Jahrb. III) sehr genau behandelt, übrigens mit einer Bescheidenheit in Sachen norddeutscher Qualität, die menschlich sehr schön, aber nicht ganz berechtigt ist. Vorausgesetzt das sehr genaue Buch von Thorlacius-Ussing. Fr. Beckett hat zuerst auf Berg aufmerksam gemacht. Wie so oft bei lübischer Kunst, ist die deutsche Forschung skandinavischer, dieses Mal dänischer, verpflichtet. Auch Berg ist offenbar deutsche Michelangelo-Generation. 1501 besitzt er ein Haus in Lübeck, 1504 (wahrscheinlich) wird er an den dänischen Hof berufen (daher das starke Interesse der Dänen und ihr Versuch, gegen das ausdrückliche Zeugnis von Bergs eigenem Sohne, lutherischen Bischofs von Oslo, daß Berg geborener Lübecker war, den Künstler zum Dänen zu machen; sie fanden den seltsamen Ausweg, der Sohn habe mit der vornehmen Lübecker Abkunft prahlen wollen!). Wichtigste Marksteine seines Schaffens: Altar von Odense auf Fünen (ca. 1517–22); Altar in Tistrup, dat. 1522; Kruzifixus in Sorö (dat. 1527); Gästrower Apostel 1532–33. Mitte der 30er Jahre scheint auch Claus Berg gestorben zu sein, nicht sehr lange nach Hans Leinberger. Daß die Deutung des Barocks als Kunst der „Treugebliebenen“ im Kirchenkampfe richtig ist, läßt sich bei Berg monographisch beweisen: er versuchte den eigenen Sohn zurückzubekehren. Der Odenser Altar, von der ebenfalls leidenschaftlich katholischen dänischen Königin bestellt (auch ihr Sohn wurde gegen ihre Meinung Protestant), ist aber das stärkste Zeugnis. Er ist zugleich das einzige beglaubigte; alles Andere ist stilkritisch angeschlossen worden und mag in seinen Grenzen noch schwanken. Ein gewaltiges Schreinrelief mit 16 Flügelreliefs. In der Staffel kniet die königliche Familie zu Seiten des Schmerzensmannes. Im viergeschossig eingeteilten Schreine das Lignum Vitae über Gestaltenchören, durch sie hindurch aufsteigend zur Marienkrönung mit den Engeln des Jüngsten Gerichtes. Eine riesige Gestaltenfülle: Allerheiligen, Passion, Stammbaum Christi. Deckert hat gut geschildert, wie hier der ganze „christliche Kosmos“ zusammengedrängt wird, den einst die Kathedrale mit ihrem Gesamtschmuck aussprach. Auch hier steckt „Kathedralisierung des Einzelmonumentes“, als Projektion in eine einzige Vision, die unser Gegenüber ist. Es ist in diesem Falle zugleich leidenschaftlicher Anruf der gesamten, durch die Reformation bedrohten Gestalten- und Gefühlswelt des Katholizismus in einer schäumenden, prunkvollen und erregenden Gesamtverdichtung. Die vier Geschosse sind nur noch zart angedeutet; es ist zuletzt das „Himmel- und Erdbild“, das Dürers Hellerscher



455. Johannes von Vindinge.  
(Nach Marburger Jahrbuch.)

Altar, sein Allerheiligenbild, Raffaels Transfiguration in neuer Form für Europa hingestellt hatten. Eine malerische Vision aus plastischen Gestalten. Diese Gestaltenschichten verkleinern sich durch drei Geschosse, um erst im obersten, in der (auch gedanklichen) Krönung größeren Maßstab wieder zu gewinnen. Auch dieser Weg der Maßstäbe ist barockes Formideal: ein Sich-höher-kämpfen, um im Finale frei zu schweben; das Höchste als Ergebnis, der Ablauf als Leistung. Diese ganze, selbst fast protestlerisch auftrumpfende Welt aber ist aus Gestalten von derbem, schwer untersetztem Kerne, erweitert in wogenden Gewändern, zusammengedichtet; sie ist ausgesprochener Frühbarock. Am stärksten in den unteren Zonen. In der Königsfamilie ist die innere Erdschwere am deutlichsten. In der obersten Sphäre, wo die höchsten Orgeltöne gegriffen werden sollen, nähern sich die Gestalten manieristischer Biegsamkeit: sie beginnen, Ausdruckslinien zu dienen, statt sie aus sich hervor zu treiben. Es ist Bergs



456. Apostel, Güstrow.  
(Nach Marburger Jahrbuch.)

vox celesta. Immer aber — das ist norddeutsches Erbgut, ist gemeinsame Stammesart auch noch mit Riemenschneider — trocknen die Flächen zwischen den Wogungen der Gesamtform ein; bretthaft starr stehen sie innerhalb der kantig vorbrechenden Linienzüge. Außerordentlich stark ist dabei die Individualisierung des Menschlichen: das ist wieder vorausgesetzte und gesteigerte „Kunst um 1500“. Es kann auf das Einzelne nicht eingegangen, es muß hier wirklich zum Nachlesen bei Deckert geraten werden. Jene eben erwähnte norddeutsche Neigung schafft an sich immer eine gewisse Disposition zum Manierismus. Man kann bei Berg eine allmähliche Wendung in die Nähe dieses Ideals verfolgen, die nun zugleich Zoll an die allgemeine Entwicklung ist. Der Kreuzifixus von Sorö gehört nicht dahin. Hier kann man — ausnahmsweise — von einer geradlinigen Verderberung süddeutschen Frühbarocks reden. Vielleicht durch Eindrücke von Stoß her vermittelt, ist der alte, auf Gerhart zurückgehende Typus noch mehr ins Breite und Drohende verstärkt. Aber schon im Altar von Tistrup (dat. 1522) regt sich ein manieristischer Zug. Der Gekreuzigte fast riemenschneiderisch schlank. Die Beifiguren, namentlich der ganz seltsame kniende König zur Linken, steigern dies, jedoch unter stärkster Bewegung. Aber jeder nur irgend für deutsche Kunst Interessierte, sogar südlich des Mains, sollte die ungewöhnlichen Beifiguren der Kreuzigung von Vindinge (jetzt Kopenhagen, Nat.-Mus.) kennen. Namentlich im Johannes wirkt die Gletscherstarre der ineinandergefahrenen Formbretter als Erlebnisdarstellung, als Symbol schmerzlich zehrender Erregung; der Kopf gehört zu den stärksten Schöpfungen der deutschen Kunst dieser Zeit. Die Kreuzigungsgruppe von Asperup ist dagegen reinsten Frühbarock: standfest, untersetzt, von da aus leidenschaftlich auswogend. Auch die Marienkrönung von Vindinge sei genannt: sie hängt zugleich sehr deutlich mit Dürers Holzschnitt B. 94 zusammen. Das Thema kommt bei Berg mehrfach vor, in besonders barocker Form, mit einem für diesen Meister auffallend





457. Meister Paul, Salvator Mundi. Danzig, Marienkirche. (Phot. Dr. Stoedtner.)



458. Meister Paul, Madonna. Danzig, Museum.

weich-breiten Körpergefühl (im nackten Oberkörper Christi) in einem Relief der Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen. Nach der Rückkehr aus Dänemark (1532) hat Berg die Güstrower Apostel geschaffen: leidenschaftliche Figuren (Joseph hat zuerst bei uns auf sie aufmerksam gemacht), in denen aber eine merkwürdig landsknechtische Derbheit durchbricht. Unter den Nachfolge- und Werkstattarbeiten seien besonders der Wittstocker Hochaltar, der Altar von Lanken und — von sehr hohem Niveau und selbständigem Geiste — der von Birket in Dänemark genannt. — Bergs Kunst tritt in Lübeck mit einer jähen Plötzlichkeit auf; sie ist nicht die Steigerung der Art Hennings von der Heide (den Berg kannte, dem er sein Haus verkaufte), sie ist wirklich Einbruch eines Neuen. In diesem Falle ganz sicher: süddeutscher Kunst. Berg muß in Oberdeutschland gearbeitet haben, und Thorlacius-Ussing hat richtig gesehen: Veit Stoß ist unter den mannigfach anregenden Eindrücken der stärkste gewesen. Daß daraus Bergs eigener, ungemein ausdrucksvoller Stil sich bildete, ist, wie immer, persönlichste Leistung. Es ist zugleich Ausdruck für die überpersönliche Macht von Zeitströmungen. Durch Berg fließt die allgemeine deutsche Bewegung ungehemmt und erfährt so den Kreis der deutschen (nach Deckert: „lübisch-baltischen“) Küstenkunst.

Auch Danzig hat seinen bedeutenden Frühbarockmeister: Meister Paul.

Aber hier kommt schon — wie 100 Jahre früher — der Strom südostdeutscher Kolonialkunst dem der Küstenkunst entgegen. Meister Paul von Leutschau, ein Stoßschüler offenbar, gehört der deutschen westungarischen Schule an. Sein Hochaltar der Leutschauer Jakobskirche stammt von 1508 (vgl. Szepesvármegye Művészeti Emlékkei, Budapest 1906). P. Abramowski verdanken wir die, wohl gesicherte, Identifizierung mit dem Meister Paul, der für Danzig 1534 die Schnitzereien der Reinholdsbank im Artushofe leistete. Dazwischen steht die ausgezeichnete Anbetung der Könige aus der Katharinenkirche im Danziger Museum, ein Werk von mächtig praller Plastizität, bei geringer Ausdehnung von typisch frühbarocker Bewegung. Ersten Ranges vor allem noch der

lebensgroße Salvator Mundi der Marienkirche, „kultivierter“ und süddeutscher als Bergs Arbeiten. Auch Paul mündet bei einer Art Manierismus: der überlebensgroße Christoph des Artushofes von 1542 ist wirklich aus Frühbarock heraus verwandelter Manierismus. — Als allgemein artverwandt mit dem Leutschauer Altar ist gelegentlich der Flügelaltar in Kosten (Posen) von 1507 genannt worden. Dies würde wieder auf den alten Weg aus dem Südosten her verweisen. Auch der deutsche Norden, auch der deutsch-baltische Nordosten hat jedenfalls seinen Frühbarock.

In Westfalen sammelt sich der Frühbarock, wie es scheint, erst ziemlich spät im „Beldensnyder“-Kreise um Heinrich und Johann Brabender, sicher um den letzteren, den Jüngeren. (Heinrich [† 1538] ist eine ganz unsichere Figur.)

Von dieser Art mag der Leuchterengel des Schnütgenmuseums aus Münster (Abb. 451) einen Begriff geben: von hier aus erkennt man, daß das „Barocke“ am Osnabrücker Meister mit unserem Stile noch nichts zu tun hat. Bei J. Brabender ist Expansion der Gestalt. In den Lettnerfiguren des Münsterer Domes (jetzt Landesmuseum) von 1537–42 (Beenken, Bildn. Westfalens, 79) erkennt man die Parallele zu Claus Berg.

Am Niederrhein zeigt sich frühbarocker Geist in den schon oben (S. 449) erwähnten Beerendonckschen Stationen zu Xanten.

Deutlicher werden die frühbarocken Züge noch in den bei Lüthgen, Got. Pl. in den Rheinlanden, 68/69 abgebildeten schönen Figuren der Trauernden einer Kreuzigung, Pfarrkirche St. Nicolai zu Kalkar. Namentlich der Johannes ist von großartig rauschendem Schwunge.

In Sachsen besteht ein Verhältnis, ähnlich dem zwischen Johann Brabender und dem „Meister von Osnabrück“, zwischen Christoph Walther und dem Meister H. W.

Der eigentliche Frühbarock, der von der durchlebten Gestalt ausgeht, wird erst von Walthers Werken repräsentiert, besonders von seiner prall-großartigen Kreuzigung in Joachimsthal. Eine Beziehung zu Bayern ist nach den Formen nicht unwahrscheinlich. Näheres bei Walter Hentschel, a. a. O. Von Bayern aus könnte auch Thüringen den Frühbarock empfangen haben. Einige Figuren in Gotha legen dies nahe. Ebenso eine bei Kunze (D. got. Sk. Mitteldeutschlands, S. 79) abgebildete, 80 cm große Mad. des Erfurter Museums. K. vermutet dahinter einen zugewanderten Bayern, dessen glühendes Temperament in Thüringen ständige Abmilderung erfahren habe. Er weist ihm mehrere Werke zu; in Erfurt selbst: Anbetung der Predigerkirche, Hl. Sippe der Kaufmannskirche, Dreieinigkeits- und Mauritius im Museum. Ferner einen Altar in Großmölsen bei Weimar. Trägt den Verf. die Erinnerung nicht, so sind „Kreniss“-sche Züge in dem Künstler.

Auch Schlesien kennt den Frühbarock.

In Görlitz sehr bemerkenswert die Beweinung im Salbhäuschen des Heiligen Grabes. Mit Ollmützer (s. oben) hat sie nichts mehr zu tun. Die Forschung wird die Untersuchung des Walther-Problems über Sachsen nach Schlesien auszudehnen haben. Vielleicht spielt die bedeutende lebensgroße Gruppe in Görlitz dabei eine wichtige Rolle. In Breslau war der Verf. vor Jahren einem Meister auf der Spur, dessen Monogramm sich sehr wahrscheinlich feststellen läßt. Er gibt typischen Frühbarock. An einem Johannes d. T., am Neumarkt, findet sich die Inschrift „D. G.“ Sehr eng stilverwandt ist das Epitaph Jenkwitz († 1488 und 1483), sicher erst gegen 1520 ausgeführt, an der nördl. Außenseite von St. Elisabeth (schon von v. d. Recke gewürdigt), eine sehr schwungvoll rauschende Kreuzigungsgruppe. Ihm wieder verwandt, im Innern der gleichen Kirche, eine Figurenreihe (kleine, kniende Adoranten, einer Familie) von einem Grabmal. Ferner das Epitaph Dr. Oswald Winkler († 1518) in St. Magdalenen. In diesen Werken spricht offenbar der beste Frühbarockmeister Breslaus, vielleicht ist „D. G.“



459. Leuchterengel aus Münster.  
(Nach Beenken, Bildwerke Westfalens.)

sein Monogramm. Barocke Züge zeigt auch der Meister der marmornen Grabfigur des Bischofs Johann Turzo († 1520) im Breslauer Dome. Er italisiert zugleich. — Der „Kunst um 1500“ noch näher, in einer Zwischenstellung, das schöne Epitaph der Margarethe Irmisch († 1518) an St. Magdalenen. In ikonographisch engem, stilistisch loserem Zusammenhange mit dem „Abschied Christi“ an St. Stephan zu Wien.

Wo aber ist der Frühbarock Schwabens? Es hatte in Ulm eine schwächliche und äußerliche Barockisierung des Spätgotischen erlebt, die das entscheidend Vorausgesetzte alles echten Frühbarocks nicht kennt: die „Kunst um 1500“, die deutsche Frühklassik, die wirkliche Bejahung der Gestalt als positiver Macht. Es hatte in Augsburg eine — ganz gegensätzliche — Wendung nach dem Klassischen, ja Klassizistischen und Italistischen unternommen. (Um nicht ungerecht gegen Ulm zu sein: Gregor Erhart und Adolf Daucher waren Ulmer, aber es ist bezeichnend, daß sie nach Augsburg gingen; dort war der Boden für Alle, die den Ulmer Verfall der Spätgotik nicht mitmachten.) In Augsburg aber fehlte nun wieder der barocke Schwung. Es fehlte im Ganzen — in diesen beiden Fällen — die harmonische Steigerungsfähigkeit, die Expansionskraft wirklich körperlich bejahter Gestalt. Aber der Genius der Landschaft hat dennoch einen Ausweg gefunden. Dieser ist nicht gänzlich auf Schwaben beschränkt; innerhalb Schwabens wieder wird er von einer dritten Landschaft, der südlichsten, dem Allgäu, am sichersten eingeschlagen. Es ist der „Parallelfaltenstil“. Es gab eine Zeit, wo man an einen „Meister der Parallelfalten“ glaubte. Dann fand man einen Namen: Jörg Kendel von Biberach. Schließlich erkannte man eine breite Bewegung. Ganz sicher: der „Parallelfaltenstil“ unterscheidet sich auf den ersten Blick stark vom rheinischen oder bayerischen Barock. Er kennt nicht das ausdrucksvoll unordentliche Schäumen der Falten, ihr Aufgefranst-werden, das Zackige und Gefetzte der Randformen. Er ist ein ausgemachter Stil der Ordnung, der geometrischen Faßbarkeit, infolgedessen auch der bequemen Schaubarkeit. Das klingt nach der „Renaissance-Richtung“, und da ist auch eine wirkliche Berührung. Es ist der Zoll an den Stammescharakter, aber doch vom schwäbischen Barock aus entrichtet. Schwäbischer und bayerischer Barock in der Architektur des frühen 18. Jahrhunderts — Weingarten gegen Weltenburg — unterscheiden sich nicht anders als schwäbischer und bayerischer Frühbarock in der Plastik. Gleich jenem späteren, als Ausdruck einer stetigen Stammesart, ist der Frühbarock schwäbischer Plastik von monumentaler Geschlossenheit; aber er ist barock. Der Parallelfaltenstil selber steckt zunächst auch bei Hans Leinberger. Da überall (Landshuter Madonna!), wo der bayerische Frühbarock an den weichen Stil erinnert (der der Parallelfalten ist geradezu seine Wiederkehr nach 100 Jahren), wo unter leicht faßlichen und bequem wiederholten geometrischen Krümmungen die Form den Körper weit umrauscht, ist er da. Erst an den äußeren Endigungen zerfetzt und zerkraust er sich bei den Bayern in wildregellosen Zügelungen. Die Schwaben verzichten darauf. Der Grundbegriff des Frühbarocks aber — positive Erweiterung der Gestalt, expansiv, in aktiver Richtung von innen her zu einer von außen sie umrauschenden Bewegung — wird vom Parallelfaltenstil durchaus erfüllt. Nicht Bizarrerie, sondern expansive Erweiterung bejahter Gestalt macht das Barocke aus. Die Bizarrerie ist nur eine Randerscheinung. Was ganz unumgänglich vorauszusetzen ist, das ist der erweiterungsfähige feste Kern. Wir haben ihn zuerst aufzusuchen.

Wohl offenbar ein Augsburger Schnitzer hat die Beweinung und die Grablegung des Stuttgarter Museums geschaffen (Baum, Katalog S. 168, 169), in denen man noch sozusagen vor dem Scheidewege steht. Man braucht an den gerundeten schon vielfach parallel umfältelten Gestalten nur eine leichte Versteifung vorzunehmen, die parallelen Krümmungen der Falten zu vergraten, und man gerät in die Nähe des Hans Daucher und seines Stiles. Aber man braucht nur die Bogen um die Gestalten weiter zu schlagen, so kommt man zur schwäbischen Nuance des Frühbarocks. Gewiß, sie ist eine sehr besondere Nuance, aber sie gehört in dieses Kapitel. Der Meister, den man eine Zeitlang mit unserer Stilnuance geradezu zu identifizieren wünschte, ist eher ihr schwächster Vertreter,

Jörg Kendel von Biberach, seit 1502 in den Steuerbüchern von Biberach auftretend; also wohl wieder gegen 1475 geboren. Seine signierten Altäre von Tinzen, Vicens, Seewis, sind sämtlich nach der Schweiz geliefert (heute Zürich, Landesmuseum). Man darf Gröber recht geben: der Biberacher steht hinter den Allgäuern soweit zurück, daß man ihn von jenen beeinflusst denken darf; was ihn zurückhält, ist das ulmische Sentiment. Weit qualitätvoller der „Meister der Biberacher Sippe“, nach einem in der Rottweiler Lorenzkapelle bewahrten Relief benannt. Der Parallelfaltenstil erst in leisen Andeutungen; wesentlich freie Schleifungen. Seine bewegten Putten sind prächtige Geschöpfe. Darf man ihm die Mutter Gottes mit Engeln der Sammlung B. Oppenheim, Berlin wirklich zuschreiben (sie sieht noch delikater aus, ist aber wirklich gleichen Stiles, und die Verwandtschaft der Putten ist überzeugend), so haben wir in dem Unbekannten (der bestimmt nicht mit Kendel identisch ist) einen besonders feinfühligem Meister, der sich mit großer Sicherheit in der Nähe frühbarocker Stimmung bewegt, ohne die Delikatesse seiner schwäbischen Formenfeinheit irgend zu opfern. Unter den Allgäuern, den eigentlichen Trägern unserer Stilnuance, ist der Meister der „Mindelheimer Sippe“ der dem Biberacher Anonymus noch am nächsten Stehende. Hier ist die innere Abfolge Spätgotik, Frühklassik, Frühbarock evident. Am nächsten der alten Spätgotik das Werk, nach dem der unbekannte Meister — er war ein wahrhafter Meister — benannt ist, ein bemaltes Relief in der Mindelheimer Liebfrauenkapelle. Es scheint die ulmischen Darstellungen zu kennen und vorauszusetzen, ist aber schon nahe daran (was Ulm nicht kennt), zu großen Gesamtwogungen zu kommen. Sehr großartig der Grabstein der Apollonia von Montfort in der Neufraer Grabkirche († 1517). Rotmarmor, einst mit Bemalung und Vergoldung. Die Oberpartie von weichpraller Fülle, die Faltengänge in wunderschönen großzügigen Gegenschwüngen, die für die Art des Künstlers bezeichnend sind. Dabei das Ganze als lebensvolle Szene gedacht: der vor dem Pulte kniend beten-



460. Christophorus aus Babenhausen. (Nach Gröber.)



461. Jörg Lederer, Marienkrönung. Berlin, Kaiser Friedr.-Museum. (Nach Feulner.)

den Verstorbenen erscheint die Madonna. Ist hier nicht an Augsbürger Malerei, so wie im Architektonischen an Augsbürger „Renaissance“, gedacht? Hier ist zugleich und in erster Linie Kunst um 1500. Aber der barocke Keim ist da. In den monumental großartigen Gruppen des St. Gereon und der Katharina, des Zosimus mit der Barbara, im Germanischen Museum (die Männer stehend hinter den knienden Frauen), ziemlich flachen Reliefs in Wahrheit, deren innerliche Fülle auf Abbildungen sehr bezeichnend den Schein wirklicher Vollrun-



462. Epitaph Leonhard Dürr in Adelberg.  
(Nach Baum, Niederschwäb. Plastik.)

(ehemalige Slg. Oertel) ist wohl die einzige uns bekannte Freifigur des Meisters. Man könnte sich fragen, ob er nicht mit der Berliner Anbetung besonders eng zusammengehöre. In den prachtvoll gearbeiteten Beinen, dem ganz antigotisch stolz eingestemmen, stark muskulösen linken Unterarm, der ersten Leidenschaft des Kopfes, spricht ein wahrhaft bedeutender Frühbarockmeister. An dem auf der Schulter wirklich balanzierenden Kinde und seinem abflatternden Gewande kann man lernen, wie der Schwabe das Problem der äußeren Endigungen der Form zu lösen versteht: mit Verve und innerer Beherrschung zugleich. Der Stil des Ottobeurers erlangt die letzte Vollkommenheit nun doch im Relief. Die Geburt Christi in Oberkammlach (bei Mindelheim) und eine Beweinung des National-Museums sind die Kronen des Ganzen. Ihnen sehr nahe ist das herrliche Martinusrelief des Bregenzer Museums. Die Fähigkeit, gleichsam mit langen Ruderschlägen — es sind lange Atemzüge der Gestaltung — die Strömung harmonisch zu teilen, erreicht ihren Gipfel. Diese groß-eckenlosen, ruhig-zügigen Strudel geben einen Ausdruck persönlichen „Vortrages“ — das ist Barock im hohen Sinne. Die Gestaltung schwimmt in einer Flutung der Phantasie. Immer noch genügen nicht allzu weit gespannte Nuancen, allerdings entscheidende, um von dieser Form — man denkt bei ihr im Rückblick an die konzentrischen Ringe, die ein ins Wasser geworfener Stein erzeugt, man denkt immer an Wasser, Strömung, Flutung — zu einem anderen Aggregatzustand der Form zu kommen, bei dem sie alsbald renaissancemäßiger wird. Sie kann gefrieren. Lehrreich bei Gröber, 76, 77, der Vergleich eines Memminger Meisters mit dem Ottobeurer. Sobald der Parallelismus auf gerade und geringmaschige Radianzen ausgeht, verliert er seinen Bewegungsinhalt, sein zeitliches Element, das ebenfalls in allem Barocken schlummert. Er verräumlicht sich in engerem Sinne, er wird kristallisch. Die Empfangsszene des Memmingers steht zwischen Daucherscher und „Ottobeurerischer“ Art.

Etwas anderer barocker Art ist im Allgäu Jörg Lederer, der Meister des Hindelanger Altares. 1499 wird er in der Vaterstadt Füssen Bürger; geboren also wohl wieder gegen Mitte der 70er Jahre. 1555 stirbt er in Kaufbeuren, wo er 1528 als Bürger genannt wird. Der Hindelanger Altar stammt von 1515, also genau aus der überall

derung ertäuscht, kommt er zu deutlicher Entfaltung. Die regellosen Faltenformen, in denen Bayern schwelgt, sind dem Meister wohlbekannt, aber er verweist sie in die kleineren Winkel. Im Ganzen breitet sich ein majestätisches Rauschen um die Gestalten aus, ihre erweiterte, sich steigernde Umschreibung. Das barocke Prinzip ist klar. Der „Meister von Ottobeuren“ aber ist sein entschiedenster Vertreter. Schon in der Proportion ist er barocker — die echt frühbarocke Gestalt pflegt unternetzt zu sein, im Unternetzten spricht die dralle Kraft des gestaltlichen Kernes am glaubhaftesten. Der „Mindelheimer“ denkt noch in schlankeren Formen. Es mag wohl ein kleiner Altersunterschied unter den Künstlern sein, die man ja nicht identifizieren möge. In den Reliefs der Verkündigung und der Geburt (Ottobeuren, Klostermus.) gerät die umfangende Gewandbewegung, die beim Mindelheimer immer noch statischer ist, in dynamischen Schwung. Man spürt in ihr ein eigenes Tempo; sie schleudert auch, nun ganz entschieden barock, die äußeren Endigungen gelegentlich mit Zentrifugalkraft von sich ab. Es ist bei aller beruhigenden geometrischen Faßlichkeit ein inneres Kochen in den Linien — als aktive Fortsetzung der Gestalten. Ob die Anbetung des K. F. M. dem Meister wirklich gehört (so Gröber, Schwäb. Sk., Abb. 71—75, 77), ist dem Verfasser nicht völlig klar. Aber es müßte sich um einen nahen Geistesverwandten handeln. Es ist noch etwas mehr pralle Unternetztheit in den Köpfen. Der herrliche Christophorus aus Babenhausen

entscheidenden Zeit des frühbarocken Stiles. Die Berliner Marienkrönung von da aus überzeugend zugeschrieben. (Die Figuren der Kaufbeurer Blasiuskapelle, Gröber 63, sind sicher nur Werkstattgut.) Das Werk im K. F. M., von äußerlich geringer Ausdehnung, ist, besonders in der Mittelgruppe, allenfalls der Muttergottes mit Engeln des Mindelheimers verwandt. Es wirkt überhaupt allgemeiner allgäuerisch, schon durch die Raffung der Falten, die an ein auseinandergeschlagenes Zelttuch erinnert — sehr feierlich und flüssig. Auch die lustigen, kräftigen Putten gehören hierher. Aber in den Gestalten der Krönenden entfernt sich der Meister um so stärker vom Parallelfaltenstil. Hier geht er in freiere und im üblichen Sinne barocke Schlingungen der Form hinein. Der Christus besonders ist eine erstaunlich frische Erfindung. Eine von ferne ähnliche, doch nicht annähernd ebenbürtige Gestaltenwelt in der Niederschwäbischen Gruppe aus der Uffkirche in Cannstatt, jetzt Stuttgart, Museum. Eine Begegnung schwäbischen Barocks mit dem mittelrheinischen unverkennbar in einigen steinernen Grabmälern. Das des Propstes J. Unger in Denkendorf († 1516) scheint geradezu Kenntnis Backoffenscher Weise vorauszusetzen, ist aber schwerfälliger. (Vielleicht ist die Künstlerinschrift einmal zu entziffern.) Wirklich großartig, von höchster Qualität, das Epitaph des Abtes Leonhard Dürr († 1538) in Adelberg bei Göppingen. (Baum, Niederschwäb. Pl., 89.) Schon das Motiv erinnert an das Gemmingengrabmal. Der Kopf des Abtes, seine segnende Gebärde, der Adorierende — alles erinnert an Mainz; aber alles ist noch schwerer, noch saftiger geworden. Man spürt — ohne irgendeinen Qualitätsabstand, der Adelberger Stein ist von einem ebenbürtigen Meister! —, wie zart in aller Monumentalität der große Mainzer Anreger war. Dabei scheint die Madonna doch fast für einen Schwaben zu sprechen. Mainzer Schulung darf als sicher gelten; und damit ist der Kreis geschlossen.

### c) Die manieristische Nuance.

Sie ist zunächst Nuance, wie wir wissen, aber sie bedeutet das Herauswachsen eines neuen Prinzips. Dieses Herauswachsen geschieht ganz buchstäblich in den Werkstätten der frühbarocken Meister. Im Kreise der größten Führer regen sich junge Künstler, denen der Schwung der Form aufs Tiefste entgegenkommt, aber zur Sprache eines neuen Gefühles werden will. Sie glauben nicht mit der gleichen Kraft wie die Künstler der deutschen Michelangelo-Generation an den positiven Wert der Gestalt. Was jene aus sich hervortrieb, was ihre aktive Wirkung war, der an den Rändern sie umbrodelnde Formenrausch, das emanzipiert sich bei ihnen. Das klingt nach Veräußerlichung, und die Möglichkeit dazu ist auch nicht abzuleugnen. Damit wäre der noch unter Vielen übliche Begriff des Manierismus reiner erfüllt: zu ihm gehört das Beiwort „manieriert“. Aber es handelt sich um einen Stil und eine Gesinnung. Dazu gehört das Beiwort „manieristisch“. Die neue Gesinnung liegt in einem stärkeren Zweifel an der Realität und Gültigkeit körperlicher Werte, in einer Rückkehr spätgotischer Empfindungen, von der aus der Frühbarock als naiv (was er wirklich ist!) erscheint. Diese frühesten deutschen Manieristen haben mit dem elegant-dekorativen, formalen europäischen Manierismus, wie er seit Cellini und Goujon dastehen sollte, noch nichts zu tun. Sie sind die letzten Kämpfer der vom Untergange bedrohten kirchlichen Kunst; keine breitbeinigen, kaum ganz gesunde Naturen; verletzlichere Seelen, von größerer Zartheit, feiner, aber auch blässer. Die Stimmung an sich, die Ekstase ist ihnen der erste und letzte Wert. Darum drängen sie die Gestalt in den Rausch der Form als ein- und



463. Apostel aus dem Halleschen Dome. (Nach Feulner.)



464. Thomasgruppe. Nürnberg, German. Museum.

74) ist ein solcher Fall. Sehr oft (nicht immer), hier jedenfalls sehr deutlich, ist die neue Bedeutung des Konkaven bezeichnend. Aus schwellenden Faltenröhren werden zerrissene Kanten; wie im Einzelnen, so in der ganzen Gestalt, in ihrem Ethos selber. Die Madonna des Burgschwalbacher Altares im Wiesbadener Museum gehört hierher. Und, noch im Übergange, aber als bedeutendster Fall, der „Meister der Halleschen Domapostel“. 1520–23 baute Albrecht von Brandenburg den Dom von Halle um. Das bedeutet z. T. den „Einzug der Renaissance“. Das Portal z. B. ist stark oberitalienisch beeinflusst. Die Kanzel von 1526 (Dr. Bramm glaubt ihren Meister im Bayerischen suchen zu können), von etwas überladenen, wesentlich frühbarockem Charakter, hat nicht den Stil des großen Figurenzyklus. Dieser ist, nicht ohne fühlbare Ausnahme, wesentlich auf dem Wege zur manieristischen Nuance. Es ist sehr schwer, gute Aufnahmen von der Apostelfolge zu erhalten. Ihr Eindruck beschränkt sich stärker noch als sonst auf die, die die Originale erleben durften. Er ist, besonders von der Empore aus, wo man die Köpfe im Profil beobachten kann, ganz ungewöhnlich großartig. Es sind noch manche milde Typen da, die an das sanftere Tempo des Mainzer Hauptmeisters erinnern. Es ist auch im Ganzen noch nicht die manieristische Gesamtproportion. Aber es kommt nicht selten in den Ausdruck der Köpfe etwas Verzehrtes, Sehnsüchtiges, und in den Gewändern, die sich ungemein raffiniert verwickeln können, beginnt Konkavität und brüchige Zerspaltung sich durchzusetzen. — Noch deutlicher als im Backoffenkreise kommt das neue Prinzip in dem des Hans Leinberger zum Durchbruche. Schon unter den Mitarbeitern am Moosburger Altare, die Bramm

untergeordneten Teil hinein und zurück. Sie empfinden — auch seelisch, wenn der Vergleich erlaubt ist —, eher konkav als konvex. Sie schwellen nicht und lassen nicht eigentlich die Form schwellen — sie umfassen sie und pressen sie. Nervös überhitzt, unruhig und preziös zugleich, geben sie eher einen Vorklang des letzten Manierismus, des expressiven, wie Münstermann oder Ekbert Wolff ihn ausprägen sollten, als eine Vorbereitung des zunächst kommenden internationalen. Sie können äußerlich an die Malerei des „Antwerpener Manierismus“ erinnern, der gleichwohl gerade in dem europäischen Sinne, den wir heute dem Worte zu geben suchen, kein echter Manierismus war: er kam allzu klar von der reinen Spätgotik her. Diese deutschen Plastiker aber kennen wohl genau unseren Frühbarock, seine Saftigkeit, sein weltfreudiges Rauschen; aber sie verneinen ihn im Stillen und dienen neuen Idealen, die Gestalt transparent verdünnend und verlängernd zum Symbol komplizierterer und ausgesprochen jenseitiger Gefühle. —

Im Kreise Backoffens finden sich mehrfach solche Züge. Die Margarete des Kais. Fried. M. (P. Kautzsch, H. Backoffen, Abb.

richtig herausgesehen hat, findet sich einer, der die Disposition zum Manierismus deutlich verrät. Der Münchener Christophorus der Frauenkirche kommt von da her — er hat deutlich manieristische Züge. Der Eigenartigste aber, der Entschiedenste ist der Meister der Christus-Thomas-Gruppe des Germanischen Museums. Vor ihr hat der Verfasser sich die Frage vorgelegt, ob sie nicht unmittelbares Werk eines Norddeutschen sei, der bei Leinberger gelernt — so stark ist die Ähnlichkeit, nicht nur des Thomaskopfes mit späteren Werken Claus Bergs (Tistrup!), sondern auch die der Faltenführung, der Eintrocknung, der plastischen Füllung zwischen den Führungslinien, mit nordischer Art überhaupt. Auch Deckert empfindet diesen Zug; er hat die Nürnberger Gruppe (die mit Leinberger selber gar nichts zu tun hat) über dem Schrein von Birket abgebildet. Die Ähnlichkeit ist dennoch nicht völlig überzeugend. Bramm hat den Meister der Nürnberger Gruppe in Süddeutschland wiedergefunden, insbesondere in einem sehr feinfühlig gearbeiteten Schmerzensmanne der Dachauer Sammlung, aus Weilheim. Der Verfasser glaubt an einen sehr innigen Zusammenhang — der Schmerzensmann ist ein Werk feinsten und seelisch tiefsten Manierismus —, möchte aber angesichts gerade des Thomas ein letztes Urteil noch aufsparen. Die Thomasgruppe ist jedenfalls — von diesen Einzelfragen abgesehen — ein in Bayern entstandenes Werk der neuen Gesinnung von wundervoller Deutlichkeit. Die Figuren sind, anders als im echten Frühbarock, reine Gebärdenträger. Eine übergeordnete Kunst von seltsamer mimischer Kraft durchzieht sie als auferlegte Form. Am Mittelrhein ist die aus Moosbach stammende Kreuzigung des Darmstädter Museums wenigstens in den Beifiguren ein sehr ausgesprochenes Zeugnis unserer Stilnuance. — Dem raffiniertesten Manieristen Süddeutschlands begeben wir aber am Oberrhein. Es ist der Meister H. L. Er hat, wie oft diese Meister, zugleich seine barocken Züge. Unter den graphischen Arbeiten, die er signiert hat, befinden sich wundervolle Kupferstiche mit Putten im Ornament, deren nächste Brüder erst 100 Jahre später, in der Rubenszeit, etwa in den kämpfenden Engelsbuben der Münchener Mariensäule von 1638, wiederkehren. Hier ist eine Berührung sogar mit Bayern (natürlich erst recht mit Italien) nahegelegt. Gar nicht abzuweisen ist sie für den Christophorus-Holzschnitt. Er ist wesentlich unmanieristisch-barock, schon durch seinen kecken Humor. Er ist aber auch bis in die Haltung des Kindes hinein dem plastischen Christophorus der Münchener Frauenkirche auf rätselhafte Weise engstens verwandt. Loßnitzer hatte die Stiche und Holzschnitte mit dem Monogramm H. L. noch dem Hans Leinberger gegeben. Demmler hat das Richtige erkannt. Es ist unter ihnen ein Petrus von einer im Kerne noch barocken Fülle, bei dem aber die Emanzipation des Gewandes über das eigentlich Barocke schon hinausgeht. In seiner Plastik erst hat der merkwürdige Meister den manieristischen Sinn seines innersten Wollens deutlich herausgestellt. Der von ihm signierte Hauptaltar des Altbreisacher Münsters 1526, der sicher spätere von Niederrottweil, die Figuren der beiden Johannes im Germanischen Museum sind seine sicheren Arbeiten. (Die letzteren dem Petrus des Kupferstiches



465. Meister H. L., Mittelschrein des Breisacher Hochaltars.  
(Nach Feulner.)

—, möchte aber angesichts gerade des Thomas ein letztes Urteil noch aufsparen. Die Thomasgruppe ist jedenfalls — von diesen Einzelfragen abgesehen — ein in Bayern entstandenes Werk der neuen Gesinnung von wundervoller Deutlichkeit. Die Figuren sind, anders als im echten Frühbarock, reine Gebärdenträger. Eine übergeordnete Kunst von seltsamer mimischer Kraft durchzieht sie als auferlegte Form. Am Mittelrhein ist die aus Moosbach stammende Kreuzigung des Darmstädter Museums wenigstens in den Beifiguren ein sehr ausgesprochenes Zeugnis unserer Stilnuance. — Dem raffiniertesten Manieristen Süddeutschlands begeben wir aber am Oberrhein. Es ist der Meister H. L. Er hat, wie oft diese Meister, zugleich seine barocken Züge. Unter den graphischen Arbeiten, die er signiert hat, befinden sich wundervolle Kupferstiche mit Putten im Ornament, deren nächste Brüder erst 100 Jahre später, in der Rubenszeit, etwa in den kämpfenden Engelsbuben der Münchener Mariensäule von 1638, wiederkehren. Hier ist eine Berührung sogar mit Bayern (natürlich erst recht mit Italien) nahegelegt. Gar nicht abzuweisen ist sie für den Christophorus-Holzschnitt. Er ist wesentlich unmanieristisch-barock, schon durch seinen kecken Humor. Er ist aber auch bis in die Haltung des Kindes hinein dem plastischen Christophorus der Münchener Frauenkirche auf rätselhafte Weise engstens verwandt. Loßnitzer hatte die Stiche und Holzschnitte mit dem Monogramm H. L. noch dem Hans Leinberger gegeben. Demmler hat das Richtige erkannt. Es ist unter ihnen ein Petrus von einer im Kerne noch barocken Fülle, bei dem aber die Emanzipation des Gewandes über das eigentlich Barocke schon hinausgeht. In seiner Plastik erst hat der merkwürdige Meister den manieristischen Sinn seines innersten Wollens deutlich herausgestellt. Der von ihm signierte Hauptaltar des Altbreisacher Münsters 1526, der sicher spätere von Niederrottweil, die Figuren der beiden Johannes im Germanischen Museum sind seine sicheren Arbeiten. (Die letzteren dem Petrus des Kupferstiches





466. Meister H. L., Johannes der Täufer.  
Aus dem Altar von Niederrottweil.

die Farbe. Auch das scheint charakteristisch. Das kommt in der manieristischen Nuance häufiger vor. Sie berührt sich auch darin mit der eigentlichen Spätgotik um 1500. Der Frühbarock denkt farbig! Aber der Manierismus denkt in raffiniertester Weise malerisch. Polychromie hebt die Gestalt. Farblosigkeit, in einer so durchhöhlten und durchbrochenen, tiefenhaltigen Formenwelt, schafft eine Art malerischer Schwarz-Weiß-Graphik, wie in der späteren Technik die Radierung. Das Verschwinden und Auftauchen, das sonderbare Hervor- und Zurückrollen der Formen gibt einen höchst malerischen Effekt. Der Niederrottweiler Altar — auch er hat eine Marienkrönung im Schreine, und auch hier knüpft sie an Baldungs Freiburger Altar an — ist ganz offenbar das spätere Werk; in der persönlichen Entwicklung ebenso deutlich wie in der allgemein stilgeschichtlichen. Er bedeutet eine starke Steigerung ins Manieristische. Die wirkliche Tiefendimensionierung der Gestalten geht zurück, der Durchstrom einer übergestaltlichen Gebärde wächst an Energie. Eine seltsame Schmiegsamkeit, eine späte, fast pervers raffinierte Wiederkehr des Spätgotischen, jetzt ein wirklicher Gegensatz gegen die Kunst um 1500, die gleichwohl immer noch vorausgesetzte und wirksame — der echte Frühbarock dagegen war deren einfache Weiterbildung gewesen. Ein übertrieben wiedergekehrtes spätgotisches Sentiment biegt den Täufer Johannes mit einem Ausdruck von Qual, der zugleich etwas peinlich Süßes, ein Stück versetzter Erotik, in sich trägt. Der Ausdruck der Madonna eine unbewußte Parallele zu Parmeggianinos „Mad. col collo lungho“; ein fast koketter Selbstgenuß der Figur, nicht ihr „Selbstgefühl“, wie es der Frühbarock von der Kunst um 1500 geerbt, sondern ein feines, krankhaft überzuchtetes Wissen um das Eigene, eine Art delikater „Eitelkeit“ der Figur, ein Sich-Darstellen, das den Genuß des Meisters an der präziösen Form wie im Spiegel wiedergibt; an rein formaler Kultur mutatis mutandis hinter Parmeggianino nicht zurückbleibend. Selbst Einzelzüge, wie die Ringelfalten der Ärmel, die Bewegung des Vorhanges, treffen sich unbewußt mit der Art des oberitalienischen Manieristen (Mad. della Rosa in Dresden!) Auch die verräterische Feinheit der Hände! Die Haare der Madonna führen ein Eigenleben, das sie nicht mit der Figur und nicht (vor allem!) in die Tiefendimension gehen läßt, sondern sie seitlich, an der Bildfläche (die es hier idealiter vollendet gibt) vorbeitreibt. Dabei gibt es Züge, die seltsamer Weise auch ein Studium Grünewalds zu verraten scheinen. Von dem rechten Arme des Täufers Johannes

besonders nahe verwandt.) Schmitt hat ihnen noch eine ganze Reihe zugehöriger, jedoch meist geringerer Arbeiten angeschlossen. Die Breisacher Marienkrönung, der Mittelschrein des Altares, wirkt zunächst wie ein „Ragout“ — „Stile maccheronico“, wie die Franzosen vom Jugendstile sagten. Eine überhitzte Bewegungssprache in den Körpern sendet eine Fülle von Gewand- und Haarmotiven aus, die nun nicht mehr ausgezackte Ränder einer kausal mit dem Kerne verbundenen Gestalterweiterung sind, sondern, wildgeworden, ein Eigenleben führen — auf Kosten der Gestalt. Schon das ist Manierismus. Aber auch der Ausdruck der Köpfe ist nicht mehr Ausdruck breit bejahter Vollexistenz; er kommt vom Barocken wohl her — wie ja auch die Engel, die durch die Falten klettern, aus jener freudigeren Welt stammen —, aber er wird unlustig, gequält, dünn. Das Technische ist über alles Lob erhaben, aber es beängstigt. Die Landschuter Madonna ist königlich, ihr Anblick befreit. In Breisach wird alles Majestätische, das nun doch einmal im gehobenen bejahten Menschen liegt, erstickt. Das Gewand hat mehr innere Substanz als das Figürliche. Das Ornamentale wirkt mimischer als im echten Frühbarock; aber das Gestaltliche auch ornamentaler. Breiter, existenzsicherer, fast an Claus Berg erinnernd, an den Odenser Altar, die Heiligen der Flügelreliefs. Wunderbar reich die Bewegung in der Predella. Die oberrheinische Kultur der Büste erreicht hier ihr letztes Stadium. Darüber hinaus gibt es keine Steigerung. Dabei verzichtet (im ursprünglichen Zustande) auch H. L. wie der Rostocker Rochusmeister (s. unten), wie früher der Kefermarkter, Stoß, Riemenschneider, auf

möchte der Verfasser das zu behaupten wagen. Wahre Wunderwerke unserer „Stilnuance“, die doch eigentlich! als eigener Stil bezeichnet werden darf, sind die Flügelreliefs. Die Taufe Christi, die Enthauptung des Johannes! Manchmal berühren sich die Faltengänge von ferne mit denen des allgäuischen Parallelfaltens. Besonders die Judith, die tanzende wie die mit der Johanneschüssel, sei zum Studium empfohlen. (Schmitt, Oberrh. Sk. 119/128.) Auch die Predella von großer Bedeutung — die Entwicklung von Breisach fast zu einem letzten, unerhört geistreichen und zweifellos beseelten Manierismus. Hier ist alles reliefmäßig, ins Entlang getrieben, ein Schäumen sehnsüchtiger Gebärden. Der Salvator selbst nicht mehr frontale Zentralfigur, sondern verschmiegt und zerbogen im Ausdruck einer fast ziellos gewordenen Allgemein-Sehnsucht, eines Fern-Wehs, das nach Tönen zu rufen scheint, als dem Einzigen, das nun noch näher zum Fernsten hinüberklagen



467. Andreas Morgenstern. Aus dem Zwettler Hochaltar.  
(Nach Feulner.)

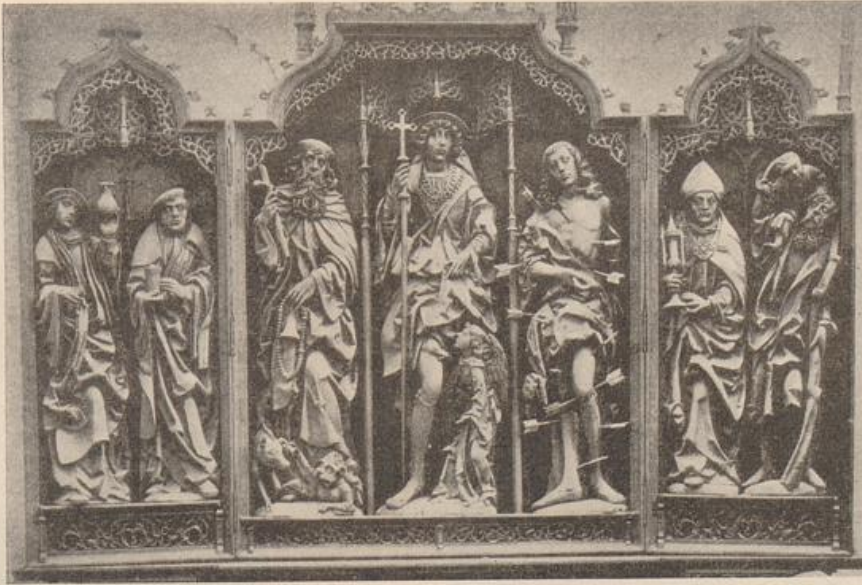
könnte. Die zwei Johannes des Germanischen Museums, sicher eigenhändig, im Ganzen massiver als Niederrottweil, Breisach näherstehend. Nur Werkstattgut der Altar von Reutte, erst recht die Forchheimer und Homburger sowie andere, bei Schmitt 131/33 aufgeführte Figuren. Reutte ist bei weitem das Beste unter ihnen! — Einen südostdeutschen Parallelfall stellt Andreas Morgenstern dar, der 1516—1525 den Hochaltar von Zwettl schuf, heute zu Adamsthal (Adamov) in Mähren. (Feulner, D. Pl. d. 16. Jahrh., 57, 58.) Er bietet Vergleichbares auch zum Odenser Altar des Claus Berg, ist auch (dem Zeitpunkt entsprechend) im Figürlichen massiver. Die ganze Art doch anders. „Froschragout“ soll ein Kanonikus gesagt haben, den man über die Parmeser Fresken Correggios befragte. Immer noch ist die deutsche Plastik der stärkste Träger europäischer Parallelen zur Malerei. Auch vor dem Zwettler Altar drängt sich der Ausdruck auf, auch hier begründet er sich aus einem Gestaltendenken, das ins Übergestaltliche hinausstrebt. Himmelfahrt Mariä, zusammengequirlt aus Gestalten und Wolken, ein fast geschoßloses Ineinandergedrängtsein zahlreicher Figuren, die ihren Eigenwert an den Rausch des Gesamten abgeben. „Barock“ nur in einem allgemeineren Sinne. Im persönlichen Ausdruck Vieles, das Breisach und Niederrottweil parallel. Und auch hier eine Emanzipation des Ornamentalen aus dem kausalen Zusammenhange mit dem Gestaltlichen. Gegen die Zuweisung des Altares von Mauer an den Budweiser Meister durch Tietze hat sich Widerspruch erhoben, der verständlich ist. Im Einzelnen ist hier noch mehr pralles Barockgefühl, so in den Köpfen, ähnlich wie bei Meister Pauls (von Leutschau) Danziger Anbetung. Aber da Morgenstern auch in Zwettl nur Oberleiter war (der Chronist weiß dunkel von sechs Bildhauern, deren Namen er nicht mehr finden könne), mag der Name doch als Deckname stehen bleiben. Auch hier ein „Himmel- und Erde-Bild“, wie es die Italiener malten, von einem deutschen Plastiker geschnitzt.

Auch der Norden hat seinen Manierismus. Er hat sogar eine besonders deutliche Disposition dazu. Sie liegt genau in dem, was der Verfasser auch heute noch, und immer nur noch deutlicher (trotz Biers Widerspruch) an Riemenschneider als norddeutsch empfindet: in der Neigung schon der norddeutschen Spätgotik zum Verdörren der Zwischenflächen zwischen ver-

spannten Linien, das heißt aber: zu reiner Linienverspannung überhaupt, der Vorliebe für die scharfe Kante (auch bei Berg trägt sie die spätere Wendung in die Nähe des Manieristischen) als Hauptleiter der Bewegung. Diese spellige Sprödigkeit der Gestalten, die in ihrer Aufpfropfung auf süddeutsche und ursprünglich sogar schwäbisch-weiche Formkultur den oft unsäglich starken Reiz Riemenschneiderscher Schöpfungen mitbewirkt, ist, wie schon bemerkt, besonders am Harz zu beobachten.

Der „Schutzaltar“ der Hildesheimer Michaelskirche (nach H. Kunze, D. Got. Sk. Mitteld., 72, ca. 1500 bis 1510 entstanden zu denken), ist ein vorzügliches Dokument. Er hat keineswegs „Riemenschneidertypen“, er ist ja auch keine Verbindung mit oberdeutscher Kultur eingegangen, aber der Trieb zur Längung, der Trieb, nicht von innen nach außen, sondern von außen entlang mit Phantasie und Schnitzmesser zu gehen, das spröde Anfahren der Bewegungspartikel gegeneinander (wobei sie aneinander zersplittern können), auch das Ethos selbst, das eben diese Sprache braucht, ein auch im Anmutigeren herbes, auch im Seelischen eckig-spelliges und spitziges Ethos, ist stammverwandter Art. Die Madonna von Calbitz in Dresden, von Hentschel und auch von H. Kunze dem H. W. zugeschrieben, mag gewiß auch den Meister H. W. voraussetzen. Der Verfasser hält sie jedoch für ein Werk harzischen Stiles und so — viel echter als die Kunst des wirklichen Riemenschneider-Schülers und Gehilfen Peter Breuer, der eben doch ein charakteristischer Sachse war — für Riemenschneider verwandt, nämlich stammesverwandt (Abb. bei Kunze, 69, bei Hentschel 71 b und 72). Sie wirkt wie eine Weiterdenkung der Hildesheimer mittleren Schreinfigur nach dem manieristischen Pole hin. Auch Lübeck zeigt sehr verwandte Züge. Schon der im Ganzen untersetzt proportionierte Prenzlauer Altar von 1512, lt. Inschrift in Lübeck geschaffen, hat etwas von diesem Geiste. Die Schwebeengel, nacktgefiedert, kennen gewiß die Münsterstädter des größten harzischen Meisters nicht. Sie könnten dennoch wie Schlüsse daraus wirken. Sie sind nur auf einem Zweige eines anderen Astes gewachsen — aber vom gleichen Stamme. Sehr deutlich wird die Beziehung im Rosenkranzaltar des Lübecker Heiliggeistspitals. Der Verfasser weiß sich mit Conrades, Deckert und den Lübecker Forschern Heise und Paatz einig über den feststellbaren Zusammenhang mit Hildesheim. Auch hier zu Häupten und Füßen „riemenschneiderische“ Engel, die vom Würzburger Meister nichts wissen werden, Stammesverwandte der seinigen. Der „Auftrieb“ der Figur, der aber gar kein wirkliches Steigen, sondern ein schwebeartiges, statisch eher neutrales Verharren ist, die außerordentliche Längung, die präziöse Schnittigkeit, das fast kokette, aber herb-kokette, sprechende Wissen der Figur um sich, das nun in der übertrieben gelängten Madonna da ist — das ist schon Manierismus, lübischer Manierismus auf Grund harzischer Spätgotik. Es kommt auch mit Calbitz eine auffallendes Stammesverwandtschaft heraus; auch Calbitz ruht ja auf dem Hildesheimer Altare und seiner harzischen Art. Die Brechung der spätgotischen Naivität in Ethos und Form darf hier schon Manierismus heißen. Frühbarocke Einzelformen, die der Hildesheimer Schutzaltar noch nicht hat, sind vom manieristischen Gesamtzuge eingeschluckt. Die Form lebt im Ganzen nicht von innen nach außen, sondern ist von außen her ein- und hochgepreßt.

Der Trieb, die Proportion der Figur nicht in aktiver Leistung, sondern in einer Art passiver Nachgiebigkeit aufschließen zu lassen, wo ihr der Schrein nur Platz läßt, ist schon in den Seitenfiguren des Hildesheimer Mittelschreines angedeutet. Zur seltsamsten Deutlichkeit steigert er sich bei dem Anonymus des Rostocker Rochusaltars von St. Marien, der nun erst ganz deutlich die Bedingungen erfüllt, die für die volle Einordnung in dieses Kapitel erforderlich sind. In den bisher genannten Werken bilden sie sich erst heran, jetzt sind sie klar; Frühbarock ist vorausgesetzt als das Abzuwandelnde, als das, was sich verfremdet und in Abartung verfärbt. Die Kunst eines Berg ist hier vorausgesetzt; aber sie ist garnicht positiv maßgebend. Ein äußerst persönlicher und einmaliger Geschmack macht daraus etwas völlig Anderes, das Zeugnis der vom Heutigen, ganz gewiß erst von ihm, zu vermerkenden manieristischen Nuance. Der Altar ist farblos, man hätte ihn also mit gleich tiefen Gründen, wie einst den Kefermarkter, dem Riemenschneider zuschreiben können. Hier hätte der Irrtum wenigstens versehentlich eine kleine Wahrheit mitgetroffen: auch hier ist etwas von Tilmans Stammesart; aber in ostseedescher Abwandlung. Der Hauptheilige in der Mitte bezeugt es am deutlichsten. Es ist aber zugleich ein im Einzelnen an Stoß erinnerndes, quirlend unruhiges Kochen der Formen da, das nur immer wieder, im manieristischen Widerspruch, plattgebügelt wird. Der Künstler ist ein sehr feinfühler Manierist, die Wirkung des Originales ist viel bedeutender als die Abbildung (Deckert, Marb. Jahrb. III, T. 26) ahnen läßt. Deckert fand kein anderes Werk von ihm. Er sah auch richtig, wo der nächste Verwandte und Anreger steckt: es ist der größte Manierist Lübecks, Benedikt Dreyer, der auf den sonderbaren und innerlich doch selbständigen Künstler eingewirkt haben muß. Dreyer muß nicht nur innerhalb seiner Stilnuance, sondern innerhalb der ganzen deutschen Kunst der Zeit an vorderer Stelle genannt werden. Auch bei ihm, den man anfangs für gänzlich süddeutsch, dann für unbeeinflußt



468. Rochusaltar. Rostock, St. Marien.  
(Nach Marburger Jahrbuch.)

norddeutsch hielt, ist, wie bei Berg, die süddeutsche Kunst als bekannt vorauszusetzen. Er selbst ist norddeutsch wie sein Name. Der Hinweis Deckerts auf Schwaben wirkt für den Verfasser nur an kleinen Stellen überzeugend. Ihm scheint, daß Deckert die Bedeutung Schwabens, namentlich Ulms, überhaupt gewaltig überschätzt. Außerdem bleibt immer wieder die wesentliche Komponente, von der oben die Rede war: das norddeutsche Gefühl für Formbretter zwischen Kanten, das Darre-Gefühl. Gewiß bleibt ebenso, daß auch Dreyer sich nicht aus lübischem Stile konsequent heraus entwickelt, sondern, wie Berg, mit erstaunlicher Plötzlichkeit vor uns steht. Die Erklärung kann nur aus süddeutschen Wanderjahren kommen. Die sind nichts Neues: überall zeigen uns schon lange vorher die Rechnungsbücher süddeutscher Münster den Zusammenstrom von Künstlern aus allen Gegenden, nicht selten also auch aus dem Norden. Wann Dreyer geboren, wissen wir nicht. 1555 war er noch am Leben — in einer veränderten Welt, die für seine Kunst keinen Platz hatte. Der Verfasser hält die Identifizierung mit B. Dreyger, der in Lüneburg 1497 schon „Gesellen-Obmann“ ist, für höchst unwahrscheinlich; aus generationsgeschichtlichen Gründen. Auch die frühe Ansetzung der Lettner-Skulpturen von St. Marien scheint ihm nicht zwingend bewiesen. Dreyer scheint ihm jünger als Cl. Berg gewesen zu sein — wie er ihn auch weit überlebt, um allermindestens 20 Jahre. — Gesichert: der Antoniusaltar des Lübecker Museums von 1522. Zweifellos vollkommen gleichen persönlichen Stiles, eine „Zuschreibung“, die schon kaum mehr als solche wirkt, die Lettnerfiguren von St. Marien. Die Wiederherstellung des Lettners nach dem Brande von 1508 hat bis 1520 gedauert. Es besteht kein Grund, mit den Skulpturen möglichst an den Anfang dieser Zeit zu gehen. Sie verraten eine Hand und einen Geist, sind aber nicht im untersten Sinne stilgleich. Man kann sie systematisch ordnen, ohne zwingend darin zeitliche Entwicklung verlangen zu müssen. Die (für den Verfasser) allein als schwäbische Erinnerung wirkende Figur ist der Johannes Evangelist. Allgemein süddeutsch angeregt wirkt auch die Anna Selbdritt, jedoch schon mehr stoßisch als schwäbisch (die Maria freilich etwa der Jörg Kendelschen Art nahe). Schon die mittlere Hauptfigur der Madonna ist sehr norddeutsch, aber verhältnismäßig stark frühbarock. Die vier bedeutendsten Figuren, die überraschendsten Erfindungen — Alles, was am reinsten Dreyerisch und nur dieses ist — führt in das Manieristische. Daß dies schon hier, sicher schon vor 1520, geschieht, scheint für einen gegenüber Berg merklich jüngeren Meister zu sprechen. Die ganze deutsche Kunst kennt kaum ein zugleich so raffiniert elegantes und tief ausdrucksvolles Werk wie den kämpfenden Michael Benedikt Dreyers (Deckert



469. Benedikt Dreyer, St. Michael.  
(Nach Marburger Jahrbuch.)



470. Benedikt Dreyer, Johannes der  
Täufer. (Nach Marburger Jahrbuch.)

Abb. 62). Er ist wie eine schlanke Wolke von Blitzen. Lanze, Säbel, Fittiche, Drache, Kopf, Spielbein, Gewand — alles überkreuzt sich in einem Flammenmeere säbelscharfer Formen. Also ein Kampf-Symbol großartigster Weise — aber Symbol, nicht Tat, wie beim reitenden Georg Hennings von der Heide, auch nicht grandios in Bewegung erstarrtes Wunder wie bei Notke, sondern gleichsam eine vertretende Formenhandlung aus schlanken, durcheinanderschlagenden Zügen. Auch keine expansive Erweiterung von einem gewaltigen Figurenerkerne aus, kein Frühbarock; sondern ein Mitgerissenwerden der Figurenteile (als Elemente gleich den anderen) in einer ihnen allen großartig angetanen fechterischen Zusammenblitzung: es ist sich eben ablösender Manierismus! Auch der Rochus gehört dahin; und — im Seelischen am deutlichsten — der Täufer. Hier ist eine innerste Verwandtschaft zu jenem süddeutschen Sebastian, der dem Berliner gegenübergestellt wurde. Im wunderbar reichsten Kontrapost wird die Figur gebogen, in ausdrucksvollen Konkaven bohrt der Meister das Gewand, mehr noch den bärtigen Kopf des Heiligen leidenschaftlich, wie mit fieberndem Daumen, aus. Eine schon an die letzten Möglichkeiten reichende Auszehrung des Physischen — alles eigentlich fast qualvoll sehnsüchtiger, leidender Blick! In den Orgelkonsolen von St. Marien und dem „Geldkastenmanne“, einem Mönche, der am Gotteskasten vorgebeugt Geld einschüttet und zum Einzahlen auffordert, geht diese manieristische Wiederkehr des Spätgotischen noch weiter; wieder zu einer über Riemenschneider hinausgreifenden Wegdörrung des Plastischen, einer grotesken Mimik verspannter Glieder. Glieder aber doch — nicht einfach Linien! — Der Antoniusaltar von 1522 wirkt in der Hauptfigur ruhiger. Sie kommt vom Antonius des Lettners her, einer prachtvollen Skulptur mit etwas stärker barocken Zügen. Die Proportion die gleiche überschlank, wie im Rostocker Rochusaltare. Dabei wirklich etwas wie Monumentalität. Die heiligen Rochus und Sebastian klein auf die Seiten verwiesen. Sie sind vollendete Zeugnisse des Manierismus, ganz besonders der Rochus mit seinen Engeln.

## 16. Die renaissancemäßige Richtung.

Der Frühbarock und der aus ihm, zunächst als Nuance, sich lösende bewegte Manierismus sind letzte Kampfformen der altdeutschen Kunst. Hier verteidigt sie leidenschaftlich ihren alten heiligen Boden. Nicht gegen Italien geht ihr Kampf. Einzelzüge von dort her kann sie ruhig entlehnen und verarbeiten, das ist nichts Bestimmendes. Ihr Kampf geht gegen die Paganisierung der Kunst. Das typische Schicksal ihrer Vertreter, soweit nicht das große Sterben gegen 1530 sie gnädig hinwegnahm, war die Vereinsamung und tatsächliche Lahmlegung. Die Altersperiode Dreyers, aus dessen letzten 25 Jahren wir kein richtiges Werk mehr haben, ist charakteristisch. Kunst war für diese Meister religiöse Sprache. Die neue Zeit hatte zu wenig Gehör für sie. Nicht ein übermächtiger fremder Geschmack (worauf stützt sich eigentlich diese immer wiederholte Behauptung?) verdrängte sie, sondern der Verzicht der eigenen Nation auf die große alte Altarkunst brachte sie zum Schweigen. Die innere Logik der Geschichte aber zeigt sich darin, daß die Formensprache dieser Künstler nun auch unverkennbar an einer letzten Grenze angelangt war, als man ihrer nicht mehr bedurfte. Sie waren „fertig“, als sie nicht mehr schaffen durften und wollten. Aber sie wurden nicht von außen, sondern von innen her bedrängt. Die renaissancemäßige Richtung ist nicht der wohlberechtigte Sieger im Kampf um „das Wahre“, „das Richtige“. Sie ist der Kompromiß einer Generation (nicht einmal einer ganzen) mit der Tatsache des „Bildersturmes“ im weitesten Sinne. Für sie ist Kunst nicht mehr Sprache für das Gotteserlebnis. In ihr bildet sich der Begriff der „modernen Kunst“, die eine Angelegenheit der Könner und der Kenner ist. Das 19. Jahrhundert hat darüber triumphiert und diese Richtung als eine z. T. respektable Bemühung gelobt, die absolut „überlegene“ italienische Kunst wenigstens in einem Abglanz dem armen Norden zu bringen. Heute, wo wir statt der Kathedrale das Museum und die Ausstellung, statt der Gemeinde das Publikum, statt des Verehrenden den Genießenden haben, sehen wir die Verarmung, die dies bedeutet. Wir erkennen, daß gerade hierin die Krise liegt: nicht etwa darin, daß Fremdes aufgenommen wurde (wir werden sehen, daß dies garnicht in so hohem Grade entscheidend war; außerdem hat das der deutschen Kunst niemals geschadet, man denke nur an unseren Barock!), sondern darin, daß die seelische Kraftquelle der deutschen Form versiegte. Die deutsche bildende Kunst, mehr und anders als irgendeine in Europa, wollte etwas sagen, und sie war unvergleichlich reich, solange sie etwas zu „sagen“ hatte. Das Zeitalter des „Problems der Form“ und des Impressionismus sah mit unendlichem Mitleid auf diesen kindlichen Wunsch, den wahrhaft genialen dieses Volkes. Wir wissen, daß die deutsche Kunst sich immer wieder ihr Recht geholt hat — nur nie mehr das der ausgesprochenen Führerschaft, des vordersten Ausdrucks für alles Innerseelische. Diesen letzteren nahm die deutsche Dichtung, gerade auch die Gedankendichtung, und die deutsche Musik ihr ab, und in abgemäßigter Form ist dies schließlich überall so geworden. Aber immer will die deutsche bildende Kunst etwas sagen. Das ist ihre moderne Schwäche und ihr ewiger Vorzug.

Dies soll nicht heißen, daß die renaissancemäßige Richtung ein „Verbrechen“ gewesen sei. Im Gegenteil: auch sie fußte ja auf der deutschen Kunst um 1500 (mehr, immer noch weit mehr, als auf der italienischen) und war legitim. Solange sie mit der letzten großen kirchlichen noch zusammenlebte, ihre Träger bluts- und generationsverwandt mit deren Trägern waren, empfing sie noch tiefe Nahrung aus dem gemeinsamen Mutterboden. Und einige ihrer Meister, in erster Linie Peter Vischer der Jüngere und Konrad Meit, gehören zu den größten bildenden Künstlern, die unser Volk überhaupt hervorgebracht hat. Aber auch die renaissancemäßige Richtung hatte keine rechte Zukunft, ja eigentlich nur sie nicht. Die alte Kunst ist ja im 17. und 18. Jahrhundert



471. Loy Hering, Hl. Willibald, Eichstätt.  
(Nach Feulner.)

Abstraktion herauslöst, näher kommen; auch der barocken, auch der manieristischen. Aber es leuchtet ohne weiteres ein, daß die stärkste Verbindung nach rückwärts, zu der Kunst um 1500 geht. Denn es ist ja eine ihrer Seiten, die die „Renaissance“-Kunst ausbaut. In ihr ist sie verwurzelt, mit den anderen ist sie verzweigt. Man erinnere sich an Ad. Daucher. Augsburg ist überhaupt der beste Boden unserer Richtung, Augsburg und Nürnberg (dem Norden fehlt sie fast gänzlich). Loy Hering ist der deutlichste Fall der glatten Entwicklung des Neuen aus der Kunst um 1500.

Er muß um 1485 geboren sein. Sein Lehrer Bäuerlein vertritt, noch als Spätgotiker, die neue Epitaphkunst, deren breiteste Entfaltung gerade L. Herings Werk ist. Schon in Bäuerleins Kunst liegen Elemente feinsten Zuständlichkeit, die (ohne an Größe gewinnen zu können) in Herings Kunst weiter gedeihen. Herings Lieblingsmaterial ist der kühlglatte Solnhofener Stein (für Bäuerlein war es der Rotmarmor, auch ein glattes, aber noch ein warmfarbiges Material). Die Hauptstadt der Gegend des Solnhofener Steines, Eichstätt, wird seine Wirkungsstätte, und diese Eichstätter Renaissancekunst ist ein wertvoller Ableger der augsburgischen. Der Eichstätter Dom birgt ein frühes Hauptwerk des Meisters, zugleich der ganzen Richtung, das noch aufs innigste, zeitlich und geistig, den reifsten Hauptwerken unserer frühklassischen Plastik benachbart ist. Es ist auch ein religiöses — wie denn Herings Kunst auch durch ihren noch wesentlich religiösen Hintergrund halb als Übergangerscheinung gewertet werden darf. Ein Jahr nach Vischers Innsbrucker Figuren, also 1514, entsteht die große Sitzstatue des hl. Willibald im Eichstätter Dome. Eine für deutsche Begriffe durchaus „klassische“ und wirklich monumentale Figur von echt schwäbischer Ruhe. In der Reihe der großen Sitzfiguren ist sie etwa zwischen dem Isenheimer Antonius und dem Leinbergerschen Jakobus, zwischen frühklassisch werdender Spätgotik und ausgesprochenem Frühbarock, also an sehr hervortretender Stelle, mit exemplarischer Bedeutung, einzusetzen. Nähere Betrachtung zeigt noch die

wiedergekehrt, mit erstaunlicher Kraft, sobald die Lage es wieder erlaubte, nun freilich im Wettbewerbe mit einer erstarkenden dichterrisch-musikalischen Kultur, wie sie das frühe 16. Jahrhundert nicht geahnt hat. Die renaissancemäßige Richtung hat wenig mehr als den Klassizismus an zukünftiger Wiederkehr für sich zu buchen, und der entspricht nicht ihren stärksten Vertretern. Wunderbar Feines hat diese Richtung noch im 16. Jahrhundert hervorgebracht, aber als auch sie dem Manierismus verfiel, da wurde dies wirklich schnell ein „Verfall“, da war es, für die Plastik wenigstens, im Laufe des 16. Jahrhunderts ein aushöhlender Manierismus, der ganz anders als in den Nachbarländern die Figur entseelte und entorganisierte, bis sie wieder einfaches tektonisch-ornamentales Element geworden war. Dann freilich kam in zwei Formen die Rettung: durch eine Neubeseelung des Manierismus zu expressivem Gehalte (Münstermann, Wolff!) und durch ein Wiederauffüllen des plastisch-organischen Gehaltes (Hubert Gerhard und die Bronzekünstler in erster Linie). Beides geschah um 1600. — Die uns bekannte Überkreuzung der Richtungen trifft auch die renaissancemäßige. Auch sie kann den anderen, die unsere

Herkunft der Faltsprache aus der spätgotisch-frühklassischen. Aber schon beginnt ein feines Gefrieren; und wo sich die glatte Härte der Form kristallinisch-Tektonischem nähert (Brust, Arme), erscheint die ornamentale Kruste einer wesentlich antigotischen Dekoration. Von wunderbarer Milde das Haupt. Am Original ist der vollplastische Eindruck freilich nicht so groß, wie die Photographie erwarten läßt. Es bleibt etwas von scheibenhaftem Relief. Loy Hering scheint Großes zu versprechen. Tatsächlich gelingt ihm, z. B. im Kreuzifixus des Eichstätter Mortuariums, hier und da ein echter Wurf. Und das Grabmal des Abtes Menger in Kastl ist ein bedeutendes Werk. Dennoch zielt die Entwicklung des Künstlers nicht in das Monumentale, sondern ins Kleinmeisterliche. Das ist die typische Tragik der Generation; Hering prägt sie am reinsten aus. Es gelingen ihm gewiß noch um 1540 so zart-schöne Leistungen der Grabmalkunst wie das Thüngen-Epitaph des Würzburger Domes; und überhaupt wird nach Riemenschneiders Tode Würzburg gerade von Loy Herings Art beherrscht. Aber er gleitet immer mehr ins Reliefmäßige, zugleich das Kleine, Feine, Glatte. Gelegentlich auch geht er auf Graphik (Dürer) zurück. Das Versprechen auf Monumentalität wird nicht eingelöst; das Dekorative siegt. Er leistet zuweilen — so in dem Kleinrelief von Reisenburg bei Günzburg — auch darin noch, bei intimer Anmut, Werke von zugleich echter, praller Plastizität. Allmählich aber geht seine Phantasie immer mehr in ein ornamentales Entlang. Er stößt die letzten Reste des Eckigen, wie noch der Willibald sie zeigte, ab. Er bekommt eine eigentümlich flüssige, kalligraphische Handschrift, eine wahre Rundschrift der Form. Daß er hier in nächste Nähe des Parallelfaltenstiles gerät, ist nicht verwunderlich. Er hat viel Feinheit und ornamentale Anmut. Aber er hatte Größe versprochen und endet im Kleinmeisterlichen und einer Art von geschmackvoller Reliefgraphik.



472. Hans Daucher, Kaiser Maximilian.  
(Nach Sauerlandt, Kleinplastik.)

Anders ist Hans Daucher, der Sohn Adolfs und offenbar gleicher Generation mit Loy Hering (denn 1500 wurde er von Gregor Erhart als Lernknabe vorgestellt, wird also ca. 1485 geboren sein).

Auch Hans Daucher ist wesentlich Kleinmeister in Solnhöfer Stein, darin aber nach zwei Seiten entwicklungsfähig: nach dem Vielfältig-Malerischen und dem innerlich Monumentalen. Daß er dieses Letztere in kleinerem Maßstabe tatsächlich erreichen kann, großartiger als Hering, das macht ihn für uns wichtig. Zunächst, 1518, wird er mit dem Wiener Marienrelief (Replik in Augsburg) und dem Sigmaringer deutlich als Konkurrent der Maler. Dürer und Marc-Anton standen Pate. (Vgl. Halm, St. z. südd. Pl. II.) Ähnlich wie Holbein der Ältere im Lissabonner Lebensbrunnen von 1519, kombiniert er eine reichbewegte Figurengruppe mit architektonischem Hintergrunde. Doch sieht er schon sehr anders. Nicht nur gibt er die (ausgesprochen oberitalienische) Bogen-Architektur perspektivisch richtiger und als räumliche Umfassung, gibt sie nicht nur als Schlußprospekt der Gruppe — er setzt noch sie selbst auf dem reinen Grunde des Solnhöfer Steines sehr sauber ab, unterscheidet also Grund und Muster im Ganzen. Die Putten des Sigmaringer Reliefs erinnern auffällig stark an die der Fuggerkapelle. Der gleichen Gruppe gehören noch eine Verkündigung in Wien und eine hl. Familie der Nürnberger Stadtbibliothek an. Hier, auch in einigen anderen Stücken, wie dem Pariskampf in Wien, dem sogenannten Zweikampfe Dürers mit Spengler im K. F. M. (1521), geht Daucher auf den Spuren der Malerei und Graphik. Indessen um das Jahr 1522 sehen wir ihn nach der echten Monumentalität des Kleinen greifen. Eine größere Reihe datierter





473. Hans Daucher, Peisser-Epitaph, Ingolstadt.  
(Nach Feulner.)

hätte (Hermann Vischer, s. unten) zusammen, äußerst bewegt, wie aus wilden Schlachtenszenen genommen. Der Kaiser selbst triumphal ruhig auf schwer, majestätisch, aber unaufhaltsam vordrängendem Pferde. Was der alten deutschen Kunst in großem Formate versagt war, hat sie sich hier im kleinen geholt: die kaiserliche Reiterstatue. So charakteristisch wie dieser Zug, der Klein-Meisterliche, ist freilich auch ein zweiter: wie bei Loy Herings Willibaldstatue werden die nichtorganischen Flächen zu ausgesprochen anorganischen. Die Schabracke am Hinterteil des Rosses (wie das Gewand des Eichstätter Bischofs) erscheint fast als ornamentierter Stein. Der Materialgenuß treibt in die Nähe kristallinischer Formverhärtung. So kommt auch H. Daucher an einen Punkt, dem sich von anderer Seite, dem Parallelfaltenstile her der „Memminger Meister“ näherte. Dieser Zug verstärkt sich in der Begegnung Karls V. mit Ferdinand I. bei P. Morgan-Newyork. Aber auch hier ist viel mehr aktive Energie als bei Loy Hering. — Soweit ist Daucher dem Formate nach reiner Kleinkünstler. Aber er hat auch Epitaphie größeren Maßstabes geliefert. Auch in ihnen läßt sich die Doppelrichtung des Meisters — nach dem Malerisch-Bewegten und nach großformiger Ruhe — erkennen. Das signierte Adelman-Epitaph in Holzheim b. Dillingen, das des Melchior Funk, sind Reliefprojektionen von Bildern, das erstere besonders deutlich vom Mörlinmeister angeregt. Das des Professors Dr. Wolfgang Peißer (Ingolstadt, Minoriten) ist dagegen ein Glanzstück unseres „reinen“ Stiles; immer noch den Kleinmeister verratend, immer noch voll perspektivischer Feinheiten, aber wesentlich in einer Dreifigurengruppe von raffaelischer, sprechender Ruhe gipfelnd. —

G. Habich und Halm haben sich besonders um die Erforschung H. Dauchers verdient gemacht. Eine ganze Reihe weiterer Werke zeigt, wie sich die Art des Meisters schnell im Werkstattbetriebe verliert, so der Eggenberger Altar des Berliner Museums (vgl. in etwas die Reliefs der Fuggerkapelle). Daß die Möglichkeit der Verhärtung, der Ornamentalisierung, zuletzt der Leere, gerade von dieser Form „reinen“ Stiles aus naheliegt, leuchtet ein.

Eine etwas abseitige Stellung nimmt Christoph von Urach ein.

Deutlich altertümliche, verspätet spätgotische Züge, namentlich in den langen, urschwäbischen Köpfen mit den zapfigen und vertikal gesträhten Bärten, gehen zusammen mit einem doch mehr renaissancemäßigen

Schöpfungen ist sonderbarerweise gerade aus diesem einen Jahre erhalten. Zwei Reiterreliefs mit Karl V. auf hochgebäumtem Pferde, in Landschaft (Innsbruck und Rothschild-Paris) stehen im Übergange. Malerische Umgebung hinter monumentaler Figur. Aber wahre Wunder formaler Reinheit, die zugleich nicht leer, sondern voll stärksten Ausdruckes ist, sind zwei im Durchmesser 14 cm große Rundmedaillen Ottheinrichs und Philipps von der Pfalz (Kronprinz Rupprecht v. Bayern). Der Geist der Antiquaschrift — Scheidung von Grund und Gestalt — im äußeren Rande beherrscht auch das Innere. Hier ist Daucher in hohem Grade männlich. Nach seiner Form, unter diesem Bilde, dürfen wir uns die ritterlichen Männer der Reformationszeit vorstellen. Der Grund ist vollkommen neutral, die Gestalt isoliert und beherrschend Das Höchste die (undatierte) Platte des Kaisers Maximilian zu Pferde in Wien (Abb. 472). Man muß sich noch einmal des Burgkmairschen Holzschnittes erinnern, der uns Gregor Erharts Reitermonument von 1509 andeutend ersetzen muß. Dürers Reiterzeichnung von 1498 steckte dahinter. Erharts Werk hatte das Antigotische noch weiter getrieben. Es war ein Hauptzeugnis unserer Frühklassik: ganz auf Statik, auf Ruhe und Herauslösung der Gestalt aus dem Ornamentalen gerichtet. Hans Daucher erfüllt die fast allzu steinerne Ruhe des Denkmals mit einem neuen Energieausdruck. Der Kaiser erscheint als St. Georg unter einem Bogen. Die kleineren bewegten Reiter der Zwickel (die auch die andersartige Darstellung bei Rothschild hat) eine geistreiche Antithese zur Hauptfigur. Sie gehören mit gewissen Schöpfungen der Vischer-

Körpergefühl, einem Sinn für ruhige Umriss und Einzelgliederung der Form in Parallelen. (Abbildungen und kurze Behandlung besonders bei Baum, Niederschwäb. Plastik, auch bei Gröber, Schwäb. Sk. d. Spätgotik.) Sicher bezeichnet: der Taufstein der Uracher Amanduskirche von 1518 und das Ehinger Veits-Martyrium von 1519. Von da aus gilt wohl mit Recht der Mittelschrein des Besigheimer Hochaltares (ca. 1520) als Christoph wenigstens sehr nahestehend. Die dem Meister zugeschriebenen Grabmäler führen nach dem Oberrhein, zeitlich aber bis in die 40er Jahre: die (fraglichen) drei Hürnheimgrabmäler in Kenzingen, der Markgraf Philipp I. in Baden-Baden (1537), das „Christoff Ur“ bezeichnete Denkmal Jörg v. d. Bach († 1538) in Offenburg, zwei Epitaphen in Wertheim, eines in Pforzheim (40er Jahre). Die Zahlen verweisen ziemlich deutlich auf einen Mann der H. Daucher-Generation. Die erstgenannten Werke sind offenbar frühe Arbeiten. Der Uracher kann sich an geschliffener Feinheit mit den führenden Meistern der hier behandelten Richtung nicht messen. Er gehört auch nicht eigentlich ihr zu. Es ist nicht nur etwas Steinmetzenhaftes und allgemein Provinzielles in ihm — er will auch nicht ganz das Gleiche, wie Daucher oder Hering. Nur mit Vorbehalt also, aber doch als eine Art derberer, noch immer spätgotisch verfarbter Entsprechung zu unseren Meistern, mag er hier eingeordnet werden.

Größer als alle diese Meister ist aber ein Mittelrheinischer: Konrad Meit von Worms.

Von Bode schon sehr beachtet, von Vöge besonders feinfühlig in seinem Wesen erfaßt, neuerdings von Troescher in einer ersten Monographie dargestellt, durch seine Gothaer Figuren schon lange in Deutschland (sozusagen unbewußt) populär, ist Meit uns heute klar als der Reifste und Stärkste dieser ganzen Richtung. Er hat mit Holbein dem Jüngeren einiges gemeinsam, vor allem die europäische Note seiner Form — und daß Deutschland verloren ging. „Von Worms“ bezeichnet er sich auf der alabasternen Judith des Nationalmuseums. Die Wormser Skulpturen der 80er Jahre, besonders aber die Plastik des Heilbronner Altares von 1498 — hinter beiden zuletzt, aber als nur noch mittelbarer Hintergrund, Gerhart — bezeichnen künstlerisch seinen Boden. Es sind in Heilbronn Büsten, die der Verfasser rein theoretisch dem jungen Meister eher zutrauen würde, als die Münchener Grablegung von 1496 und den Wiener Falkner, in denen man die uns entzogene Jugendentwicklung des großen Plastikers gesucht hat. Aber auch 1498 wäre wohl ein zu früher Zeitpunkt. Die Geburtszeit, die auch Troescher vermutet, um 1485, scheint schon nach generationsgeschichtlichen Analogien überzeugend. Wir wissen, daß Meit an dem geistig regen Wittenberger Hofe (der Dürer, Peter Vischer, Jacopo de Barbari beschäftigte und Cranach für die Dauer gewonnen hatte) tätig gewesen ist. Der Humanist Scheurl preist um 1511 Meits uns verlorene „Madonna mit den 40 Engeln“, die in der Mitte der Schloßkirche angebracht war. Die Beziehung zu Dürer, die dessen Niederländisches Tagebuch verrät, mag auf Wittenberg zurückgehen. (Dürer sandte im August 1520 „dem guten Bildschnitzer mit nahmen Konrad, dergleichen ich kein gesehen hab“, der dienet des Kaisers Maximilians Tochter Frau Margareth“ eine Reihe seiner schönsten Stiche, darunter die Melancholie, lud ihn auch im September in Mecheln zu sich.) Troescher setzt die Gothaer Adam- und Eva-Gruppe an diesen Zeitpunkt. Will man an Dürers Stich von 1504 erinnern, so ist hier das Gleiche deutlich, worum der Größere, der gewaltige Bahnbrecher rang. Diese Jüngeren brauchten an das Einzelne bei Dürer kaum zu denken; sie trugen gleichsam von Geburts wegen den Lohn von Dürers Kampf schon in sich. Immer wieder sehen wir die engste Verbindung zwischen Graphik und Plastik. Dürers Rolle in der Geschichte unserer Plastik liegt nicht im eigenen plastischen Schaffen — die Frage ist wohl erledigt. Aber sie liegt darin, daß er — einst von der bewegtesten Schnitzergotik selbst nehmend — mit seiner antigoti-



474. Konrad Meit, Judith.  
München, Nat.-Museum.

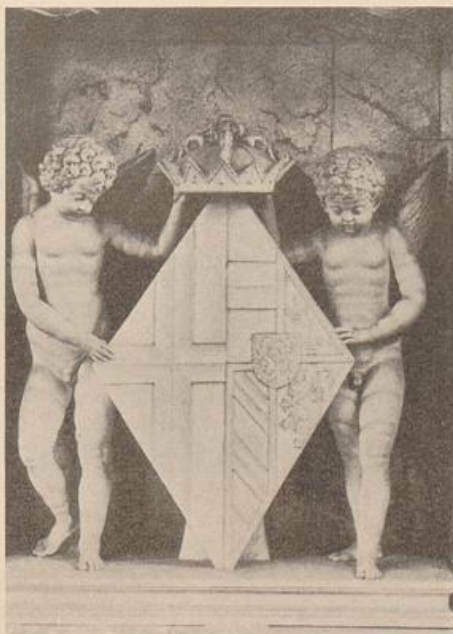


475. Konrad Meit, Kopf der Margarethe von Österreich vom Grabmal in Brou.  
(Nach Feulner.)

Hofkultur. Maximilians Tochter Margarethe von Österreich, Statthalterin der Niederlande, eine wahrhaft bedeutende Frau, Dichterin und Sammlerin neben allen großen Geschäften, hatte 1514 als ihren „tailleur d'images“ Konrad Meit an ihrem berühmten Mechelner Hofe. Über 16 Jahre ist er da geblieben. Die Münchener Judith, aus Schloß Ambras, mag schon an diesem geschaffen sein. Wir hören von verlorenen Werken: zwei Herkulesfiguren aus Bronze 1517, 1518, einer aus Holz, ein Hubertushirschkopf, ein Holtzürmchen, zwei, wahrscheinlich kleine, Porträtbüsten aus Holz. Es spricht alles für Kleinmeisterliche Feinarbeiten (sie waren schon 100 Jahre früher, namentlich in Alabaster ausgeführt, ein Ruhm deutscher Kunst und vom Westen wie vom Süden begehrt). Die wunderbar feinen Buchsbüsten in London, München, Berlin vertragen die Taufe auf Meit. Sie werden aus dieser Zeit stammen. Wir hören aber auch von größeren Büsten, aus Marmor und aus Terrakotta. Hymans hat die Terrakottabüste eines jungen Mannes, offenbar eines Habsburgers (Karl V.?) aus der Yperner Gegend, jetzt im Brügger Museum (Troescher, T. 7), dem Meit zugeschrieben. Sind die Adam- und Eva-Gruppe des Wiener Museums und die Fortitudo des Cluny von Meit, so hatte der Künstler eine Entwicklung nach einem „Barock der rundglatten Formen“ genommen. Der Verfasser hält sich hier zurück. (Auch die „Lukretia“-Frage bleibe hier lieber bei Seite.) Auf festeren Boden kommen wir mit den Monumentalaufgaben. Es sind die Grabmäler in Brou (zwischen Genf und Lyon), 1526–32 war Meit an ihnen tätig. Margarethe — zum dritten Male und nun durch einen leidenschaftlich geliebten Mann, Philibert von Savoyen, verwitwet, erst 22jährig —, wandte alle Gedanken, die ihr die Geschäfte beließen, dem Gedächtniskultus des Gemahles zu. Man spürt die Tochter Maximilians. Es ist wirklich „Renaissance-Gesinnung“, auf Ehrenmäler solchen Wert zu legen. Es ist die maximilianeische Überzeugung, daß Monumente den Tod bekämpfen. Es ist zugleich ein Zeitdokument ersten Ranges, daß der Witwenschmerz einer Liebenden sich einer Kirche geradezu als lyrischen Ausdrucks eigener Gefühle bedient — eigentlich doch eine Umkehrung des mittelalterlichen Verhältnisses von Mensch und Kirche. Während in Innsbruck Statue auf Statue in Metall gegossen wurde, errichtete die Kaisertochter dem Gatten den ganzen Kirchenchor von Brou als wirkliches Gedächtnismal einer persönlichen Liebe. Reichste Ornamentik ist an den Fensterbänken; die Buchstaben P und M verschlingen sich immer wieder. Fayencefliesen tragen das Monogramm oder die Profilbildnisse. „Und oben am obersten Gesims in schier unendlicher Fortsetzung die ergreifende Witwenklage, der bittere Wahlspruch der

schen Seite der Plastik wiedergab. Die hl. Ritter des Paumgärtneraltars und „Adam und Eva“ sind dafür klare Zeugen. — Bei Meit gibt es keine Ecken mehr. Die Form ist runde Schwellung, in straffer Spannung aus durchfühltem Eigenleben der Gestalt geformt. Und nicht „Meßkunst“, sondern Modellstudium steht nun dahinter. Es ist aber auch Kleinplastik; und das bezeichnet die neue Lage. Die Münchener Judith ist noch breiter, noch saftiger. Vor ihr scheint es, als habe es nie eine Spätgotik gegeben. Buchsbaum und Alabaster, auch Bronze sind Meits Lieblingsstoffe. Zum plastisch-organischen Gefühle tritt ein Gefühl für Materialien, die durch Glanz und Glätte alles Zerfasernde abwehren. Alles Konkave und Zerschitzende erscheint unnatürlich bei diesen ausgesprochen formschließenden Werkstoffen. Der Solnhofer Stein bedeutet für Loy Hering und Hans Daucher, die Bronze für die jüngeren Vischers das Gleiche. Während aber die innerdeutsche Lage das Kleinmeisterliche immer deutlicher fordert, findet Meit in der westlichen Kultur die Möglichkeit, den Stil seiner Generation ins Große zu steigern. Die Verbindung geht noch über deutsche

Margarethe: Fortune Infortune Fort Une: Glück oder Unglück, es ist alles eins, alles eins" (Troescher). Entscheidend ist aber, daß das bittere Wort für das Auge in erster Linie durch glanzvolle Formen sprach. Drei Grabmäler entstanden: in der Mitte, ohne Baldachin als wirklich freies Zentrum, das Philiberts: mit der bekannten Doppeldarstellung, die auch Gerharts Sierckgrabmal in Trier zeigt. Der Verstorbene oben wie schlafend, unten als Leiche dargestellt; aber nun nicht als verwesende, sondern als monumentale schöne und geschlossene Form. Zu den Seiten das Grabmal der Mutter, Margarethe von Bourbon, ein Wandgrab nach älterem Typus, mit Pleureurs an der vorderen Tumbafläche; auf der anderen, in freier Symmetrie, das Baldachingrab Margarethens selbst († 1530), an einen Pfeiler geschlossen, mit hohem Baldachin, und wieder mit der Lebenden oben, der Toten unten. Der deutsche Meister war nicht allein tätig. Sein eigener Bruder Thomas, der Florentiner Onofrio Campistoglio, der Franzose Benoit de Serins und Andere kommen vor. Vöge hat die stilgeschichtliche Untersuchung begonnen, Troescher sie fortgesetzt. Hier nur auf wenig Sichere zu verweisen. Die Grabfigur der Mutter soll das Erste gewesen sein. Endlich sehen wir die klemeisterliche Form in dem Maßstabe, den sie — wenigstens bei Meit — durchaus verträgt. Sie ist im Kerne monumental, dabei sehr unverkennbar deutsch. Ruhige, sanfte Größe wird hier im Alabaster-Großwerke erreicht. Keine Spur von „Manierismus“. Und dennoch ist der Hund zu Füßen der Liegenden schon der deutliche Vorgänger der Fontainebleauer Tiere (der Hirsch Jean Goujons!). Die trauernden Putten mit Schildern sind ein italienisches Quattrocentomotiv, die internationale Atmosphäre ist in Brou weit deutlicher als in Innsbruck. Doch gibt Meit kein Quattrocento, sondern, soweit hier er selbst gearbeitet hat, die klarsten Schlüsse aus dem Stile der Judith. Meit gehört zur Richtung der frühen deutschen Formalisten. Aber er hat die Fähigkeit seelischer Vertiefung (gemeinsam mit P. Vischer dem Jüngeren) vor den meisten Generationsgenossen voraus. Die völlige Verschmelzung rein plastischer, von innen her zur Schwellung aufgestraffter, dehnungsstarker Form und gelassen-sicherer Beseelung (besonders beim Putto der östlichen Schmalseite) gibt einen guten Maßstab für die Daucher-Putten. Diese sind im Seelischen dekorativ, die Meitschen voll tiefen Ausdrucks. Den Triumph des Deutschen in dem ganzen, glanzvollen Komplex höfischer Form gibt aber doch nichts so deutlich, wie die Darstellung der toten Margarethe von Österreich mit dem seitlich leicht geneigten Kopfe. (Nach Tr. 1527—28, Abb. 475.) Hier spürt man noch einmal die ganze alte Leidenschaft der hier untergegangenen deutschen Spätgotik, aber als großartig sanftes Abendrot. Sie steht dahinter, aber auch sie ist im Bündnis mit dem neuen, stillen Blicken des Künstlers zu einer vollkommen gelassenen, innerlich der Form identischen Fülle herab beruhigt. Meit ist kein reiner Formalist! Er hat es nirgends so deutlich wie hier gesagt. Die edelsten Madonnen und Margarethen der nun schon endenden altdeutschen Kunst scheinen hier eingeborgen, die alten Heiligen sind in eine königliche Endform eingegangen. Es ist wohl wirklich die edelste Darstellung der Todesruhe als letzter Lebensform. Jeder aber, der die geringsten national-physiognomischen Erfahrungen besitzt, erkennt die Deutsche und den Deutschen. Die lebende Margarethe entspricht dem üblichen Bilde Meitscher Kunst (das nicht vollständig und gerecht ist) mehr. Desgleichen Philibert in beiden Darstellungen. Hier erwachen freilich stärkere Erinnerungen an die alte Glanzepoche französisch-niederländischer Hofkunst, von Jehan Pepin über Beauneveu zu Marville und Sluter. Ob nicht der Kopf des lebenden Philibert übergegangen ist? Für die „Zurichtung“ dieser Figur ist wenigstens die Heranziehung eines Gilles Vambelli gesichert. Die (früher gearbeitete) des Toten zeigt einen reiner deutschen Kopf. Unter den zahlreichen, meist nicht eigenhändigen Putten des ganzen Komplexes verdienen die Tafelhalter zu Füßen der Margarethe die stärkste Hervorhebung. Das ist der Meit, der einst die



476. Tafelhaltende Putten vom Grabmal der Margarethe von Österreich. (Nach Troescher, Konrat Meit.)



477. Peter Vischer d. Jüngere, Scylla vom Sebaldusgrabe.  
(Nach Meller, P. Vischer.)

Judith geschaffen, der Meister expansionskräftiger, wirklich bis zum Platzen prall gestraffter und selbst im weichen Fleische sehnig wirkender Form. Dabei eine erst dem späten Meister (1528–31) möglich gewordene Eleganz der Haltung. Erst Hubert Gerhart hat (sehr innerlich verwandte) kongeniale Formen geschaffen. Hier ist freilich gleichzeitig, ganz anders als in der toten Margarethe, ein außerdeutscher, doch wesentlich stammesverwandter Einschlag (mehr niederländischer als italienischer Art) unverkennbar. 1532 erfolgte die endgültige Abnahme der gesamten Werke. Es war das Jahr, in dem Holbein endgültig nach England ging. Die Arbeiten für Brou sind für uns Meits Schwanengesang. (Das viel gebrauchte Wort darf hier sinnvoll stehen, wo soviel Glanz und Grazie der Trauer und dem Ruhm dienen.) Die Grabmäler von Lons-

Le-Saunier, die noch folgten, sind verloren. Die Pietà von Besançon steht schon durch die Anlage außerhalb deutscher Kunst und ist auch in der Ausführung voller fremder, italienisch-französischer Züge, hinter denen nur verblaßt hier und da etwas von dem großen Deutschen aufschimmert.

Am Niederrhein sind die Bedingungen für unseren Stil nicht sehr günstig.

Immerhin zeigt sich, wo eine Figur frei von Vergitterungen gezeigt wird, eine Veränderung im Sinne unseres Stiles nicht ganz selten an. Im Kreise des H. Douverman läßt sich dies beobachten. Ein sehr schönes und charakteristisches Beispiel, von freilich stark niederländischem Charakter: Die Maria Magdalena der Kalkärer Pfarrkirche, abgeb. bei Lüthgen, Got. Pl. i. d. Rheinlanden, 73.

Eine der wichtigsten Stellen für die Bildung unseres Stiles bedeutet zweifellos die Vischersche Gießhütte. Diese Tatsache ist einwandfrei beweisbar. Ihre Feststellung hängt nicht ab von dem immer noch problematischen Stande der künstlergeschichtlichen Fragen. Unter der sehr großen Menge der wissenschaftlichen Bemühungen seien besonders die sehr energischen, intelligenten und verdienstvollen Hubert Stierlings und das so kluge wie kühne Buch Simon Mellers hervorgehoben. Die Resultate widersprechen sich zum Teil, ergänzen und begegnen sich aber auch. Hier wird auf Grund dieser Arbeiten mit Vorbehalt dargestellt.

Im Zeitalter der katedralisierten Einzelmonumente (noch einmal: Friedrichsgrabmal, Juliusgrabmal, Innsbrucker Kaisergrab, Speyerer Ehrenmal, Mediceerkapelle, Brou!) ist für die Metallkunst das Sebaldus-Gehäuse durch den umfassenden Reichtum der Ideen, durch die geschichtliche Bedeutung seiner Wandlungen, schließlich durch seine tatsächliche Vollendung (trotz relativ kleinen Maßstabes) noch vor dem Innsbrucker Kaisergrabe zu nennen. Bis 1511 hatte Peter Vischer der Ältere die zweite Fassung fortgeführt, dann war die Arbeit, u. A. wegen der Innsbrucker Figuren, liegen geblieben. Die 1515 geschriebene Vorrede des Pankraz Schwenter zu einem Herkulesgedichte feiert in hymnischer Anrede die drei Vischersöhne Peter, Herrmann und Hans, für ihre „angefangene feine große Arbeit“ am Gehäuse, in der sie „samt“ dem Vater „alle anderen Kunstmänner“ übertreffen. Seit 1514 sind es wesentlich die Söhne, die die dritte und letzte Fassung leiten; dafür spricht auch sonst das Urkundliche. Noch immer aber bleibt der stilkritischen Kombination der Anteil aller vier Beteiligten. Man neigt dazu, besonders dem jüngeren Peter das Entscheidende zuzuschreiben. Trotz mancher Einzelbedenken muß das auch hier geschehen. Herrmann starb 1517 durch einen Unfall. Sein Anteil scheint wesentlich das Architektonische zu betreffen. Wir wissen auch, daß der junge Künstler gerade in dieser Periode des Sebaldus-Gehäuses

eine Zeitlang abwesend war: er ging auf eigene Faust 1515 nach Italien, und zwar nach dem eigentlichen. Er war in Siena und Rom und „brachte viel künstliche Ding, die er aufgerissen und gemacht hat, mit, welches seinem alten Vater wohl gefiel und seinen Brüdern zu großer Übung kam“. Also zweifellos jetzt ein wirkliches Sich-Wenden nach dem Süden, anders und bewußter als bei Dürer. Herrmanns Entwürfe für das Gehäuse (Louvre) sind denn auch tatsächlich Versuche der Anpassung an die wirkliche Hochrenaissance. Sie drangen nicht durch. Meller erkennt aber Herrmanns Gedanken in den krönenden Tabernakeln des ausgeführten Werkes mit ihren Erinnerungen an die Bamberger Statuenbaldachine. Und wieder ist damit der Beweis geliefert, daß „Renaissance“ zugleich (und eigentlich) Wendung zum eigenen Alten bedeutet. Herrmann hat auch architektonisch den Bamberger Peterschor des 13. Jahrhunderts von außen aufgenommen und hat ihn mit den neuen Einzelformen umredigiert. Peter der Jüngere wurde nach Herrmanns Tode Werkstattleiter; und ihm allein schreibt Meller die blühende Genreplastik zu, mit der der Sockel umgeben wurde. Sie enthält Erinnerungen an Dürer (und Mantegna!) und es gibt Stellen, an denen sich der Verfasser sehr stark an Peter den Älteren erinnert fühlt, vor allem die Eckfiguren. Sie sind zum mindesten späteste Konsequenz des Astbrechers, noch mehr vielleicht: beruhigte Weiterbildung mit starken Erinnerungen namentlich in den Kopfotypen. Daß sie dem Vater nicht angehören könnten, vermag der Verfasser nicht einzusehen. In den kleinen mythologischen Reliefs aber eine malerische Üppigkeit, eine blitzhafte Kühnheit der Phantasie, die sicher nicht auf den Vater verweisen. Die improvisatorische Leichtigkeit, eine ganz spezifische Poesie und musikantische Träumerei lassen hier mit



478. P. Vischer d. J., Leuchterweibchen.  
(Nach Meller.)



479. Peter Vischer d. J., Blindenheilung.

Sicherheit auf Peter mit den Jüngeren schließen. Der Boden noch immer der des frühen Dürer. Ein ganz neues Element aber: die saftige Rundung zumal der Frauengestalten, die in den außerordentlich lebensvollen Putten und den herrlichen Leuchterweibchen eine ganz originale neue Schönheit, eine wirkliche deutsche Renaissance erreichen. Hier ist eine Plastizität, die unseren Stil von der Kunst um 1500 absetzt: nicht abgewandelte, statisch gewordene und monumentalisierte Spätgotik, sondern ein Gefühl für das Pralle, Geschwellte der reinen Masse, wie es seit der Gipfelzeit des weichen Stiles nicht mehr dagewesen war. Die Krone dieses neuen Stiles sind die drei schönsten der vier Reliefs mit den Wundern

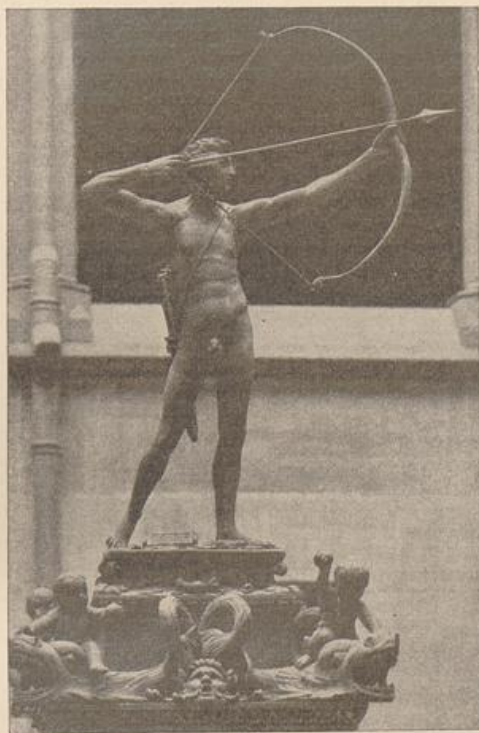


480. Vischerhütte, Giebel von der linken Seitenforte des Fuggergitters.  
(Nach Meller.)

des hl. Sebald. Sie sind völlig fern von der alten Linienverschlingung, in der immer irgendein horror vacui latent oder deutlich war. Hier regt sich eher amor vacui: ein Gefühl für die Reinheit des Grundes, einen klarsten Gegensatz von Grund und Muster, der eine sparsam-vornehme Absetzung gänzlich geschlossener Gestalten ermöglicht. Die Frauenfigur in der „Heilung des Blinden“ ist fast schon eine Empirefigur — von spätestens 1519! Denn dies ist das Schlußdatum, das die letzte der Inschriften verrät. In der Geschichte der europäischen Reliefkunst sind diese Reliefs ein ebenso wichtiges Dokument, wie die des Naumburger Lettners, sie sind ebenso kühn als Vorstoß in neue Möglichkeiten; nun aber ist nicht mehr, wie damals im plastischen Zeitalter, ein reiner Körper-Raum aus realen plastischen Körpern und ihren engen Existenzräumen da, sondern nun, als Triumph des malerischen Zeitalters (bei allem Gefühl für die Isolierbarkeit der Gestalten), die wirkliche Projektion auf eine Sehebene. Die Fläche wirkt zugleich mit der wunderbaren, nunmehr als erlösend empfundenen Reinheit des neutralen Grundes und mit der Tiefenhaltigkeit eines Sehraumes, in den die rückwärtigen Gestalten bis zur Hauchzartheit hineinverdämmern. Zugleich das wahrhaft klassische Gefühl für absidalen Gestaltengrundriß im Bildraume, wie bei Raffael, dem Generationsgenossen. (1487 ist Peter geboren!) Die Verbindung einer neuen plastischen Reinheit mit malerischer Atmosphäre ist für Peter Vischer. Auch seine Prophetenfiguren am Sebaldusgrab zeigen sie (auch sie zugleich unter deutlicher Rückbeziehung auf das Vierzehnte). Schon das Grabmal des 1513 gestorbenen Anton Kreß (St. Lorenz-Nürnberg) hat diese Verbindung malerischer Weichheit mit isolierender Klarheit des Plastischen. Peter hatte als Kleinkünstler begonnen. Seine ersten Werke waren Porträt-Medaillen, Überpflanzung eines zweifellos in Italien länger beheimateten Kunstzweiges. Auch in der Plakettenkunst geht er voran. Von seinen Orpheusplaketten im K.-F.-M. und in Paris (Dreyfuß) ist die letztere (1519) die großartigere, ja, eine der schönsten Plaketten aller Zeiten. Hier ist das von Dürer Ersehnte selbstverständlich geworden, die Figuren (sicher von Dürers „Adam und Eva“ beeinflusst) sind nicht mehr beispielhaft konstruiert, sondern mit innerster Motiviertheit seelisch und körperlich durchbewegt. Vor allem der schlanke Or-



481. P. Vischer d. J., Orpheus und Eurydike.  
Paris, Slg. Dreyfuß. (Phot. Dr. Stoedtner.)



482. Hans Vischer, Apollobrunnen.  
Nürnberg.



483. Hans Vischer, Schreitender Jüngling.  
München.

pheus (der übrigens doch nicht, wie Meller meint, spielt, sondern gerade im Blicke nach Eurydike verstummt — ein ganz anderer und weit ausdrucksreicherer Augenblick als im älteren Stücke) ist eine grandiose Erfindung. Zwischen dem Neapeler Relief des 5. Jahrhunderts und Feuerbachs Wiener Bilde ist dieses eine der drei wirklich innerlich tiefen Darstellungen dieses großartigsten Mythos von Tod und Liebe. Peter hatte (nach Neudörfer) „seine Lust an Historien und Poeten zu lesen, daraus er dann mit Hilfe Pankratzens Schwenters viel schöner Poeterei aufriß und mit Farben absetzt.“ Das klingt nach Humanismus; erst vor den Werken bekommt der Satz seine rechte Farbe. Kleinkünstler ist Peter auch in den berühmten beiden Tintenfässern des Oxforder Ashmolean-Museums. Die nackten Frauengestalten gehören mit den besten des Konrad Meit zu den reinsten Zeugnissen der neuen Plastizität. Ein Jahr vor seinem Tode (er starb, wie Dürer, 1528), erreichte Peter im Wittenberger Denkmal Friedrichs des Weisen (es wurde ihm als „Meister“-Stück angerechnet) Monumentalität in großem Maßstabe. Man löst sich in Gedanken die mächtige Figur von der Platte ab; dann steht sie neben den besten der gleichzeitigen Innsbrucker Figuren als Zeugnis eines fast schon letzten deutschen Monumentalstiles. — Schwieriger ist die Gestalt Herrmanns zu fassen. Er muß um 1486 geboren sein (wie Andrea del Sarto). Meller konstruiert kühn, vielleicht allzu kühn, zum ersten Male seine Persönlichkeit. Er glaubt, daß seit 1506 (dem 20. Lebensjahre Herrmanns also) bis 1517 (da ist Herrmann nachts unter einem Schlitten allzufrüh „elendiglich und erbärmlich umgekommen“) eine ganz bestimmte Gruppe von Werken sich auf einen sehr eigenen Kopf innerhalb der Gießhütte beziehen lassen müsse, der kein anderer als Herrmann gewesen sein könne. Das besticht, und das Bild ist reizvoll: ein kühner, unruhiger Geist, suchend, voll



blitzhafter Einfälle, ein genialischer Früh-Verbrannter, dessen katastrophaler Tod den Ausdruck innerer Notwendigkeit besitzt. Es wird im Wesentlichen ein Richtiges gesehen sein; und gewiß nichts in den gesamten Einzelheiten Unmögliches. Dennoch ist es dem Verfasser schwer, etwa die Wiener Pilgerstatuette (die als späteres Werk der gleichen Hand, wie die Innsbrucker Figuren von 1513, also der Hand Peters des Älteren, nicht undenkbar scheint) mit den Krakauer Platten des Peter Kmita und des Peter Salomon in ein Œuvre einzuschließen. Die letzteren sind, in unserem Sinne, „Kunst um 1500“; und gleich den Innsbrucker Figuren an Dürers Paumgartner-Gestalten anknüpfend. Die des Callimachus in Krakau ist eher Stoßische Spätgotik. Von der letzteren führt gewiß ein Weg zur Stirnplatte des 1510 in Krakau gesetzten Grabmals für Kardinal Friedrich Kasimir — aber von der Totengestalt dieser Platte auch wieder ein ebenso deutlicher zu der unheimlichen Gestalt, die auf dem Sebaldu-Gehäuse hinter der Scylla lauert. Schwer dann wieder, das Römhilder Grabmal Elisabeth und Herrmann VIII. zu Henneberg dem gleichen Meister zuzutrauen — schwerer freilich, es dem Vater zu lassen, dessen Magdeburger Ernstgrabmal hier vorbildlich war; oder die Meißener Sidonienplatte — die der Nürnberger Madonna (dem Paul V. zugeschrieben) merkwürdig vorklingt. Endlich und vor allem sollen nun die ursprünglichen Reliefs vom Gitter der Augsburger Fuggerkapelle, 1540 von Hans Vischer umgegossen und für Nürnberg im Wappen zurecht gestutzt, jetzt im Schloß Montrottier bei Anecy wiedergefunden, von Herrmann entworfen sein. Die Möglichkeit, ja Wahrscheinlichkeit soll keineswegs bestritten werden. Für das Handbuch ist das Wesentliche, daß sie unzweifelhaft Werke der Vischerhütte sind und Dokumente unseres Stiles, Dokumente vor allem deutscher Kunst. Diese Randgiebel voll kämpfender mythologischer Figuren, nackter wilder Männer, Reiter, Kentaurer sind das Kühnste, das unserem Stil überhaupt je gelungen. Der Giebel von der linken Seitenpforte ist von geradezu lionardesker Gewalt. Zwischen Lionardos Fahnenkämpfe und den Rubensschen Schlachtenbildern hat die europäische Kunst keine Kampfgruppe von so dämonischer Eleganz, so strömender Wucht und Fülle hervorgebracht. — Nicht leicht zu begreifen ist auch Hans Vischer. Von 1529 (Tod Peters des Älteren) bis 1549 stand er der Hütte vor. Sein Bruder Paul und sein Sohn Georg haben neben und nach ihm gearbeitet. Wir finden uns nicht gleich darein, daß er auf der einen Seite nur ein „tüchtiger Handwerker“ gewesen sei, „dem aber die originale Erfindungskraft, ja selbst ein feineres Verständnis für die formalen und geistigen Vorzüge der früheren Schöpfungen der Hütte abgeht“ — und daß wir in einigen Werken dennoch einen „rätselhaften Höhepunkt“ in seinem Schaffen finden (beide Male nach Meller zitiert). Dennoch genügt der Blick auf zwei sichere Werke, die Tatsache hinzustellen. Das Doppelgrabmal der Kurfürsten Joachim und Johann Cicero (Berlin, Dom), 1524 bestellt, ist von ihm 1530 bezeichnet. 1532 aber ist sein berühmter Nürnberger Apollonbrunnen datiert! Ein fast unvereinbares Nebeneinander. Das Grabmal ist so plump und kalt, wie der Brunnen lebensvoll, grazil und durchaus neuartig. Man kann sich nicht anders als durch die Vorstellung helfen, daß das Grabmal (gleich einer Reihe ähnlich schwächerer, aber nicht einmal immer stilgleicher Schöpfungen) nicht die wirkliche Phantasie des Mannes verrät, nicht ihn selbst als schöpferischen Künstler, sondern als Firmeninhaber, der Andere arbeiten läßt. (Ähnliches deutet auch Meller an.) Ob man Hans überhaupt für das Hechinger Hohenzollerngrabmal verantwortlich machen kann (es wurde schon 1512 bestellt, von Dürer visitiert und an das Römhilder in Manchem angeschlossen), ist wohl vollkommen fraglich. Im Prager Wenzels-Leuchter von 1534, im Wittenberger Johann I. (ebenfalls 1534) aber darf man einen ähnlichen Geist, wie im Berliner Grabmal finden: Reduktion des Peter Vischer-Stiles ins Handwerkliche. Der Apollonbrunnen dagegen, sowie einige Statuetten, besonders die beiden Fassungen eines schreitenden Jünglings in Wien und München — das sind Werke einer ganz neuen Stilnuance. Es ist ein Weg aus der runden Massivität, die Peter der Jüngere geschaffen, zu einer neuen Schlankheit, gewiß auch zu einem erklärteren Formalismus. Dieser Weg zur Schlankheit ist wieder ein Weg zur Linie, zu einer neuen Linearität auf statuarischer Grundlage. Nicht nur die pralle Geschwelltheit, auch die atmosphärische Weichheit von Peters Stil verschwindet. So zart der Keim des Neuen ist — er ist doch erkennbar. Was sich hier formen will, das ist der neue elegante europäische Manierismus. Man spürt den Altersgenossen Pontormos und Rossos, des Fontainebleauers. Das Wort Manierismus darf nicht irre führen. Es handelt sich nunmehr um den internationalen, italienisch unterbauten Frühmanierismus, nicht den spezifisch deutschen. Die manieristische Nuance des Frühbarocks liegt so weit ab, wie dieser selbst. Die Klarheit und Geschlossenheit der Form wird nicht angegriffen, auch ihre echte Plastizität noch nicht. Und erst recht nicht ist hier irgendein nervös-unruhiges Gefühl. Aber es ist ein geschmacklicher Geist, eine innere Kühle da, kein Miterleben, kein von innen her sich einfühlendes, von innen her die Form aufschwellendes Müssen: der Künstler steht draußen, und die Form, so elegant und rassig sie ist, ist eben auferlegte Form. Aber man mache sich auch hier klar, wie ehrenvoll der Zeitpunkt ist: Hans Vischer ist älter als Cellini oder Goujon. Er ist dem „Romanismus“ der Niederländer so fern wie jene, er ist wie sie, im Apollonbrunnen wie im Schreitenden, der Vorgänger Jeans de Boulogne — und er steht doch in einer deutschen Hütte, auf den Schultern einer Familientradition, die bewunderungswürdig sicher das Südliche, das sie bewußt aufgesucht, sich assimiliert hatte. Es regt sich



Paul Vischer (?), Holzmadonna.  
Nürnberg Germanisches Museum.

Hader, Deutsche Plastik.



schon der museale Geist des manieristischen Zeitalters, das Artistische und Profane ist erstaunlich weitgehend schon hier erreicht. — Neben dieser scharf gesonderten Gruppe stehen noch Nachklänge der alten religiösen Kunst; Werke, die wir mit Meller wohl dem Paul Vischer zutrauen dürfen: das Regensburger Tucher-Epitaph mit dem Abschiede Christi, das Eissensche der Nürnberger Ägidienkirche — und schließlich die lange Zeit allzu sehr überschätzte trauernde Madonna des Germanischen Museums, Holzmodell, nachträglich bemalt. Durch die Wiederaufdeckung der Bemalung hat die Figur entschieden gewonnen. Sie mag auch die Wiedergabe rechtfertigen; die Gestalt selbst möge aber recht betrachtet werden als Dokument der Ausdrucksleere, die der Gang der ganzen Hütte ins Formalistische für das Religiöse übriggelassen hatte. — Georg Vischer hat noch bis 1592 gelebt. Man schreibt ihm ein paar Kleinarbeiten zu. Im ganzen spiegelt das Schicksal der Vischerhütte jenes der deutschen Kunst. Weiter als in Hans Vischers feinsten Arbeiten konnte sie nicht, vom alten Boden gelöst, der neuen europäischen Art entgegengeworfen werden. Sie vertrug diese Loslösung nicht.

Halm, dessen Forschungen der Verfasser in diesem Kapitel wesentlich bei Hans Daucher folgen durfte, verdanken wir die Entdeckung eines kleineren, dumpferen und wesentlich handwerklich Mitstrebenden im Metallgusse Nürnbergerischer Herkunft. Es ist Peter Müllich, dessen hineingeheimniste Signatur Halm am gegossenen Wolfgangsbrunnen in St. Wolfgang von 1515 entdeckte.

Dieser Brunnen steht, in einer kleinen „Renaissance“-Halle von 1518, vor der Wallfahrtskirche, die Pachters Meisterwerk enthält. Die eigentliche und offizielle Signatur nennt den Passauer Büchsenmeister Lienhart Rännacher. Auch Peter Müllich, Nürnberger und Verwandter der Familie Vischer, ist Stückgießer gewesen. Halm hat die Identität dieses P. M. (des Jüngeren offenbar) mit dem Stückgießer des kursächsischen Hofes, von 1523—1557 im Dienste, durch überzeugende Stilvergleiche wohl sicher erwiesen. Es ist nur eine ganz schwache Parallele zu dem unendlich überlegenen Sebaldus-Gehäuse: aber auch der Brunnen von St. Wolfgang ist ein noch wesentlich der Kunst um 1500 zuzuweisender Entwurf (wohl sicher von L. Rännacher), in dessen Ausführung ein Mann der neuen Generation, es ist die der jüngeren Vischers, Elemente des neuen, renaissancemäßigen Stiles einführte. Dies geschah indessen in so kindlich derben Formen, daß insbesondere diese auffallend geringe, weit unter dem deutschen Gesamtniveau liegende Qualität die Eigenschaft des Mannes als Geschützgießer äußerst wahrscheinlich macht. —

Ganz anders ist das Niveau des unbekanntenen Meisters, von dem das Sterzinger Lüsterweibchen (Lukrezia) stammt; ein Schnitzwerk von sprühendem Geiste und äußerster Feinheit eines der bezeichnendsten für unsere ganze Richtung, eine vollkommen selbständige Verwandte der Leuchterweibchen Peter Vischers des Jüngeren am Sebaldus-Gehäuse.

Halms Versuch, einer Anregung Fischnalers folgend, hier den arg problematischen Maler Kölderer (dessen Rolle auch am Innsbrucker Kaisergrabe ganz dunkel ist) nachzuweisen, ist für den Verfasser nicht überzeugend. Für unseren Zweck ist das Werk, seine Qualität, seine Richtung, jenseits der Künstlerfrage wichtig. Es ist reine deutsche Renaissance, als Ganzes undenkbar in Italien, dabei ein antikisches Motiv, das ja auch Dürer (mit zweifellos geringerem Gelingen) beschäftigte — vor allem aber ein Werk lebendigster Einfühlung und saftig-



484. Das Sterzinger Lüsterweibchen.  
(Nach Feulner.)



485. Lübischer St. Georg, Kopenhagen.

plastische Dekoration des Hirschvogelsaales im Nürnberger Rathause von 1536 — besonders die spielenden Putten voller starker, aber übersetzter Erinnerungen an Donatello. Mit den Plaketten Flötners, mit der Kleinkunst des Hans Schwarz, des Fr. Hagenauer, des V. Kaiser und Ludwig Krug tut sich noch eine ganze Welt feinster Kleinformen auf, die einen deutschen Sonderruhm an Delikatesse und formaler Anmut begründet, die ihre eigene Kennerschaft erfordert und diese in Georg Habich besonders unüberbietbar gefunden hat. Als letzter Weg, als Prospekt, hat sie für dieses Buch Interesse. In den Einzelheiten kann sie an dieser Stelle nicht mehr verfolgt werden. (Der neue Band von Bange, Kurt-Wolff-Verlag, gibt hier die beste Einführung.) Das Porträt spielt darin eine große Rolle. Möglich, daß gelegentlich auch Großformen aus diesem Kreise hochwachsen. Zwei Büsten des Münchener Nationalmuseums hat man gelegentlich auf Hagenauer taufen wollen. Glatt und kalt, bei sehr guten Beobachtungen, tragen sie einen unverkennbaren Hauch des neuen kühlen europäischen Manierismus auf sich. Ein Wachstum des rein Tektonischen entspricht diesem manieristischen Zuge. Gelegentlich, so in den knieenden Kurfürsten der Wittenberger Schloßkirche, kann dies zu einer derb-großartigen Blockhaftigkeit zusammengehen. Nachklänge dieser letzten altdeutschen Kunst lassen sich besonders im Westen relativ lange noch verfolgen. Ein Beispiel aus der Grabmalkunst möge genügen: es ist die wunderbar noble Platte des Johannes Sigensis in Trier († 1564).

Diese ganze Richtung der deutschen Kunst, die wir als „renaissancemäßig“ bezeichnen wollten, ist zweifellos eine so gut wie ausschließlich oberdeutsche, überwiegend sogar eine schwäbische Leistung. Sie darf mit dem niederländischen Romanismus nicht einen Augenblick verwechselt werden. Die Niederländer haben damals so wenig wie einen Grünwald oder Holbein, einen Dürer hervorgebracht und erst recht nicht eine Kunst wie die der jüngeren Vischer und ihrer ähnlich gerichteten Altersgenossen. Dieser deutschen renaissancemäßigen Richtung fehlt, sehr zu ihrem Heile, alles Verquälte, Nachahmerische, Entwurzelte. Sie geht auf das Runde, Glatte, Klare, das Volle und das Feine zugleich, als auf unmittelbare und wesenhafte Werte aus. Die deutsche Kunst erfüllt damit ein ihr selbst eingewurzelttes zweites Bedürfnis, ein Gegenbedürfnis, das als Korrektiv zu dem vorherrschenden der bewegten und schließlich sich zerfasernden Ausdruckslinie von ihr selber hervorgebracht wird; während bei den gleichzeitigen frühen Romanisten der Niederlande (man vergleiche nur Jan Gossaerts „Adam und Eva“ mit den deutschen Darstellungen nackter Körper von Dürer bis zu Meit und den jüngeren Vischers) eben jene sich zerfasernde, zumindest sich verwickelnde und verschlingende Bewegtheit als ein unbewußter

ster Schwellkraft der Form von innen her. Unter den von Halm herangezogenen Werken vermag der Verfasser nur in einem wenigstens verwandte Qualität zu entdecken und zugleich eine gewisse, wenn auch nicht allzu nahe Verwandtschaft des persönlichen Fühlens: es ist der ungewöhnlich großartige und echte Laurentius des Innsbrucker Ferdinands, ein tiefreligiöses Werk freilich, das nur angrenzt an unseren Stil.

Wie weit Peter Flötner (wieder ca. 1485 geboren) selbständig als Plastiker tätig war, das ist eine noch nicht geklärte Frage. Ein köstlicher Putto des K. F. M. ist auf seinen Namen getauft; in der gesackten Schwere seiner Körperlichkeit jedenfalls ein vorzügliches Werk unseres Stiles. Desgleichen der „Flötner-Brunnen“ des K. F. M. und die

Protest des Eigenen gegen ein völlig bewußtes Suchen in der Fremde erhalten bleibt. Unsere Richtung ist kein Suchen in der Fremde, sie ist ein Finden im Eigenen, gelegentlich auch ein Sich-Finden im „Fremden“, also hier Verwandten. Sie ist nicht manieristisch; höchstens nähert sie sich dem fein-glatten Frühmanierismus Cellinis oder Goujons. (Hans Vischers Nürnberger Apollobrunnen, Cellinis Tafelaufsatz, Goujons Diana von Anet sind generationsverwandt! — Jedes Mal auf fast rokokohaft zierlicher ornamentaler Basis eine schlanke, glatte, leicht lesbare plastische Form!) Die leichte Lesbarkeit der Form, das Einölen gleichsam der Bahnen für den Blick und für den Tastsinn, ist der tiefste Gegensatz gegen den frühen niederländischen Romanismus. Hierin trifft sich die deutsche plastische Form unserer Richtung mit der Tracht — mit der der Ritter, so wie die frühbarocke ein wenig mit der der Landsknechte. Die maximilianeische Rüstung mit ihren Parallelriefelungen, ihrer runden Geschlossenheit, soll zwar aus bestimmten, praktischen Gründen erfunden sein. Sie ist nichts destoweniger Stilzeugnis. (Nicht anders war es im Weltkriege mit den Stahlhelmen der verschiedenen Nationen. Sie dienten alle dem gleichen praktischen Ziele. Dennoch müßte ein guter Stilphysiognomiker z. B. den deutschen Stahlhelm mit seiner mächtigen Wölbung neben dem leichten, flachkrepfigen englischen Topfhelme an seinem nationalen Stile ohne weiteres herauskennen, er müßte geradezu auf die durchschnittliche Körpergestaltung der verschiedenen Nationen, mehr noch: auf ihr Körper-, zuletzt ihr Lebensgefühl geführt werden können). Hier darf auch noch ein norddeutsches Beispiel genannt werden. Der lübische St. Georg im Kopenhagener Museum (ca. 1530) gibt in der Gedrungenheit des Pferdes, der Rundung des Reiters und der maximilianeischen Rüstung, genau den gleichen Glattauflauf der Blickbahnen, dem unsere Richtung dient.

Zugleich erkennt man hier noch einmal die Angrenzung unserer Richtung an andere, besonders den „Parallelfaltenstil“. Das Lineare der maximilianeischen Rüstung ist sozusagen metalltechnisch angewandter Parallelfaltenstil, das Plastische „Renaissance“. (In der Haartracht ist Ähnliches zu beobachten.) — Was aber das Lebensgefühl im Großen angeht: die Neigung, fröhliche Putten zu bringen, aus dem Lebenszustande des kindlich-Prallen, Saftigen, des werdenden, Jungen und Feuchten Formen zu gewinnen — diese durchaus nicht spätgotische Neigung teilt unsere Richtung mit der frühbarocken. Hierin erscheint sie als das nur abgewandelte Gesicht der gleichen Stimmung: einer Bejahung des irdischen Daseins. Aber auch der grundsätzlichsie Unterschied gegen den Frühbarock sei noch einmal genannt: unsere Richtung ist nicht wesentlich religiös. Sie entzieht sich damit, formal gesprochen, dem Zusammenhange der plastischen Form mit der übergeordneten des Gesamtkunstwerkes (das längst der Altar an Stelle der Kathedrale geworden). Der Frühbarock einschließlich des Parallelfaltenstiles wahrt den Zusammenhang mit der übergeordneten Form als den selbstverständlichen Ausdruck für den Zusammenhang des Gefühles mit einer übergeordneten (und über-formalen) Welt.

## Schlußwort.

„Eine großartige Handlung des menschlichen Geistes, voller Spannungen, voller verbissener Mühen und heldenhafter Siege mit dem Ausgange eines Trauerspieles.“ So hatten wir (I. Teil S. 2) den Gesamtvorgang in der Entfaltung der altdeutschen Plastik genannt. Der Rückblick wird bestätigend wirken. In keinem Lande erfolgt eine so ungeheuer reiche Zusammenfassung aller künstlerischen Kräfte so unmittelbar zugleich als Ende. Nur in Italien ist die Zusammenfassung ebenbürtig; aber da erfolgt nur eine leise Senkung, nicht ein „Ende“. Noch einmal: es ist nicht das Ende deutscher Qualität, schon garnicht, wenn man im Großen sieht und über die Grenzen der bildenden Kunst hinaus, aber auch nicht einmal, wenn man innerhalb ihrer sich umschaute. Die Erforschung des deutschen Barocks insbesondere offenbart in fast täglich neuen Entdeckungen, wieviel starke deutsche Phantasie auch in den Formen des Sichtbaren bei günstigen Umständen noch immer hervortreten konnte. Der Barock ist sogar von einer unleugbaren Verwandtschaft mit den Endformen altdeutscher Kunst. Ja, auch das spätere 16. Jahrhundert, die unmittelbare Folgezeit der großen Krisis, ist nicht völlig kunstarm, auch nicht ausschließlich abhängig von Fremdem. Die gesamte Sinnenkultur des Volkes scheint in mancher Beziehung zunächst noch gewachsen zu sein. Noch Montaigne hatte von der deutschen Lebensgestaltung gegenüber der französischen eher den Eindruck der Überlegenheit — und zwar bis hinein in die Fragen der Tafelsitten und des kulinarischen Geschmackes, auf die er, als auf ein unwillkürlichstes Zeugnis allgemeiner Sinnenkultur, mit Recht großen Wert legte. Es sieht noch im späten 16. Jahrhundert von weitem so aus, als sei jener alte Zustand ungebrochen, den im 15ten Aeneas Sylvius bewundert hatte: glanzvolle Städte, kraftvolle Menschen in reicher Pracht, ein starker Ausdruck der nationalen Kultur in der Welt des Auges. Aber das war ein Nachschimmern im Äußerlichen, vielleicht schon Veräußerlichung. Das für uns hier Entscheidende: die Herrschaft der bildenden Kunst, das drängende Bedürfnis, innerste Anliegen gerade ihr vor jeder anderen zu übertragen, war gebrochen, früher und energischer als irgendwo sonst. Natürlich sind wir in der Lage, auch in der Zwischenperiode zwischen altdeutscher Kunst und Kunst um 1600 Entdeckungen zu machen. Man weiß schon jetzt, daß die alten Schnitzertraditionen unter der Decke weiterlebten. Es gibt u. a. im Münchener National-Museum einen Raum, der das gut illustriert. Im 18. Jahrhundert dann werden die Altersgenossen Georg Raphael Donner und Egid Quirin Asam sehr charakteristische Gegensätze vertreten: Donner die europäisch genährte Metallplastik, die über die Hubert-Gerhart-Periode mit Jean de Boulogne und Italien zusammenhängt — Asam die alte deutsche Schnitzkunst unter den neuen Bedingungen einer extrem malerisch-musikalischen Gesamtkultur; Donner zugleich (und das ist immer bezeichnend) eine überwiegend jenseits des Religiösen lebende, formalistische und eben darum isoliert lebensfähige Plastik — Asam eine wesentlich religiöse und nur im Gesamtkunstwerke lebensfähige. Das sind die wieder aufgenommenen Endlinien altdeutscher Kunst (immer wieder gesagt: unter sehr verwandelten Allgemeinbedingungen). In Donner wird die Richtung Daucher, Hering, Vischer, Meit, Schwarz wiederkehren, in Asam die Kunst der Backoffen, Leinberger, H. L., Dreyer, Berg. Alles richtig — und doch ist die Wettbewerbslosigkeit der sichtbaren Form seit der Zeit um 1530—40 niemals wiedergekehrt. Zuletzt hat das deutsche Volk den Anliegen des Unsichtbaren (in jedem Sinne) stärker und früher als irgendein anderes seine einst so unvergleichliche Kultur des Auges und schließlich sein äußeres Glück, seinen äußeren Reichtum geopfert. Der 30jährige Krieg ist nur Symptom, relativ spätes Symptom, nicht Begründung dieses Vorganges. Erst aus dieser Periode aber stammt die Vorstellung einer grundsätzlichen

Unterlegenheit deutscher bildender Kunst gegenüber jener der Nachbarvölker. Sie ist auch für die spätere Zeit übertrieben. Das 19. Jahrhundert und die aus seinem Geiste entwickelte deutsche Kunstgeschichtschreibung tragen die stärkste Schuld daran, daß sie so sehr sich festigte. Die typische Frage deutscher Kunsthistoriker gegenüber jeder markanten deutschen Erscheinung: „woher hat er das?“, anstatt: „was ist er?“, schließlich zwangläufig auf fast jede, auch außerdeutsche Erscheinung angewendet, stammt aus diesem subalternen Gefühle. Jene Vorstellung ist noch einigermaßen verständlich (wenn auch keineswegs voll berechtigt), sobald man an das 19. Jahrhundert selber denkt. Sie ist wirklich und wesentlich, d. h. aus einem tatsächlichen Verlaufe heraus, berechtigt gegenüber der deutschen Malerei (namentlich dieser!) des 17. und 18. Jahrhunderts, verglichen mit den gewaltigen Leistungen der Nachbarvölker. Sie ist aber vollkommen unberechtigt, solange es sich um das handelt, was wir altdeutsche Kunst nennen wollten, d. h. aber, um jene Zeit, in der für die Deutschen bildende Kunst das Erste war. Die Grundlegung der altdeutschen Kunst fanden wir im 14. Jahrhundert, von dem an ein breiter und sehr originaler Aufstieg beginnt. Hinter diesem Aufstiege bleibt z. B. Frankreich geradezu erstaunlich weit zurück — bis es durch eine genial-bewußte Überpflanzung rein italienischer Kunst (die bei uns nie vorkam!), durch die Schule von Fontainebleau, in eben dem Augenblicke wieder zu steigen begann, als Deutschlands bildende Kunst zurücksank, aus ihrem angestammten Bereiche, dem der vornehmlich religiösen Gefühlssprache vertrieben. Vor dem 14. Jahrhundert war ein schwankendes Verhältnis, ein Nehmen und Geben da. In der ottonischen Zeit allen Nachbarn kaiserlich überlegen, hatte die deutsche Kunst gewiß im hohen Mittelalter Vieles von den Franzosen zu lernen (nicht anders als die italienische). Was sie damit tat, war eigen, verdient den höchsten Ruhm und verleiht vordersten Rang. Mit der französischen gemeinsam, war die deutsche Kunst im hohen 13. Jahrhundert der italienischen weit voraus. Denn was ist Niccolò Pisano gegen das gleichzeitige Naumburg, gegen das vorangehende Chartres, Straßburg, Reims, Bamberg! Erst mit Giovanni Pisano, dann mit Giotto, kam eine Verschiebung; jedoch keineswegs eine wirkliche Unterlegenheit deutscher Kunst. Das ganze 14. Jahrhundert bildet eine Kette künstlerischer Eroberungen gerade durch die Deutschen; sie schufen, um nur Weniges zu nennen, das eigentliche Andachtsbild, sie erfanden die plastische Pietà! Die Ehrfurcht, mit der Ghiberti in seinem Kommentar von dem großen deutschen Plastiker in Florenz spricht, ist ein charakteristisches Zeugnis für die nächstfolgende Zeit; es gehört mit dem staunenden Berichte des Aeneas Sylvius über die imposante Schönheit unserer Städte zusammen. Gewiß ist dann im 15. Jahrhundert vieles Befruchtende vom „Burgundischen“, vom Niederländischen, auf unsere Kunst ausgegangen (wie ja auch von Italien zum „Burgundischen“). Aber sie blühte und sie schuf Einzigartiges — selbst wenn wir nur an das denken wollen, was in diesem Buche andeutend behandelt ist. Dehio hat vollkommen Recht, wenn er an der kleinen Cronberger Kirche — als einem Beispiel für sehr viele — eine altdeutsche Kultur des Auges demonstrierte, in der Alles Form war, vom Raume über die Bilder und Figuren bis zum kleinsten Geräte; deutsche Form, nicht französische oder italienische. Er hat ebenso Recht, von einem starken Absturz kurz danach zu sprechen. Deutschland hat um 1800 in einer ebenso unvergleichlich herrlichen geistigen Entfaltung wie um 1500 der Welt ein Schauspiel dichtest gedrängter, überwuchernd reicher Genialität gegeben; aber nicht mehr in bildender Kunst, so vornehm-anständig wenigstens die baulichen Leistungen des deutschen Klassizismus waren. Nur wer sich diese Weiterwanderung der gleichen Genialität aus der Welt der sichtbar erscheinenden in die Welt der ertönenden und erklingenden Geistigkeit, diese Erhaltung der Kraft in sich wandelnden Aggregatzuständen, klarmacht, nur der bekommt das richtige Verhältnis zum Werte der altdeutschen und schließlich aller deutschen Kunst über-



haupt. Die altdeutsche Kunst starb nicht, weil eine „bessere“, fremde, sie verdrängt hätte. Sie starb, weil das deutsche Volk überhaupt bildende Kunst an so hervorragender Stelle nicht mehr wollte. Will man dies zugleich so ausdrücken: die altdeutsche Kunst sei von allen die am tiefsten „mittelalterliche“, so wäre damit ein Stück der Wahrheit ebenfalls getroffen; und heute wird man wohl nicht mehr so sicher wie früher darüber sein, daß dies keinen Ehrentitel bedeute. Aber man möge doch jedenfalls die geschichtlichen Situationen nicht verwechseln. Man möge doch die Erscheinungen einer von eigenen Kräften zurückgedrängten, späteren bildenden Kunst unseres Volkes nicht auf eine Periode zurückprojizieren, wo noch der Nachdruck eines ungebrochenen Gesamtbedürfnisses auf der Sprache durch das Auge ruhte. Man wird später einmal auch außerhalb Deutschlands nicht verstehen können, daß die Deutschen gerade vor den Wundern der altdeutschen Kunst sich den Sinn für Farbe selber abgesprochen haben; vielleicht aber erst recht nicht, daß sie ihre außerordentliche plastische Begabung so tief unter die italienische stellten, die — von dem einen Riesen Michelangelo abgesehen — sowohl nach dem Werte als nach der Menge der Künstler wie der Werke, zur Zeit der letzten Blüte altdeutscher Kunst ebenso wie im 13. Jahrhundert, höchstens noch gerade neben der deutschen genannt werden darf. Die altdeutsche Plastik, die wir hier zu verfolgen versuchten, ist höchste europäische Kunst, erster europäischer Rang — so gut, wie später die deutsche Literatur, ja vielleicht sogar so sehr wie die deutsche symphonische Kunst (die freilich letzter Maßstab ist).

Es ist nur ein schwacher Versuch der Gesamtdarstellung, der nunmehr vorliegt. Unter äußerst ungünstigen Verhältnissen über viele Jahre ausgedehnt, durch den Krieg, durch Krankheiten und kraftraubende Ortswechsel des Verfassers erschwert, einem ständig sich verändernden Wissensstande fortlaufend angepaßt, vor allem auf ein noch immer ganz ungleichmäßig durchforschtes Gebiet angewendet und so, wenn man will, verfrüht, ist diese Arbeit — wie der Verfasser selbst am besten weiß — ungleichmäßig, jedem Sonderkenner verdächtig, zuletzt noch durch die begreiflichen äußeren Schwierigkeiten eines Lieferungswerkes in der Proportion verzerrt. Nötig ist sie dennoch wohl gewesen. Vielleicht sind gewisse Hauptlinien richtig gesehen und werden fruchtbar sein können; vielleicht ist auch die erste Andeutung des Gesamtreichtums ausdrucksvoll geworden — aber Österreich, Tirol, die deutsche Schweiz, Nord-, Mittel- und Ostdeutschland sind zweifellos auch in dieser Beziehung noch nicht zu ihrem Rechte gekommen. Vielleicht aber — und dies wäre dem Verfasser das Wichtigste — hilft diese Arbeit wenigstens den Deutschen selber zu einem höheren geschichtlichen Selbstbewußtsein, einfach nur als ein angedeuteter Weg zu einer Stelle ihrer gewaltigen alten Reichtümer. Gerade das neue Gesamteuropa, auf das wir sicher hinsteuern, an das der Verfasser bei seiner Arbeit ständig gedacht hat, wird als sein Kernvolk ein deutsches Volk brauchen, daß mit dem Bewußtsein einer auf allen Gebieten (immer zu ihrer Zeit) hervortretenden vollkommenen Ebenbürtigkeit in diesem Europa und zu ihm steht.

## Künstler-Verzeichnis.

- Adalbert-Meister 423, 424, 459  
 Aitdorfer, Albrecht, Landschaft  
 „3 Kreuze“ 143, 374, 420  
 Amberger, Christoph 435  
 Andrea del Sarto 493  
 Fra Angelico 154, 158, 194, 245,  
 271, 273, 297, 372  
 Angler, Gabriel 302  
 Anthony 319  
 Apt, Ulrich 400  
 Asam, Egid Quirin 498  
 Asslinger 384
- Backoffen, Hans** 357, 360, 392,  
 395, 396, 424, 439, 453, 455,  
 456, 458, 459, 460, 461, 463,  
 464, 475, 476, 498  
 Baldovinetti, Alessio 243  
 Baldung, Hans, gen. Grien 478  
 Barbari, Jacopo de 432, 487  
 Barlach, Ernst 34, 98, 220, 236,  
 239  
 Barocci, Federigo 255, 452  
 Fra Bartolomeo 429, 453  
 Beauneveu, André 133, 489  
 Beer, Franz 98  
 Beinhardt, Jacob 422  
 Behaim, Heinrich (der Parlier)  
 129  
 Beldensnyder 426, 471  
 Berg, Claus 396, 427, 453, 468,  
 469, 470, 471, 477, 478, 479,  
 480, 481, 498  
 Bernini, Lorenzo 252  
 Bernini, Pietro 453  
 Benoit de Serins 489  
 Berns v. Wesel, Heinrich 426  
 Beuerlein, Hans 400, 405, 447,  
 484  
 Bockdorfer, Sebald 447  
 Boegert, Derick 426  
 Bollender, Hans 142  
 Bothner, Jakob 390  
 Botticelli, Sandro 411, 415  
 Boullogne, Jean de 452, 494,  
 498  
 Bouts, Dirk 246, 345, 361, 362,  
 372  
 Brabender, Heinrich d. Ältere  
 426, 471  
 Brabender, Johann 427, 471  
 Brand, Hans 413  
 Breuer, Peter 416, 418, 480  
 Broederlam, Melchior 80  
 Bronzino, Angelo 255  
 Brower, Adrian 355  
 Bruesel 338  
 Breughel, Pieter d. Ält. 140  
 Brüggemann, Hans 427, 428  
 Burkmaier, Hans, 397, 400, 444,  
 486  
 Burne, Adolph von 142
- Campistoglio, Onofrio 489  
 Castagno, Andrea del 145, 162,  
 194, 243, 245, 372  
 Cellini, Benvenuto 475, 494,  
 497  
 Christoph v. Urach 486, 487  
 Christus, Petrus 243, 245, 372  
 Cimabue, Giovanni 105  
 Clussenberch, Martin v. 90  
 Clussenberch, Georg v. 90  
 Correggio 479  
 Courbet, Gustave 335  
 Cranach, Lucas d. Ält. 487
- Dalhoff, Johann** 350  
 Dapratzhauser, Hans 446  
 Daucher, Adolf 25, 399, 400,  
 444, 445, 446, 472, 484, 498
- Daucher, Hans 395, 396, 398,  
 444, 445, 450, 453, 472, 485,  
 486, 487, 488, 489, 495  
 Decker, Hans 269  
 Dietsch, Nikolaus 468  
 Dingolfinger Meister 464, 465  
 Dirmstein, Hans 315, 316, 317  
 Donner, Georg Raphael 498  
 Donatello 129, 134, 135, 170,  
 236, 238, 246, 247, 307, 372,  
 376, 496  
 Joh. Dom Florenz 134, 138  
 Zuccone 143, 238, 245  
 David (Bargello) 238, 245  
 Gattamelata 246, 375, 388  
 Douverman, Heinrich 426, 490  
 Dreyer, Benedikt 395, 427,  
 453, 480, 481, 483, 498  
 Dürer, Albrecht, 26, 38, 98,  
 103, 130, 132, 138, 243, 244,  
 257, 258, 373, 374, 390, 394,  
 395, 396, 397, 398, 400, 407,  
 420, 425, 427, 428, 429, 431,  
 432, 433, 434, 437, 444, 445,  
 446, 447, 452, 453, 459, 462,  
 468, 469, 485, 486, 487, 488,  
 491-496  
 Dürn, Hans von 392, 423, 424,  
 459
- Einbeck, Konrad** von 53, 124,  
 125, 130, 163, 219, 220, 221,  
 222, 249, 263  
 Ensinger, Ulrich 142, 143, 189  
 Erhard 416  
 Erhart, Michel 364, 400, 401,  
 409  
 Erhart 260, 273, 274, 275, 276  
 278, 282, 377, 423  
 Erhart, Gregor 25, 198, 399,  
 400, 444, 472, 485, 486  
 Eybenstock 277  
 van Eyck, Jan 69, 145, 159,  
 196, 197, 245, 256, 284, 318,  
 353, 356, 372, 386  
 Kl. Kreuzigung (Berlin) 163  
 Arnolfini 271, 272, 273  
 Rollin Mad. 356
- Feld, Walter vom** 409  
 Feuerbach, Anselm 493  
 Filippino 428, 453  
 Flötner, Peter 396, 398, 444,  
 453, 496  
 Fouquet, Jehan 243, 372  
 Francesca, Piero della 372  
 Füssener Meister 404  
 Friedberger, Eberhard 207  
 Friedrich, Casp. Dav. 143
- Gartner, Jörg** 437, 446, 447  
 Gehart, Johann 58  
 Gentile da Fabriano 145  
 Gerhardt, Hubert 484, 490, 498  
 Gerhaert von Leyden, Nikolaus  
 249, 250, 251, 258-260,  
 284, 324, 343-345, 352,  
 354-361, 362-376, 379,  
 380, 382, 384, 385, 386, 387,  
 392, 393, 441, 442, 443, 448,  
 451, 457, 458, 459, 469, 487  
 Ghiberti, Lorenzo 135, 158,  
 159, 165, 176, 246, 247, 499  
 Giotto 499  
 Glurer, Ulrich 405  
 Goch, Joh. von 426  
 Godl, Stephan 434, 435, 437,  
 438, 460  
 Goes, Hugo van der 246, 361,  
 373  
 Gossaert, Jan 496
- Goujon, Jean 475, 489, 494,  
 497  
 Gozzoli, Benozzo 245  
 Grasser, Erasmus 378, 379, 380,  
 381, 384, 385, 387, 407, 408,  
 409, 432, 462  
 Greco, El 252, 262, 453, 454  
 Gregori 399  
 Greczinger 192, 259, 324, 325  
 Grñnewald, Matthias 82, 96,  
 100, 102, 220, 360, 376, 396,  
 397, 398, 412, 419, 420, 428,  
 459, 461, 462, 478, 496  
 Gunsburger Meister 388, 389
- Hans von dem Hagen** 352  
 Hagenauer, Fr. 496  
 Haider, Hans 184, 277, 278, 388  
 Haider, Simon 361, 364, 388  
 Haldern, Jan van 426  
 Haldner, Hans 304, 331  
 Hammerer, Hans 384  
 Henning von der Heide 427,  
 449, 470, 482  
 Heilbronn, Hans v. 214, 360  
 Hering, Loy 395, 396, 398, 405,  
 450, 453, 484, 485, 486, 487,  
 488, 498  
 Hermann 60  
 Heuffner, Michael 418  
 Herlin, Friedrich 366, 367, 386,  
 387, 389  
 Hesse, Hans, 260, 266, 352  
 Hofemann, Barth. 422  
 Hofer, Karl 34  
 Hofjuncker, Wolff 88  
 Holbein d. Ält. 15, 25, 399, 406,  
 485  
 Holbein d. Jüngere 98, 190,  
 396, 397, 398, 435, 437, 487,  
 490, 496  
 Honnecourt, Villard de 257  
 Hoetger, Bernhard 34  
 Huber, Wolf 374, 420
- Imperialissima-Meister** 352, 427
- Jabac, Johann de (Sabar)** 271  
 Jeger, Derik 426  
 Johann von der Leyten 448  
 Johann v. Prag 125  
 Joos van Gent 361  
 Jorge von Geraw 163  
 Judenburg, Hans von 369  
 Junge, Johannes 234, 239, 240  
 Juppe, Ludwig 422, 423, 448
- Kahl, Heinrich** 423  
 Kaiser, V. 496  
 Kaschauer, Jakob 198, 243,  
 250, 251, 253, 254, 255, 259,  
 260, 265, 280, 287, 288, 290,  
 291, 292, 293, 297, 298, 299,  
 300, 301, 302, 303, 307, 311,  
 312, 314, 320, 336, 340, 346,  
 352, 356, 362, 372, 430  
 Kastner, A. 25  
 Katzheimer 432  
 Kempf, 102  
 Kendel v. Biberach, Jörg 218,  
 404, 467, 472, 473, 481  
 Kölderer, Jörg 435, 468, 495  
 Kolmar, Hans v. 411, 427  
 Konrat 458  
 Kerstken v. Ringenbach 426  
 Kijügel 129  
 Kopperslagere, Jacob 266  
 Krafft, Adam 395, 396, 400, 410,  
 414, 424, 428, 429, 430, 431,  
 432, 439, 440, 447, 449
- Kubanek 102  
 Kulmbach, Hans v. 397  
 Kun, Hans 140  
 Kuyn, Konrat 341, 342  
 Kreniss, Matthäus 465, 466,  
 467, 471  
 Krug, Ludwig 496  
 Krumper, Hans 380
- Lainberger, Simon** 163, 380,  
 386, 387, 388, 389, 391, 392,  
 431, 455, 456  
 Landshut, Jacob v. 458  
 Langelsen, Christoph 401  
 Lantregren, Petrus 177  
 Leb, Wolfgang 447, 448  
 Lederer, Jörg 474  
 Leinberger, Hans 380, 395, 396,  
 453, 455, 456, 461, 482, 463,  
 464, 465, 466, 467, 468, 472,  
 476, 477, 484, 498  
 Lendenstreich, Valentin 421  
 Leonardo da Vinci 89, 91, 380,  
 428, 429, 431, 453, 494  
 Lochner, Stephan 154, 245,  
 271, 342, 343, 344, 345, 372,  
 424, 437, 446  
 Löffler 435
- Magt, Leonhard** 335, 437, 438  
 Mantegna, Andrea 382, 491  
 Marc, Anton 485  
 Marville, Jean de 489  
 Martin 390  
 Martini, Simone 90, 91  
 Masaccio 82, 246  
 Schattenheilung 135/136  
 Tabitha Fresko 152  
 Matthieu v. Arras 67, 121  
 Mauch, Daniel 402, 403, 404,  
 407  
 Meckenem, Israel von 257, 343  
 Meister Arnt 425, 426  
 Meister des Astbrechers 432,  
 491  
 Meister der Bandrollen 257  
 Meister Bertram 116, 126, 228,  
 233, 235  
 Meister der Biberacher Sippe  
 473  
 Meister D. G. 471, 472  
 Meister v. Eriskirch 192, 194  
 Meister E. S. 256, 257, 258, 259,  
 260, 265, 267, 273, 280, 284,  
 285, 294, 317, 343, 355, 357,  
 358, 359, 360, 361, 362, 367,  
 368, 369, 370, 375, 378, 385,  
 386, 388, 422, 442  
 Meister v. Flémalle 246, 251,  
 360  
 Meister Francke 239  
 Meister, H. 411  
 Meister H. L. 395, 426, 453,  
 462, 464, 477, 478, 498  
 Meister H. W. 419, 420, 421,  
 471, 480  
 Meister Hartmann 140, 141,  
 189, 190, 191, 192, 221  
 Meister, Hans 413  
 Meister, Heinz 423  
 Meister Henning 131  
 Meister Hermann 423, 448  
 Meister des Hl. Geist-Hospitals  
 427  
 Meister, J. 217, 218, 270  
 Meister der Halleschen Dom-  
 apostel 461, 476  
 Meister des Isenheimer Altares  
 441, 457  
 Meister des Isenheimer Reliefs  
 388  
 Meister, Johannes 131, 132, 221

- Meister der königlichen Familie 123  
 Meister Loedewich 425  
 Meister der lübischen Stein-Madonnen 352, 371, 372, 427  
 Meister des Marienlebens 344, 358, 372, 424  
 Meister Michael 428  
 Meister der Mindelheimer Sippe 473, 474  
 Meister des Mörlinpeitaphes 444, 448, 486  
 Meister von Osnabrück 348, 426, 471  
 Meister von Ottobeuren 474  
 Meister der Parallelfalten 472  
 Meister Paul 479, 471, 479  
 Meister von Rabenden 467  
 Meister v. St. Augustin 147, 218  
 Meister der Straßburger Kartause 361, 388  
 Meister, S. R. 447, 448  
 Meister der Seitenplatten des Severisarkophages 58, 73, 101, 103, 174  
 Meister der Spielkarten 243, 257, 259, 284, 320\*, 344, 368  
 Meister des Stuttgarter Ölberges 439  
 Meister Theoderich 145  
 Maler d. Thomasaletres 239  
 Meister des Todes Maria 257  
 Meister T. R. 218  
 Meister der Ulmer Weisen und Sibyllen 364, 365  
 Meister der Ulrichslegende 256  
 Meister des „Ungläubigen Thomas“ 462  
 Meister der Weibermacht 257, 347, 351, 368  
 Meister von 1446 257, 346  
 Meit, Konrad 214, 361, 395, 398, 435, 436, 438, 443, 441, 450, 451, 453, 461, 483, 487, 488, 489, 490, 493, 496, 498  
 Meit, Thomas 489  
 Melozzo da Forlì 373  
 Memling, Hans 343  
 Michael aus Köln zu Gmünd 60, 64, 79  
 Michelangelo 31, 76, 82, 97, 119, 134, 396, 398, 415, 428, 440, 452, 453, 456, 464, 468, 475, 503  
 Moses 138, 252, 396, 452, 463  
 Sixtinische Decke 363, 452, 462  
 Juliusgrab 410, 452, 490  
 Mediceer Kap. 410, 490  
 David 416, 463  
 Moguntinus, Valentinus 392, 423, 424  
 Monaco, Lorenzo 176  
 Monster, Everhard Von 425  
 Morgenstern, Andreas 395, 453, 479  
 Mortal, Peter v. 124  
 Moser, Lucas 320  
 Mühlholzer 338  
 Müllich, Peter 495  
 Müller, Franz Hubert 152  
 Multscher, Hans 25, 141, 184, 189, 190, 191, 243, 245, 251, 255, 257, 258, 259, 260, 267, 268, 274, 280, 290, 291, 298, 302, 311, 318, 319, 320, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 349, 354, 365, 371, 383, 392, 398, 403, 406, 447  
 Münstermann 453, 476, 484  
 Murar, Peter 277  
 Murator, Pesko 125  
 Muskat, Jörg 380, 405  
 Neumann, Balthasar 98  
 Nikolaus v. Hagenau 441  
 Nithart, M. G. 428  
 Nolde, Emil 100  
 Notke, Bernd 371, 393, 394, 427, 449, 450, 482  
 Olmützer, Hans 422  
 Opitz, Bernhard 300  
 Obwald 60, 62  
 Otteman v. Würzburg 142  
 Pacher, Michael 187, 188, 190, 293, 294, 305, 356, 368, 369, 374, 375, 378, 382, 383, 384, 387, 396, 495  
 Parler, Heinrich v. Gmünd 60, 66, 67, 129  
 Parler, Johann v. Gmünd 60, 67, 77, 124  
 Parler, Peter 25, 60, 62, 64, 65, 66, 67, 72, 74, 76, 77, 78, 79, 82, 91, 32, 102, 109, 110, 116, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 134, 137, 140, 141, 146, 147, 153, 156, 163, 174, 189, 213, 221, 228, 242, 246, 257, 264, 324, 339, 355  
 Parler, Peter (der Sohn) 125  
 Parler, Wenzel 60  
 Parmigianino, Mad. col collo lungho 262, 478  
 Mad. della Rosa 478  
 Pepin de Huy, Jehan 108, 489  
 Perugino, Pietro 419  
 Peter zur Kronen 142  
 Phidias 65  
 Pilgram, Anton 450, 451  
 Pisanello 145  
 Pisano, Giovanni 49, 71, 76, 356, 499  
 Pisano, Nicolo 499  
 Pleydenwuff, Hans 309  
 Pollaiuolo, Antonio del 373, 396  
 Polyklet 105  
 Pontormo, Jacopo da 452, 494  
 Quercia, Jacopo della 170  
 Raffael 252, 395, 398, 405, 428, 452, 453, 469, 492  
 Rannacher, Lienhart 495  
 Randeck, Ulrich 409  
 Rasso-Meister 462, 464  
 Rembrandt van Rijn 68, 234, 428  
 Riccio, Antonio 445  
 Riemenschneider, Tilman 25, 26, 165, 214, 311, 312, 318, 322, 360, 375, 395, 397, 400, 401, 403, 405, 406, 410, 411, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 424, 426, 427, 428, 430, 440, 445, 449, 453, 458, 459, 469, 478, 479, 480, 482, 485  
 Rochusmeister 478  
 Rode 371  
 Rogier van der Weyden 15, 159, 211, 338, 352, 372, 429  
 Jean de Saint-Romain 63  
 Romer, Linnhart 274, 276, 282  
 Rosso, Florentino 494  
 Rottaler, Stephan 447, 448  
 Rubens, Peter Paul 80, 82, 252, 428, 454, 477, 494  
 Rudolf 129  
 Runge, Phil. Otto 420  
 Russ, Jakob 404  
 Rysemann, P. 425  
 Schaffner, Martin 402, 403, 428  
 Schick, Jakob 404  
 Schilling, Friedrich 390  
 Schnatterpeck, Hans 384  
 Schockholz, Caspar 350  
 Schonangel, Valentin 460  
 Schongauer, Martin 25, 257, 258, 361, 373, 378, 388, 396, 411, 421, 426, 429  
 Antoniusstich 394  
 Madonna im Hofe 385  
 Schramm, Friedrich 389, 399, 403  
 Schroeder, Dietrich 461  
 Schüchlin, Hans 365  
 Schwarz, Hans 396, 398, 445, 453, 496, 498  
 Schwab, Heinrich 60, 129  
 Schweibermeier 409  
 Seld, Jörg 404, 405  
 Sesselschreiber, Glig 434, 436  
 Seyffer, Hans 395, 406, 415, 429, 439, 440, 451  
 Signorelli, Luca 396, 428, 453  
 Sixt v. Staufen 395, 442, 454, 458  
 Skopas 65  
 Slüter, Claus 41, 52, 108, 129, 134, 135, 150, 170, 231, 246, 267, 319, 320, 354, 489  
 Smed, Nikolaus 351  
 Snetlage-Meister 427  
 Soest, Conrad v. 222  
 Stark, Heinrich 446  
 Stenrad, Johann 260, 352, 371  
 Stetthainer, Hans: Martinskirche Landshut 146  
 Wasserburg, Langh. 147  
 Stoss, Mathias 390  
 Stob, Veit 25, 151, 240, 250, 286, 307, 325, 368, 374, 375, 380, 381, 387, 389, 390, 391, 393, 395, 396, 397, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 418, 422, 426, 427, 428, 429, 431, 433, 434, 435, 436, 455, 457, 460, 469, 470, 478, 480, 494  
 Strigel, Hans, aus Memmingen 259, 324, 325, 326, 327, 329, 331  
 Strigel, Yvo 404, 467  
 Strohmaier 312  
 Syrlin, Jörg d. Ält. 260, 337, 364, 388, 400, 401, 444, 445  
 Syrlin d. Jüngere 399, 400, 401, 403, 406, 409  
 Tauchen, Jodokus 351  
 Thiedemannius de Allemannia 96  
 Thoma, Ludwig 335  
 Thomas-Meister 464  
 Thorwaldsen 433  
 Tichter, Michel 355  
 Tintoretto 452  
 Tommaso da Modena 139  
 Uccello 372  
 Urach, Christoph von 407  
 Valkenauer, Hans 410, 411, 426, 427, 446  
 Vambelli, Gilles 489  
 Veneziano, Domenico 243, 372  
 Veronese, Paolo 452  
 Verrocchio, Andrea del: 372, 373, 396  
 Bronzedavid 245, 373  
 Colleoni 246, 373, 388  
 Vest, 151  
 Vischer, Hans 396, 398, 450, 452, 453, 488, 490, 494, 495, 496, 497  
 Vischer, Hermann 284, 368, 396, 450, 453, 486, 488, 490, 491, 493, 494, 496  
 Vischer, Georg 494, 495  
 Vischer, Paul 494, 495  
 Vischer, Peter d. Ält. 197, 198, 279, 368, 395, 396, 397, 400, 401, 408, 410, 414, 428, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 439, 440, 442, 444, 445, 446, 447, 450, 484, 487, 490, 491, 494, 498  
 Vischer, Peter d. Jüngere 395, 396, 397, 398, 450, 453, 483, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493  
 Vittoria, Alessandro 452  
 Vogel 129  
 Wagner, Veit 411  
 Walther, Christoph 471  
 Warnhoffer 60  
 Wederath, Peter v. 249, 359, 360, 362, 371, 372, 375  
 Wickel, Nikolaus 411  
 Witz, Konrad 143, 162, 243, 245, 246, 247, 251, 256, 257, 264, 278, 282, 283, 284, 287, 305, 310, 318, 320, 325, 341, 344, 372, 385, 446  
 Wolff, Eckbert 453, 476, 484  
 Wolfrhard v. Königsberg 148  
 Wolfrathshäuser 259, 260, 279, 292, 316, 337  
 Wolgemut, Michael 26, 389, 391  
 Wydyz, Hans 442  
 Yselin, Heinrich 361, 364, 388  
 Zeitblom, Bartholomäus 181, 190

## Orts-Verzeichnis.

- Aachen: 90, 347. Domchor 380, 259, 264, 266\*, 267. Pallas Rich. v. Cornwallis 131  
 Suermundtmuseum: Sitzmadonna 181. Schutzmantelmadonna aus Herlazhofen 190, 325. Katharina 195. Madonna 207. Madonna 208. Westfäl. Apostel 224. 2 Vesperbilder 227. Hl. Papst 305. Weibl. Heilige 309. Schwab. Fig. 325. Elchenholzmadonna 348. Hl. Martin v. Tours 349. Madonna 349\*. Madonna Schweitzer 349  
 — Privatbesitz: Pallantaltar 227  
 — Münster: Sitzmadonna 225  
 Aarhüsen: Hochaltar 371.  
 Abenberg: Kloster: Augustinus 414  
 Abersberg (bei Kelheim): Carmelitenkirche: Grabmal Abersberg 278, 279, 286. Sitzmadonna 298  
 Abo: Dom: Altar 352  
 Adamsthal (Adamov) i. Mähren: Hochaltar aus Zwettl 479  
 Adelberg b. Göppingen: Altar 401. Epitaph Leonh. Dürr 475\*  
 Admont: Pietà 174  
 Affeking (B.-A. Kelheim): Grabstein Raidenbuch 278

- Alden (Kr. Beckum):** Marienkirche: Kruzifixus 223. Doppelmadonna 349
- Aichach:** Grabstein 184
- Albions b. Klausen (Südtirol):** Martinus-Altar 404
- Aifen (Kr. Paderborn):** 2 Madonnen 349
- Aldenhoven:** 2 Apostelfiguren 347\*
- Allendorf b. Schwarzburg:** Schnitzaltar 219
- Allersdorf:** Margarethe 370
- Altbreisach:** Portal 39. Hochaltar 477
- Altdorf (B.-A. Landshut):** Pfarrkirche: Schmerzensmann 147\*, 224, 227. Marienbild 206
- Altena:** Sig. Thomée, Pietà 350
- Altengrab:** Altar 115. Sitzender Petrus 370
- Altenburg:** Schloß: Bartholomäus 421
- Alteneveldt:** Madonna 303
- Altheim:** Petrus 303
- Altmühl b. Oschatz:** Mad. d. Schnitzaltars 219
- Altötting:** Türen 465, 466
- Schatzkammer: Marienstatuette 466
- Alt-Simonswald:** Fig. 365, 392
- Alt-S. Peter:** Hochaltar, 4 Reliefs 411
- Amberg:** Rosenstrauchmadonna 105
- Pfarrkirche: S. Martin: Tumba Pipan 110, 181, 184. Weinstrauchmadonna 206. Verkündigung 269
- Katharinenkirche: Marie 370
- Ambras:** Schloß: Verkündigung 369
- Amiens:** Südpforte 48, 49, 50. Vierge Dorée 50\*, 51, 52, 53, 94
- Amorsbrunn b. Miltenberg:** Hl. Amor 312
- Amsterdam:** Rijksmuseum: Figuren 346
- Arjou:** 90, 91
- Arnkam:** Marienkirche: Kreuzigungsrel. 238. Sippenaltar 428
- S. Nikolai: Hochaltar 428
- Annaberg:** „Schöne Pforte“ 419\*, 421
- Annenkirche: Hauptaltar 444, 445, 446
- Ansbach:** Schwanenrittermadonna 392\*
- Antwerpen:** 425, 427. Georg 89. Christus Joh. Gruppe (PrivatsammlungMayer van den Bergh) 94, 95
- Aries:** S. Trophimes: 4, 17, 105
- Arnegg b. Blaubeuren:** Madonna 336
- Arnsdorf:** Madonna 381
- Arnstadt:** Liebfrauenkirche: Grabm. Schwarzburg 109, 263. Fig. 181. Madonna 219
- Aschaffenburg:** Stiftskirche: Martinusrel. 141, 154, 283. Pietà 99. Kreuzgang: Grabmal Breydenbach 205\*, 218, 317. Kreuzgang: Grabmal d. Kanonikus Schenk v. Weibstadt 205, 259, 282. Kreuzgang: Grabmal Kronenberg 259, 274, 282\*, 283, 313, 314, 317, 343. Madonna 314. Zwei Reliquienbüsten 315\*, 316, 317. Mad. d. westl. Vorhalle 317. Kreuztragung 259.
- S. Agatha: Kreuztragung 268. Epitaph Ebbracht und Mutter 282
- Asperup:** Kreuzigungsgruppe 469
- Assisi:** Unterkirche: Hl. Martin 91
- Attel:** Stifterhochgrab 447
- Attendorf:** Pietà 223
- Attenhofen:** Altar 401
- Au:** Epitaph Propst Peter 259, 275\*
- Aub:** Grabmal Voit v. Rieneck 202
- Augsburg:** 22, 25, 38, 98, 116, 189, 197, 198, 282, 389, 400, 402, 403, 404
- Dom: Südportal 40\*, 41, 79, 141, 213, 214, 225. Nordportal Tympanon 70. Maria 42\*, 67. Propheten 65, 66, 77, 121, 138. Schutzmantelmad. 105. Apostelchor 124. Heutter Grabstein 259, 279, 337. Hofmeier Grabstein 259, 279. Grabmal Bischof Roth 272. Grabmal Kardinal v. Schaumburg 274. Grabmal Abt Kissinger 279. Grabmal Diem 366, 405. Kreuzgang: Grabmal Minnwitz 279. Kreuzgang: Grabmal Kanonikus Röth 279. Kreuzgang: Grabmal Westersteden 279. Kreuzgang: Grabmal Wilgefort 279, 365. Kreuzgang: Grabmal Höfingen 279, 365, 367, 371, 405. Madonna 405. Westchor-Gestühl 405. Grabmal Bischof Friedr. II. v. Hohenzollern 405. Grabmal B. Heinv. v. Lichtenau 406\*. Grabmal Thannberg 405. Epitaph Morlin 406, 444. Epitaph Occo 444, 448
- S. Peter: Holzmadonna 295
- Maximiliansmuseum: Heilige 329. Felicitas 444
- Museum: Madonna 400
- S. Ulrich: Kruzifixus 400. Reiterbild Maximilians 400, 444. Fuggerkap. Reliefs 445, 494. Beweinung 445
- S. Moritz: Sakramentshaus 400. Frühmessealtar 400
- Hl. Kreuz-Kirche: Umbau 404
- S. Anna: Fuggerkapelle 444, 445, 485. 4 Marmorreliefs 445, 486. Liegegräber Ulr. und Georg Fugger 445
- Aunkofen b. Kelheim:** Madonna 299, 301, 309, 367. Hl. Bischof 299
- Aurach b. Kitzbühl:** Steinstatue 188
- Avignon:** 91, 120
- St. Avold:** Hl. Grab 319
- Babenhausen:** Kirchenportal 271. Portalmadonna 282. Grabmäler 285, 317
- Baden-Baden:** Kruzifixus 258, 280, 324, 354, 355, 357, 361, 385, 448. Christophorus 388
- Bacharach:** 115
- Bällinge (Schweden):** Altar 352, 371
- Bamberg:** 15, 57, 92, 98, 99, 297, 431, 409
- Dom: Peterschor 82, 117, 404, 491. Maria 31\*, 33, 42. Elisabeth 31, 32, 163. Reiter 31, 32, 83\*, 84, 85, 87, 91. Synagoge 59. Türliche Jungfrauen 94. Grabmal Fr. v. Hohenlohe 43, 44\*, 99, 262. Grabmal Hohen-
- trudingen 127, 191, 215. Grabmal Alb. v. Wertheim 200, 227. Grabmal Phil. v. Henneberg 392. Grabmal Schaumburg 368. Kaisergrab 417. Statuenbaldauchine 491
- Liebfrauenkirche: 117. Altar d. Veit Stoß 374, 412, 417
- Barcelona:** Kanzel 157
- Barmen:** Sammlung Karl Neumann jun.: Eichenholz-Madonna 349
- Basel:** 25, 67
- Münster: Westfront Georg 86\*, 91. Grabmal Arn. v. Rotberg 284. Grabmal Anna v. Hohenberg 36
- S. Leonhard: Hl. Grab 103
- Fischmarktbrunnen 141
- Spalendor-Madonna 141
- Aeschenvorstadt: Jacobus 260, 320, 321
- Museum: Adam und Eva-Gruppe 443
- Baumburg:** Wappenstein Türinger 183, 184
- Bautzen:** Museum: Madonna aus d. Lausitz 351
- Burg: Mathias Corvinus-Relief 393
- Bechin:** Grablegung 176
- Beckum:** Pietà 223. Mad. 224
- Beleke:** Kapelle: Kruzifixus 223. Madonna 224\*, 226
- Bellamont:** Fig. d. Öchsenhäusener Altars 400, 401
- Bellersheim (Kr. Gießen):** Arnburger Doppelgrabmal 205
- Belm b. Osnabrück:** Andreas 427
- Bentlage:** 239
- Berching:** Mariahilfkirche: Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes 414
- Berchtesgaden:** Stiftskirche: Denkm. W. Leuberger 446. Grabm. Pienzenauer 259, 275
- Berghofen (Schwaben):** Altar 259, 324, 325
- Berlin:** Kaiser-Friedrich-Museum: Mindener Altar 115, 224, 230. Apostelköpfe v. Nürnberger Schönen Brunnen 129\*. Statue v. einem Nürnberger Haus 130. Anbetende Könige 151. Mad. aus Dromersheim 155, 156, 208. Pietà 160. Mad. mit Kind 171. Pietà aus Baden b. Wien 174\* 190, 265. Pietà aus Braunau am Inn 174. Knieender Jüngl. aus Dingolfing 180. Heilige aus Berchtesgaden 187\*. Georg 187. Trauernde aus Mittelberach 193\*, 194, 249. Kreuztragender aus Herlshofen 194, 325. Oberschwäb. Heilige 195\*. Heil. Familie aus Mutzig 195\*. Buchsbaum-Madonna aus Marienbaum 226, 227. Fig. d. Altars v. Mölln 229\*, 231. Mad. aus Neuß 227. Mad. aus Kaisheim 57, 191, 399, 401. Mad. aus Dangolsheim 250, 303, 382, 384, 385, Tafel XVI, 390, 396, 440, 441, 455\*, 456. Niederbayr. Tonmadonna 295\*. Wur-zacher Altar 196, 267, 268, 320, 324, 351. Sitzende Apostel 296. Sitzender Bischof 297, 306. Marienkrönung aus d. Chiemgau
- 304\*, 305, 306, 331, 334. Dolorosa 309. Tongruppe anbetender Könige 309. Magdalena 326\*, 327. Madonna 336. Barbara 388. Schutzmantelmadonna aus Ravensburg 389, Tafel XVII. Hl. Sippe 401. Hüfnagels Madonna v. 1482 389, 404. Chr. Joh. Gruppe 95. Anna selbdritt aus d. Elsaß 356. Nußbaumrelief 360. Relief 361. Madonna aus Tirol 369. Buchsbaummadonna 385. Apfelholzmadonna 385. Anna-Selbdritt-Gruppe 444. 15 Gestühlsbüsten v. d. Fuggerkapelle i. Augsburg 444\*, 445. Sebastian 454\*, 458. 2 Elsaß. Heilige 457\*, 458. Taufe Christi 462. Kreuzabnahme 462. Beweinung 462. Bronzema-donna 463. Christus i. d. Rast 464\*. Georg 464. Petrus 464. 2 weibl. Heilige aus Altötting 465\*, 466. Oberg 467\*. Anbetung 474. Marienkrönung 475\*. Margarete 476. Zweikampf 485. Eggenberger Altar 486. Orpheusplakette 492. Putto 496. Flötnerbrunnen 496. Christus Joh.-Gruppe aus Schülzburg 94, Tafel VI, 97
- Dom: Doppelgrabmal Joachim und Joh. Cicero 494
- Märk. Museum: Madonna aus d. Nicolaikirche in Spandau 51, 52, 53
- Sammlung Schwarz: Pietà aus Contino 175
- Sammlung Kaufmann: Sitzende Madonna 180
- Sammlung Oppenheim: Mutter Gottes m. Engeln 473
- Berndorf:** Madonna 290
- Besançon:** Pietà 490
- Besigheim:** Altar 407, 487
- Biebrich:** Grabm. Phil. v. Katzenellenbogen 286
- Bielefeld:** Grabmal Otto III u. Adelheid 109
- Marienkirche: Rittergrabmal 286
- Biengen:** Madonna 385
- Bieselbach:** Altar 402\*, 403, 404
- Bildschingen:** Vesperbild 173, 174, 190, 191
- Billigheim:** Apostel 151, 191
- Bingen:** 151, 155, 157. Kathar. und Barbara 156. Tonmadonna 190, 193, 200, 204, 207. Zeitblom-Altar 400
- Birket (Dänemark):** Altar 470, 477
- Bisingen:** Madonna 191, 195
- Blaubeuren:** Hochaltar 11, 190, 214, 333, 365, 389, 399\*, 400, 401, 403, 404, 417, 440. Chorgestühl 400. Dreistz 400
- Blutenburg:** Altar 181, 407, 408, 409\*, 426, 431, 432
- Bologna:** S. Domenico: Vesperbild 175
- Bonn:** Prov.-Museum: Pietà Röttgen 99, 100\*, 101. Madonna 169\*, 175, 207. Tönerne Pietà 212. Mad. Thewaldt 216. Gnadenstuhl 225. 3 stehende Apostel 225. Madonna 227. Gottesmutter 346
- Bönnigheim:** Altar 406
- Boplingen:** Altar 366\*, 367, 371, 386, 389
- Boppard:** Karmeliterkirche: Pietà 211, 212

- Bordeaux:** Kathedrale: Strebepfeilerfig. 56  
**Borna:** Heilmsuchungsaltar 419  
**Bourges:** 76  
**Bozen:** Museum: Fig. aus Terlan 188. Grabm. Bischof de Nez 259. Grabm. Jac. Trapp 294. Altar v. Pacher verloren 383, 387  
 – Franziskanerkirche: Altarschrein 384  
**Braunau:** Pfarrkirche: Grabplatte Mauerkircher 410, 447. Flügelaltar 411  
**Brandenburg:** Dom: Altar 240  
 – Katharinenkirche: Sandsteinrel. 240  
**Brauntels:** Madonna 212  
**Braunschweig:** Annenkap. v. St. Martini: Fig. 134, 262, 263, 265, 266  
 – Andreaskirche: 220  
 – Dom: Schmerzensmann 221. Johannes 350  
 – Bruderkirche: Altar 231  
 – Altstädter Rath.: Fürstenfig. 266  
**Bregenz:** Landesmuseum: Figuren aus Rätis 408. Martinusrelief 474  
**Breitsach:** 310. Hochaltar 426, 478\*, 479  
**Breitenbrunn (B.-A. Parsberg):** Madonna 290, 300\*, 301, 302, 311, 336, 343, 344, 349  
**Bremen:** Dom: Chorgestühl 82. 5 Heilige 235. Hl. Elisabeth 239. Ratsgestühl 82  
 – Fig. am Rathaus 131\*, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 141, 145, 153, 231, 324. Roland 132, 134  
**Breslau:** 66, 105, 125, 162  
 – Sandkirche: 67, 125, 174\*, 223  
 – Kreuzkirche: Grabmal Heinr. IV. 108\*, 109  
 – Dorotheenkirche: 125. Schmerzensmann und Weinstrauchmad. 177\*, 181  
 – Magdalenenkirche: Luskasrelief 422. Stanislausaltar 422. Kürschneraltar 422. Madonna 422. Grabm. Winkler 471. Grabm. Marg. Irmisch 472  
 – Rathaus: Büstenköpfe 124  
 – Dom: Westportal 147. Parlerkonsole 143. Westvorhalle: Hieronymus 352. Grabfigur Turso 472  
 – Christopherkirche: Kreuzifixus 163. Christopherus 352  
 – Barbarätkirche: 2 Kreuzigungen 163  
 – Seminarirche: Pietà 174, 175, 176  
 – Ursulinerinnenkirche: Hedwig Heil. Ritter 166  
 – Corpus-Christi-Kirche: Triumphkreuz 162\*, 163, 165, 177, 193. Johannes 163\*, 220, 249, 294. Marienodaltar 422  
 – Elisabethkirche: Prokendorfaltar 422. Dumlose-Kapelle: Kreuzigung 165\*, 166, 168, 177, 178, 194, 213. Epitaph Hemmerdey 422. Epitaph Sauerma 422. Epitaph Rindfleisch 422. Epitaph Schultz 422. Epitaph Jenkwitz 471. Krappescher Altar 422. Kreuzigungsgruppe 471. Figurenreihe v. einem Grabmal 471. Dumlose-Kapelle: Barbara 166, 168, 237. Sakramentshaus 351. Marienaltar 351, 422. Brockendorfaltar 351  
 – Diözesanmuseum: Kreuzifixus 96  
 – Schiles. Museum: Figuren aus d. Magdalenenkirche 64 Gruppe Trauernder 160. Altar der Goldschmiede 162\*, 163, 164, 173, 181. Altar m. Pietà 162. Gruppen aus Brieg u. d. Magdalenenkirche 165. Kreuzifixus aus d. Magdalenenkirche 165. Bischof 166. Madonna aus S. Elisabeth 166\*, 168, 169, 170, 187, 207. Madonna aus S. Magdalenen 168\*, 169, 170, 172, 207, 208, 216, 288. Vesperbild aus S. Elisabeth 173\*, 177. Madonna d. Liegnitzer Hauptaltars 352  
 – Kunstgewerbemuseum: Hedwigsaltar aus d. Elisabethkirche 422. Madonna aus S. Adalbert 422  
 – Neumarkt: Joh. d. T. 471  
**Brixen:** Vesperbild 176. Grabplatte Bischof Ulrich 275. Grabplatte Berchthold de Nez 275\*. Madonna 293, 294, 369. Grabst. Schrotenstein 446\*  
 – Domschatz: Silberrelliquiar 383. Heiligenbüsten 383  
 – Franziskanerkloster: Anbetungsschrein 383  
**Bronnbach:** Grabmal Stettenberg u. Sohn 284  
**Brou:** Liegende Frauengestalt 435. Grabmal Margarete 488, 489\*, 490. Grabmal Philibert v. Savoyen 488, 489, 490  
**Bruckbach (B.-A. Landshut):** Madonna 301  
**Brügge:** Museum: Terracottabüste eines Habsburgers 488  
**Bruneck:** Vesperbild 173, 174, 175  
 – Ursulinerinnenkirche: Marienod 293, 294  
**Brüssel:** Fig. 266  
**Budapest:** Museum: Madonna 169  
 – Sammlung Delmar: Christoph 432, 494  
**Büdingen:** Schloßsammlung: Kreuzifixus 165, 214. Pietà 212, 237  
**Burg a. F.:** Altar 228, 231  
**Burgis:** Pietà 176  
**Burghausen:** Museum: Grabst. Granus aus Raitenhaslach 277. Grabst. Mautner z. Katzenberg 446  
**Burgreppach:** Mad. 311, 312  
**Buschbell:** Mad. 226, 227  
**Buxheim:** Tommadonna 327, 328  
**Carden a. d. Mosel:** Terracotta-Altar 156, 157, 180  
**Ceneda:** Vesperbild 175  
**Chartres:** 17, 21, 106, 499. Vorhalle 55  
**Charvatetz (Böhmen):** Dorothea und Katharina 351  
**Chemnitz:** Johanneskirche: Kreuzigung 418  
 – Schloßkirche: Gelbelfung 420, 421. Schloßkirchenportal 421  
**St. Christoph:** Holzgruppe 152  
**Chur:** Dom: Hochaltar 404  
**Cismar:** Benediktinerkloster: Hochaltar 114\*, 115  
**Cividale:** Vesperbild 175  
**Cleve:** Stiftskirche: Vorhalle: Apostel 226  
**Coburg:** Veste: Pietà 97\*, 98\*, 99, 100, 164, 210  
**Coefeld:** Kreuzifixus 96  
**Colmar:** Münster: Fig. a. d. Strebepfeilern 39, 56  
**Cornelmünster:** Cornelius 260, 346\*, 347  
 – Pfarrkirche: Außentor, Cornelius 347  
**Crailsheim:** Kreuzigungsaltar 413  
**Creglingen:** Altar 338, 416, 417, 419\*  
**Creußen:** 151  
**Cronberg:** Marienod 156, 157, 499. Grabmal Reyffenberg 460, 499  
**Cunewalde (Löbau):** Fig. 178  
**Dachau:** Sammlung: Schmerzensmann aus Weilheim 477  
**Danzig:** 21, 151, 228.  
 – Marienkirche: 112. Hochaltar 428. Reinoldikapelle: Pietà 173, 174, 176. Steinmadonna 240\*. Kreuzigung 240. Salvator mundi 471\*. Marienod 240. Begegnung 240. 11000 Jungfr.-Kap.: Kreuzigung 177, 240\*.  
 – Priesterbruderschaft: Madonna 240.  
 – Hedwigskirche: Altar 240, 343  
 – Korbmacher-Portal 390  
 – Artushof: Reinholdsbank: Schnitzereien 470. Christoph 471  
 – Museum: Anbetung der Könige aus der Katharinenkirche 470, 479. Alabasteraltar 157, 160  
**Darfeld:** Kreuzifixus 96  
**Darmstadt:** Museum: Rot-sandsteinapostel 136. Maria v. Hallein 180\*. Kreuzigungsgruppe 206. Rot-sandsteinapostel 206. Holzfigur aus Dilburg 208. Maria u. Sohn vor einer Kreuzigung 296\*, 297, 325, 345. Zwei Apostel 392\*, 393, 457. Kreuzigungsgruppe 415. Johannes 457. Kreuzigung aus Moosbach 477  
**St. Denis:** 21  
**Denkendorf:** Grabmal Unger 475  
**Dettwang:** Altar 416  
**St. Dié:** Madonna 49, 58  
**Diethofen:** Kunigundenaltar 392  
**Dietersburg (B.-A. Pfarrkirchen):** Dreiweibl. Heilige des Hochaltars 376  
**Dijon:** Karthause v. Champmol. Mad. 52, 111, 80, 91, 108, 165, 217, 226, 341. Moses 129, 134. Prunkgräber 279, 341  
**Dingolfing:** Pietà 99. Michael 370. Florian 370. „Kolossal Herrgott“ 465. Zwei Johannesfiguren 465  
**Disentis (Graubünden):** Hochaltar 404  
**Doberan:** Cisterzienserkap. Mad. 106. Hochaltar 115, 228  
**Donaueschingen:** Madonna vom ehem. Hochaltar 458  
**Donzdorf:** Marmorgrabmal Hohenrechberg 260, 279. Madonna 332\*, 333, 334, 335, 337  
**Dormund:** St. Reinoldi: Chorstatuen 144. Szenenaltar 224  
 – Propsteikirche: Mad. 224. Madonna von 1420 224. Johanneskopf 263, 271  
 – Marienkirche: Sitzender Gottvater 350  
**Drackenstein (O.-A. Geislingen):** Epitaph Drackenstein 259, 324, 325  
**Dresden:** Sammlung des Altertumsvereins: Altar aus der Bartholomäuskirche 174  
 – Altertümernuseum: Alt. v. Ehrenberg 178. Apostel v. Großröhrsdorf 178. Georg aus Glauchau 393. Franziskaner alt. 219. Altarflügel aus Wernsdorf 351. Madonna von Calbitz 480  
 – Alt.-Sammlung: Pietà aus Freiberg 351. Hl. Bischof aus Freiberg 351\*  
**Eberbach:** 156. Grabmal 205 Sitzstatue 208  
**Ebersdorf:** Pulthalter 419  
**Eching (B.-A. Landshut):** Baptista u. Laurentius 409  
**Eggenburg:** Weibliche Heilige 291  
**Eggenfelden:** Grabstein Wolfg. Fuchs 467  
**Ehingen:** Madonna 327. Veits Martyrium 487  
**Ehrenfriedersdorf:** Altar 421  
**Eichstädt:** Dom: Portal 215. Sitzmadonna 215, 306. Nordwesthalle: Terracottafig. 271, 306. Altar 413\*. Anbetung 271. Mantelmaria 306. Mortuarium: Jüngstes Gericht 271. Mortuarium: Kreuzifixus 485. Kapitelsäulen: Konsollfigur 271. Grabmal Apostel 136. Maria v. Hallein 180\*. Kreuzigungsgruppe 206. Rot-sandsteinapostel 206. Holzfigur aus Dilburg 208. Maria u. Sohn vor einer Kreuzigung 296\*, 297, 325, 345. Zwei Apostel 392\*, 393, 457. Kreuzigungsgruppe 415. Johannes 457. Kreuzigung aus Moosbach 477  
**St. Denis:** 21  
**Denkendorf:** Grabmal Unger 475  
**Dettwang:** Altar 416  
**St. Dié:** Madonna 49, 58  
**Diethofen:** Kunigundenaltar 392  
**Dietersburg (B.-A. Pfarrkirchen):** Dreiweibl. Heilige des Hochaltars 376  
**Dijon:** Karthause v. Champmol. Mad. 52, 111, 80, 91, 108, 165, 217, 226, 341. Moses 129, 134. Prunkgräber 279, 341  
**Dingolfing:** Pietà 99. Michael 370. Florian 370. „Kolossal Herrgott“ 465. Zwei Johannesfiguren 465  
**Disentis (Graubünden):** Hochaltar 404  
**Doberan:** Cisterzienserkap. Mad. 106. Hochaltar 115, 228  
**Donaueschingen:** Madonna vom ehem. Hochaltar 458  
**Donzdorf:** Marmorgrabmal Hohenrechberg 260, 279. Madonna 332\*, 333, 334, 335, 337  
**Dormund:** St. Reinoldi: Chorstatuen 144. Szenenaltar 224  
 – Propsteikirche: Mad. 224. Madonna von 1420 224. Johanneskopf 263, 271  
 – Marienkirche: Sitzender Gottvater 350  
**Drackenstein (O.-A. Geislingen):** Epitaph Drackenstein 259, 324, 325  
**Dresden:** Sammlung des Altertumsvereins: Altar aus der Bartholomäuskirche 174  
 – Altertümernuseum: Alt. v. Ehrenberg 178. Apostel v. Großröhrsdorf 178. Georg aus Glauchau 393. Franziskaner alt. 219. Altarflügel aus Wernsdorf 351. Madonna von Calbitz 480  
 – Alt.-Sammlung: Pietà aus Freiberg 351. Hl. Bischof aus Freiberg 351\*  
**Eberbach:** 156. Grabmal 205 Sitzstatue 208  
**Ebersdorf:** Pulthalter 419  
**Eching (B.-A. Landshut):** Baptista u. Laurentius 409  
**Eggenburg:** Weibliche Heilige 291  
**Eggenfelden:** Grabstein Wolfg. Fuchs 467  
**Ehingen:** Madonna 327. Veits Martyrium 487  
**Ehrenfriedersdorf:** Altar 421  
**Eichstädt:** Dom: Portal 215. Sitzmadonna 215, 306. Nordwesthalle: Terracottafig. 271, 306. Altar 413\*. Anbetung 271. Mantelmaria 306. Mortuarium: Jüngstes Gericht 271. Mortuarium: Kreuzifixus 485. Kapitelsäulen: Konsollfigur 271. Grabmal Apostel 136. Maria v. Hallein 180\*. Kreuzigungsgruppe 206. Rot-sandsteinapostel 206. Holzfigur aus Dilburg 208. Maria u. Sohn vor einer Kreuzigung 296\*, 297, 325, 345. Zwei Apostel 392\*, 393, 457. Kreuzigungsgruppe 415. Johannes 457. Kreuzigung aus Moosbach 477  
**St. Denis:** 21  
**Denkendorf:** Grabmal Unger 475  
**Dettwang:** Altar 416  
**St. Dié:** Madonna 49, 58  
**Diethofen:** Kunigundenaltar 392  
**Dietersburg (B.-A. Pfarrkirchen):** Dreiweibl. Heilige des Hochaltars 376  
**Dijon:** Karthause v. Champmol. Mad. 52, 111, 80, 91, 108, 165, 217, 226, 341. Moses 129, 134. Prunkgräber 279, 341  
**Dingolfing:** Pietà 99. Michael 370. Florian 370. „Kolossal Herrgott“ 465. Zwei Johannesfiguren 465  
**Disentis (Graubünden):** Hochaltar 404  
**Doberan:** Cisterzienserkap. Mad. 106. Hochaltar 115, 228  
**Donaueschingen:** Madonna vom ehem. Hochaltar 458  
**Donzdorf:** Marmorgrabmal Hohenrechberg 260, 279. Madonna 332\*, 333, 334, 335, 337  
**Dormund:** St. Reinoldi: Chorstatuen 144. Szenenaltar 224  
 – Propsteikirche: Mad. 224. Madonna von 1420 224. Johanneskopf 263, 271  
 – Marienkirche: Sitzender Gottvater 350  
**Drackenstein (O.-A. Geislingen):** Epitaph Drackenstein 259, 324, 325  
**Dresden:** Sammlung des Altertumsvereins: Altar aus der Bartholomäuskirche 174  
 – Altertümernuseum: Alt. v. Ehrenberg 178. Apostel v. Großröhrsdorf 178. Georg aus Glauchau 393. Franziskaner alt. 219. Altarflügel aus Wernsdorf 351. Madonna von Calbitz 480  
 – Alt.-Sammlung: Pietà aus Freiberg 351. Hl. Bischof aus Freiberg 351\*  
**Eberbach:** 156. Grabmal 205 Sitzstatue 208  
**Ebersdorf:** Pulthalter 419  
**Eching (B.-A. Landshut):** Baptista u. Laurentius 409  
**Eggenburg:** Weibliche Heilige 291  
**Eggenfelden:** Grabstein Wolfg. Fuchs 467  
**Ehingen:** Madonna 327. Veits Martyrium 487  
**Ehrenfriedersdorf:** Altar 421  
**Eichstädt:** Dom: Portal 215. Sitzmadonna 215, 306. Nordwesthalle: Terracottafig. 271, 306. Altar 413\*. Anbetung 271. Mantelmaria 306. Mortuarium: Jüngstes Gericht 271. Mortuarium: Kreuzifixus 485. Kapitelsäulen: Konsollfigur 271. Grabmal Apostel 136. Maria v. Hallein 180\*. Kreuzigungsgruppe 206. Rot-sandsteinapostel 206. Holzfigur aus Dilburg 208. Maria u. Sohn vor einer Kreuzigung 296\*, 297, 325, 345. Zwei Apostel 392\*, 393, 457. Kreuzigungsgruppe 415. Johannes 457. Kreuzigung aus Moosbach 477  
**St. Denis:** 21  
**Denkendorf:** Grabmal Unger 475  
**Dettwang:** Altar 416  
**St. Dié:** Madonna 49, 58  
**Diethofen:** Kunigundenaltar 392  
**Dietersburg (B.-A. Pfarrkirchen):** Dreiweibl. Heilige des Hochaltars 376  
**Dijon:** Karthause v. Champmol. Mad. 52, 111, 80, 91, 108, 165, 217, 226, 341. Moses 129, 134. Prunkgräber 279, 341  
**Dingolfing:** Pietà 99. Michael 370. Florian 370. „Kolossal Herrgott“ 465. Zwei Johannesfiguren 465  
**Disentis (Graubünden):** Hochaltar 404  
**Doberan:** Cisterzienserkap. Mad. 106. Hochaltar 115, 228  
**Donaueschingen:** Madonna vom ehem. Hochaltar 458  
**Donzdorf:** Marmorgrabmal Hohenrechberg 260, 279. Madonna 332\*, 333, 334, 335, 337  
**Dormund:** St. Reinoldi: Chorstatuen 144. Szenenaltar 224  
 – Dom: Altaraufsatz 11\*, 12, 113. Grabmal Vitzthum

- 218\*. Strebepteller 147. Mauritius 362. Kreuzgang: Grabmal Saalfeld 217\*. Grabmal Gottschalk-Legat 217, 218. Grabmal Sack 285. Grabmal Gerbstätt 260, 285, 351. Törichte Jungfrauen 94, 233. Rosenzweig-Grabmal 260, 285.
- Severikirche: 58, 60. Alabasterengel 280, 285, 362, 369, 372, 374. Severisarkophag 110, 218. Epitaph Jutta Bock 259, 285. Michael 258, 362. Taufstein 362.
- Kaufmannskirche: Hl. Sippe 471.
- Barfüßerkirche: Grabmäler 98. Schnitzaltar 219.
- Predigerkirche: Anbetung 471. Verkündigung 351. Madonna 58. Schlüsselstein 218. Epitaph Legal 285. Epitaph Ziegler 285.
- Ursulinerinnenkloster: Pietà 99, 164.
- Allerheiligenkirche: Außen Pietà 101.
- Peterskirche: Epitaph 112. Epitaph Alb. v. Beichlingen 122.
- Augustinerkirche: 147, 270. Grabmal Brun 285\*, 286, 362, Joh. Bapt. u. ein Apostel mit Stifter 160\*.
- Lorenzkirche: Grabmal Buseleyben 216. Schmerzensmann 218\*.
- Michaeliskirche: Kreuzifixus 217.
- Wigbertikirche: Schmerzensmann u. Madonna 218.
- Stadtmauer: Johannes 260, 270.
- Museum: Dreieinigkeitt u. Mauritius 471. Madonna 471. Madonna der Hospitalkirche 58. Pietà 101, 210. Madonna 106. Madonna aus der Futterstr. 2 216, 351. Thomasrelief 260. Reliefs 270. Holznerne Pietà aus Groß-Urleben 354.
- Eriskirch: (Schwaben): 165. Madonna aus Pfarrich 191, 193.
- Erlach (B.-A. Pfarrkirchen): Sitzende Madonna 376, 377, 381.
- Eschau: Hl. Remigius 321.
- Eßlingen: 38.
- Marienkirche: 70.
- Westportal: Georg 88.
- Eutritsch: Schnitzaltar 219.
- Farnroda: Altar 351.
- Fèher-Micheroux: Cornelius 347.
- Feichten: Madonna 187.
- Feldkirchen b. Vilsbiburg: Madonna 303.
- Fenis (Piemont): Fresko im Schloßhof 91.
- Fiorenz: - S. Annunziata: Rochus 412\*.
- St. Florian: Ölberggruppe 151. Madonna 291.
- Forchheim: Altar 479. Abschied Christi 413.
- Forstdürnbach b. Kelheim: Madonna 303.
- Frankfurt: - Liebfrauenkirche: 81, 239. Tympanon Südp. 145, 204. Grabmal Rohrbach 317. Grabmal Reiffenberg 317. Grabmal Cronberg 317.
- Grabmal unbekannt (Seiten-schiff) 317.
- Dom: Kreuzigungsgruppe 459. Marientod 156. Zer-störter Altar 160. Hl. Grab 318. Bartholomäus 286, 315, 316, 317, 318, 319, 341, 347, 351, 393. Maria Schlaf-altar 259, 266\*, 267, 312, 318. Altar v. Strigel 404.
- Nicolaikirche: Epitaph z. Paradies 205.
- Weißfrauenkirche: Kreuztragung 260.
- S. Peter: Grabmal Neuenheim 259, 282, 317. Grabmal Rohrbach 260, 282. Nentersche Kreuzigung 459.
- Liebighaus: Rotsandsteinapostel 136, 206. Alabasteraltar aus Rlmini 157, 158, 161, 214, 237, 248. Pietà aus Boppard oder Geisenheim 210, 211. Ochsenhausener Madonna 302, 336\*. Gammertinger Madonna 325. Johannes aus Niederbayern 391. Georg aus Ravensburg 404. Burgund. Kalkstein-Pietà 354. Trauernder Johannes 370, 372, 378.
- Privatbesitz: Vesperbild 155. Tonmadonna 156. Verkündigung „aus Großgmain“ 170. Madonna aus Wessingen 190. Madonna 195. Trauernde Frauen 206. Madonna aus Caub 208\*. 209, 214, 227. Pietà 210, 211. Tiroler Madonna 294. Johannes 297, 369. Figuren aus der Bamberger Gegend 311.
- Sammlung Fuhr: Tönerne Pietà aus Steinberg 190. Tafel IX, 191.
- Sammlung Ullmann: Chr. Thomas Gruppe 411.
- Sammlung Carl: Vesperbild 211.
- Sammlung Weiller: Maria 347.
- Frauenberg (B.-A. Landshut): Flügelreliefs 377.
- Frauenharbach: Madonna 377. Margarethe 370.
- Frauenstein (Oberösterreich): Gruppe 400.
- Frauentöding: Maria 301.
- Freiberg: Apostel 418.
- Dom: Törichte Jungfrauen 418. Tulpenkanzel 420, 421\*.
- Freiburg: 39, 49, 50, 66, 67, 69, 77, 78, 102, 142, 318.
- Münster: Vorhalle: 36, 74, 124. Nordportal: 77, 81, 153, 163. Südportal: Christophorus 92, 159. Grablegung 35, 424. Hl. Grab 57, 59, 102, 103, 105, 191, 272, 424. Strebepteller: Sitzfiguren 65, 124. Westturm: 126, 127, 150. Parlerchor: Konsolbüsten 124\*, Baumeisterbüste 122, 124. Schutzmantelmadonna 105. Locherer Altar 458\*. Hochaltar 478. Drel-Königsaltar 442\*.
- Städtisches Museum: Madonna 105.
- Freiburg i. d. Schweiz: - Münster: Portalfiguren 259, 267\*, 269, 318.
- Freising: Rauchenbergsches Votivbild 187. Chorgestühl 405. Grabstein Sixtus v. Tannberg 405.
- Domkreuzgang: Ep. Marolt 447. Ep. Wirsing 447.
- Museum: Salvator 447.
- Frichlkofen (B.-A. Dingolfing): Georg 376.
- Friedberg: Stadtkirche: Madonna 50. Lettner 114. Denkstein 185, 392.
- Friesach: Grabm. Thanhauser 446.
- Fritzlar: Dom: Pietà 99. Grabstein Norich 283. Epitaph Kirchhain 283.
- Rathaus: Martinusrelief 141, 283.
- Fürstenzell: Stifterdenkmal 275. Grabmal Schletterer 276, 282.
- Gaesdonck: Madonna 344, 425.
- Gandersheim: Georgenkirche: S. Georg 222\*, 247, 342.
- Ganodernheim: Doppelgrabmal 461.
- Gars: Grablegung 176. Grabmal Thomas Surauer 260, 275. Grabmal Hinterkircher 275. Grabmal Frauenberger 278.
- Garzau: Grabpl. Leberskircher 447.
- Gaukönigshofen (Kr. Ochsenfurt): Marientod 312.
- Geiselsberg b. Bruneck: Pietà 384.
- Geisenheim: Doppelgrabmal 461.
- Geislingen: Pietà 191. Gestühbüsten 401. Sebastiansaltar 402.
- Gelbersdorf b. Freising: Altar 377.
- Gelenau: Madonna 351\*.
- Gemona: Vesperbild 175.
- Gent: Altar 111, 140, 246, 247, 318.
- Gerlas (B.-A. Zwetl): Sitzender Ulrichus 187, 289.
- Geismannsdorf: Altar 422.
- Gion: Grablegung 176.
- Gnadenberg: Ritterspitaph 278.
- Gnadenhof - Ingolstadt: Anna-selbtritt-Gruppe 464, 466.
- Gnesen: Dom: Grabmal Olesnicki 411. Rotmarmorpl. d. hl. Adalbert 413.
- Goldenkron: Gnadenbild 169, 170, 250.
- Göppingen: Kreuzigung 324.
- Görlitz: Grablegung 176. Rathausrelief 393. Befestigungsturm: Madonna u. Heilige 351.
- Dreifaltigkeitskirche: „Goldene Maria“ 422. Beweinung 422.
- Saibhäuschen d. Hl. Grabes: Beweinung 471.
- Goslar: Jakobikirche: Pietà 421.
- Gossensaß: Büsten 383. Altar 468.
- Gotha: Adam- u. Eva-Gruppe 471, 487.
- Göttingen: Jakobikirche 230.
- Götzdorf (B.-A. Landshut): Beweinung 409.
- Grabow: Michael 92.
- Grades: Wolfgangsaltar 468.
- Gradnitz: Florian 284.
- Graz: Joanneum: Nackter Krieger 437, 438.
- Gries: Altar 369, 382. Sitzmadonna 369.
- Grieth: Salvator 346.
- Gripsholm (Schweden): König Karl Kuntson 394.
- Grönaue: Altar 229, 230.
- Grönenbach: Rittergrabmal Ludw. v. Rothenstein 389.
- Gröningen: Grabmal Bebenburger 198.
- Großgmain: Gnadenbild 170. Madonna 260, 288\*, 289, 290, 297.
- Groß-Hasseibach: Grabstein Streun v. Schwarzenau 293.
- Groß-Kochberg: Altar 351.
- Groß-Komburg: Grabmal Susanne v. Thierstein 257, 337. Grabmal Vellenberg 196, 199.
- Großmösen b. Weimar: Altar 471.
- Großwardeln: Reiterstandbild (verloren) 91.
- Groß-Welsheim: Madonna 464.
- Grundhörning (B.-A. Straubing): Michael 378.
- Grünigen: Madonna 312, 365, 370, 372, 378, 404.
- Grünfeld (Kr. Mösbach): Grabplatte d. Pfalzgräfin Amalie 284.
- Grüssau: Grabmal Bolko II. v. Schweidnitz 108, 130, 177.
- Guhrau: Altar 422.
- Gundorf: Altar 351.
- Güstrow: Apostel 468\*, 470.
- Guteneck (B.-A. Eggenfelden): Predellengruppe 295.
- Gutenzell: Pietà 191.
- Haarlem: Sammlung van Stolk: Figuren 346.
- Haders eben: Apostelerie 160.
- Haekendover (Flamland): Altar 224, 233.
- Halberstadt: Marienkapelle: Madonna 51, 56. Hl. Grab 103, 424.
- Dom: 12, 160, 275, 281, 284, 287. Elfenbeinaltären 115, 116. Andreas 259, 262, 270, 272, 325. Hieronymus 260, 265\*, 273, 325. Katharina 262\*. Joh. Bartholom. 262\*, 326. Paulus 262\*, 265, 267, 271, 325. Petrus als Papst 263\*. Simon Thaddäus 263. Grabmal Semeca 263. Sixtus 264\*. Jac. maior, Thom. Matthäus 264\*, 265, 267. Philippus 265\*, 282, 343. Kreuzigungsrel. Alabaster 351. Madonna 458.
- Domkreuzgang: Beweinung 427.
- Hald (Schweden): Altar 427.
- Hall: S. Michael: Hochaltar 338. Hl. Grab 365, 406.
- Portaltfig. Schmerzensmann und Madonna 369. Sitzmadonna 383. Kreuzifixus 409.
- S. Katharina: Altäre 338.
- Halle: 163, 219.
- Moritzkirche: 53, 220. Chor 124. Hl. Moritz und Ecce homo 220. Anbetungsrelief 220. Chr. a. d. Märter-säule 220. Schmerzensmann 220. Trauernde Maria 220\*. Selbstbild. Einbeck 221\*. Südportal: Madonna 225, 226, 233.
- Dom: Kanzeltreppe, Stützfigur eines Kriegers 464, 476.
- Haltern: Kreuzifixus 96.
- Hamburg: Kunsthalle: Grabower Altar 82, 116, 126, 228, 229, 230, 231, 286. Buxtehuder Altar 228. Mad. v. Castellau 268, 286, 312\*. 313, 314, 315, 317, 318, 320, 329.

- Petrikerche: Steinmad. 352  
**Handschuchheim b. Heidelberg:** Doppelgrabmal 461\*  
**Hannover:** Marktkirche: Westportal: Georg, Jac. d. Ält. 134  
 — Prov.-Museum: Vesperbild aus Hildesheim 160. Madonna aus Marienborn 221. „Guldene Tafel“ aus Lüneburg 231\*. Minoritenaltar 230  
**Hardegsen b. Northelm:** Grabmal Herzog Wilh. I. v. Braunschweig 134  
**Haslach b. Traunstein:** Treuback Grabstein 183\*  
**Haßfurt:** Ritterkapelle: 145, 281  
 Tympanon 81, 268. Gedächtnisstein 259, 268. Doppelgrabst. Hans und Brigitte v. Schaumberg 439\*  
 — Spitalkapelle: Altarmadonna 30  
 — Sakristeikapelle 259, 268  
**Hausen b. Schweinfurt:** Sitzmadonna 310. Altar 389  
**Haveberg:** Lettner- und Chorschranken Fig. 134  
**Hechingen:** Pietà 191. Hohenzollerngrabmal 494  
**Hecklingen:** 12  
**Hegebach:** Mad. 312, 329, 337, 365, 369, 370, 372, 378, 398, 404  
**Heilbronn:** Kilianskirche: Hochaltar 429, 439\*, 440, 441, 444, 451, 487. Büsten 487  
**Heilinghausen (B.A. Stadtamhof):** Christophorus 307  
**St. Helena b. Simmelsdorf:** Altar 392  
**Heidelberg:** Heilig-Gelstkirche: Doppelmonument Rupp. v. d. Pfalz u. Ells. v. Hohenz. 204\*, 205, 283  
**Heiligenblut:** Altar 467\*, 468  
**Heiligenstadt (B.A. Eggenfeld):** Madonna 219. Altar 299, 375, 376  
**Heiligenstein b. Gahlenz:** Apostel 377  
**Heiligenthal:** Grabm. Eberh. v. Wolfskehl 202. Grabm. Friedr. v. Wolfskehl 202  
**Heilinghausen:** Salvator 378  
**Heilsbrunn:** Klosterkirche: Kreuztragender Chr. 104. Heydecker Grabm. 109. Grabm. Friedr. V. 130  
**Heining (B.A. Passau):** Heiliger m. Kirchenmodell 179  
**Heinrichau (Schles.):** Grabm. Bolko II. u. Jutta 108  
**Heinsberg:** Grabfig. d. Herren v. Heinsberg 346  
**Heitersheim (Kr. Freiburg):** Grabm. Hatstein 273  
**Heisingborg:** Altar 229  
**Herbrechtingen (O.A. Heidenheim):** Veranus 324  
**Herrmanstadt:** Vesperbild 173\*, 174, 175, 176. Kruzifixus 177  
**Herrenalb:** Grabst. Bernhard I. 279  
**Herzbrock:** Pietà 223. Mad. 223  
**Herzogenburg:** Marienbild 377  
**Hessenthal:** Kreuzigung 460  
**Heuche'sheim:** Maria 212  
**Hildesheim:** 12, 134  
 — Dom: Kreuzgang: Mad. 51. Michael 92. Portal des nördl. Paradieses: Mad. u. zwei hl. Bischöfe 221. Trinitätskapelle: Schnitzaltar 134, 230. Nordwestportal: Fig. 221\*. Südseite: Mad. 221. S. Godehard: Maria u. Joh. 221  
 — Andreaskirche: Epitaph 221  
 — Andreasmuseum: Jungfrauenzyklus 221  
 — St. Michael: Altar 427. Schutzaltar 480  
**Kloster Himmespforten:** Grabmal Ludw. v. Hutten 202. Grabmal Elisabeth v. Hutten 203. Grabmal Marg. Fuchs 204. Grabmal Kathar. v. Hutten 204  
**Hindelang:** Altar 474, 475  
**Hirschhorn:** 145  
**Hirzenhain (Oberhessen):** Baptista u. Antonius 457  
**Hörsberg (B.A. Würzburg):** Mad. 312  
**Höchst:** S. Justinus: Portalfiguren 286, 315, 317  
**Höhenberg (B.A. Regensburg):** Vesperbild 174  
**Hohenburg (B.A. Parsberg):** Mater dolorosa 302, 312  
**Hohenfurch:** Mad. 305  
**Hohenfurth (Böhmen):** Bischof 166, 178. Gnadenbild 169, 250  
**Höhengebrachting (B.A. Stadtamhof):** Mad. 294, 295\*, 299, 301, 306, 325  
**Hohensalzburg:** Georgskapelle: Apostelreliefs 411. Denkm. B. Leonh. v. Keutschach 446  
**Hohenzell:** Nothelfer-Altar 409  
**Holtenburg:** Mad. 170. Johannes 297  
**Hölsbrunn:** Margarethe 370  
**Holzheim b. Dillingen:** Adelman-Epitaph 486  
**Homburg:** Altar 479  
**Honau:** Marienkrönung 385, 443  
**Horb (Südschwaben):** Kalksteinmadonna 187\*, 191, 195. Pietà 191  
**Horchheim b. Worms:** Holzmadonna 187, 208  
**Hörde:** Grabm. Dietr. v. d. Mark 224  
**Hörstein b. Aschaffenburg:** Annaseldritt-Gruppe 464\*, 466. Bronzerelief 314  
**Horstmar:** Pietà 223  
**Hoyer:** Altar 231  
**Hundersingen (O.A. Ehlingen):** Madonna 329\*. Zwei Johannes 329  
**Huy:** Privatbesitz: Maria 209  
**Ige's (Graubünden):** Altar 404  
**Illerfeld:** Schloß: Schrank 364  
**Imbach:** Mad. 181, 293  
**Immenstadt b. Sonthofen:** Mad. 337  
**Ingolstadt:** Grabstein 185  
 — Obere Pfarrkirche: West- u. Südportal 272  
 — Minoritenkirche: Esterreicher Ep. 447. Grabstein Peisser 486\*  
**Innsbruck:** Kaisergrabmal 280, 405, 410, 412, 434\*, 435\*, 436\*, 437\*, 438, 447, 488, 490, 495  
 — Hofkirche: 28 Großstatuen, 23 Statuetten 434\*, Tafel XX, 437, 438, 446, 484, 493, 494  
 — Ferdinandeam: Stationsreliefs von Hoch-Eppau 187. Sitzender Petrus 187. Mad. aus Brixen 188. Gedenkstein 384. Reiterrelief m. Karl V. 486. Laurentius 495. Goldenes Dachl 381  
**Irrsdorf:** Helmsuchung 185, 186, 192  
**Isenheim:** 102, 194  
 — Sammlung Spetz: Anbetung 361. Altar 397, 398, 419, 441, 442, 450, Antonius 397, 398, 419, 441, 442, 459. Büsten 441  
**Iserlohn:** Marienkirche: Hochaltar 224\*, 233  
**Jena:** Städtisches Museum: Pietà 174  
**Jenkofen (Niederbayern):** Altar 180, 374, 377\*  
**Joachimsthal:** Kreuzigung 471  
**Kadozberg:** 387  
 — Pfarrkirche: Beifiguren einer Kreuzigung 391, 412, 413  
**Kaisheim:** Altar 25. Grabm. Bischof Heinr. v. Lechgemünd 195, 196, 247, 279  
**Käberau:** Mad. 312\*, 313, 314, 317, 318, 320, 329, 345  
**Kaichreuth:** Apostel 150, 157  
**Kalkar:** 424, 425, 448  
 — Pfarrkirche: Siebenfreudenaltar 425. Hochaltar 425. Marienleuchter 426. Marienaltar 425. Chorgestühl 426  
 — S. Nicolai: Corpus Christi 425. Hl. Nikolaus 347. Altar d. 7 Schmerzen 426. Trauernde einer Kreuzigung 471. Maria Magdalena 490  
**Kallmünz (Oberpfalz):** Grabstein 447  
**Kamenz:** Stadtkirche: Altar 422. Kreuzigungsgruppe 351  
**Kapellendorf b. Weimar:** Grabmal Kirchberg 218\*  
**Kappenberg:** Grabmal 109  
**Karlsburg b. Karstadt:** Mad. 311  
**Karlruhe:** Museum: Christ. Johannes-Gruppe 49  
**Karlstadt a. M.:** Pfarrkirche: Georg 86. Grabm. 310, 318  
**Karlstein b. Prag:** Kreuzigung 145  
**Karthaus i. W.-Pr.:** Altar 240  
**Kassel:** Landesmuseum: Kruzifixus 96. Vesperbild 155\*. Mad. aus Salzb. 187  
**Kastl:** Erbarmdechristus 180. Ritterepitaph 278. Grabm. Menger 485  
**Kaufbeuren:** Blasiuskapelle: Figuren 475  
**Kaysersberg:** Jacobus 388. Sitzender Antonius 361, 441. Grablegung 361. Hochaltar 411, 427  
**Kefermarkt:** Altar 244, 250, 259, 358, 360, 374, 375\*, 376, 377, 382, 385, 390, 396, 411, 415, 431, 455, 478, 480. Christophorus 358, 394  
**Kelheim:** Pfarrkirche: Portalmadonna 302  
**Kemnade:** Marienfigur 222  
**Kempen:** Madonna 225. Sakramentshaus 341  
**Kempten:** Figuren 389  
**Kenzingen:** 3 Hühnheimgrabmäler 487  
**Kerschhofen:** Georg 378  
**Kiebingen:** Pietà 191  
**Kiedrich (Rheingau):** Westportal 145, 204, 212, 239  
**Kiel:** Thaulowmuseum: Neukirchner Altar 229, 235, 237, 238, 247  
**Kippenheimweller:** Pietà 322  
**Kirchholbersdorf b. Wasserburg:** Mad. 305, 311. Altar 467  
**Kissingen:** Friedhofskirche: Pietà 310  
**Kitzingen:** 145, 206, 310. Sakramentshäuschen 311  
**Klausen:** Apostelkirche: Verkündigung 294  
**Klosterneuburg b. Wien:** Figur 125, 128\*, 164, 170, 187, 208  
 — Museum: Johannes 297. Stifterin 368\*, 369. Herzog 368, 369  
**Koblenz:** 156  
 — Museum: Pietà 210\*  
 — S. Castor: Grabmal Bischof v. Wetterstein 355  
**Kolberg:** Dom: „Schliefenkrone“ 428  
**Kolmar:** Kruzifixus 355, 361  
 — Museum: Stuckrelief 360  
**Köln:** 22, 25, 66, 67, 135, 136, 139, 232, 339  
 — Dom: Chorfig. 38\*, 39, 40, 43, 44, 49, 65, 66, 126, 201, 408, 409. Petersportal: 57, 67, 78, 125, 139, 144, 222, 225, 339. Mailänder Mad. 56. Anbetung d. Könige 58. Grabm. Irming 108, 110, 113. Grabm. Engelberts 109, 225. Grabm. Arnsberg 109. Grabm. Fr. v. Saarwerden 135\*, 136, 138, 139, 143, 144, 145, 155, 161, 200, 206, 212, 225, 339, 340, 356. Grabm. Kuyn 341. Christophorus 315, 343\*. Verkündigung 145. Hochaltar 117. Klarenaltar 115. Fig. vom Grabm. Dietr. v. Moerscheff 341, 342  
 — S. Ursula: 58. Hochaltar 113, 223, 225, 227. Südl. S.-Schiff: Ursula 341, 342, 343, 344. Südl. S.-Schiff: Maria u. Salvator 341, 344, 346, 359. Jungfrauen 343  
 — Maria im Kapitol: Kruzifixus 95. Chorschranken Fardenrathkap. 341, 344, 358\*, 359. Mad. 343  
 — S. Gereon: Mad. 227\*, 234, 340, 341, 348  
 — Maria Lyskirchen: Madonna 227\*  
 — S. Cunibert: Verkündigung 259, 315, 339\*, 340, 341, 342, 343, 345, 349, 356. Maria 339, 344, 347. Pietà 341  
 — S. Andreas: Christophorus 315, 343. Michael 342\*. Mad. 344. Chor-Konsolfiguren 345. Chorgestühl 345  
 — S. Alban: Hochaltar-Statuetten 341  
 — S. Aposteln: Mad. 341. Michael 342\*. Barbara 343  
 — S. Columba: Mad. 344, 349, 425  
 — Hansasaal: 131  
 — Rathaus: Prophetenkammer 226.  
 — Gürzenich: Plastik 345  
 — Diözesan-Museum: Verkündig.-Altären 312. Reste v. Grabm. Nik. von Buren 341. Maria u. Joh. v. einer Kreuzigung aus d. Eifel 345  
 — Kunstgewerbemuseum: Mad. 49\*, 58. Eichenholz-Mad. aus Schaag 346, 393.

- Madonnen torso u. Engelkonsole aus d. Karthäuserkloster 340, 343, 344, 356. Rel. der Ratskap. 339. Häusermad. „Unter Täschenmacher“ 343. Eichenholz-Mad. 343. Johannes 345. Heilige aus Hohloch 345.
- Schnütgen-Museum: Mad. 49\*, 50, 51, 58. Sitzmad. 211. Beweinung 211. Pietà 212. Sippenrel. m. Dionysius 212. Westfäl. Mad. 224. Fig. v. Engelbert-Grab 225. Reliquienbüsten 226. Sitzmad. 226. Bischof u. Ritterheiliger 318. Madonnenrelief 344. Johannesküssen 345. Mad. 345. Leuchterengel aus Münster 471\*. Pietà 350. Zwei Sitzmadonnen 350. Barthol. aus Westf. 350. Wallraff-Richartz-Museum: Mad. 464. Konsolbüste 125. Ehem. Privatbesitz: Anbetung d. Könige 160.
- Sammlung Clemens: Mad. 216.
- Sammlung Strauß: Mad. 301. Stehende Heilige 327.
- Sammlung Schnitzler: Zwei Stifterfig. 312. Mad. 317.
- Sammlung Röttgen: Kl. Fig. 343.
- Sammlung Seligmann: Hausaltar 345\*, 348.
- Körigstein (B.A. Sulzbach): Madonna 302.
- Konstanz: 22, 25. Schneck: 257, 259, 268, 284, 312, 319\*, 320, 321, 322, 323, 324, 330, 333, 347. Münster: Grabm. Hachberg 260, 284. Hochaltar (verschollen) 361. Türflüg. 358, 361.
- Rosgarten-Museum: Büste v. Gestühl d. Dominikanerinnenkl. S. Peter 361.
- Kopenhagen: Nat.-Museum: Altaraufs. v. Lisbjerg 113. Pietà 160. Altäre v. Preetz 231. Georgsgruppe aus Lübeck 450, 497\*. Beifig. d. Kreuzig. v. Vindinge 469\*.
- Ny Carlsberg Glyptothek: Relief 470.
- Kosten (Posen): Flügelaltar 471.
- Krakau: Marienaltar 151, 250, 368, 374, 375, 381, 387, 389, 390\*, 411, 412, 422. Grabm. Kasimirs d. Gr. 264, 411, 494. Grabplatte d. Peter Kmita 494. Grabplatte d. Peter Salomon 494. Callimachus 494.
- Nat.-Museum: Mad. v. Kruslowa 171.
- Kranenburg: Pfarrhaus: Barbara u. Katharina 346.
- Krems: Christophorus 358, 366, 369, 371.
- Kreuzenstein: Ölberggruppe 151.
- Krumau: Kloster: Mad. Maria Kulm 170, 178, 190, 207, 208.
- Krummwalden (O.A. Göppingen): Madonna 325.
- Kühbach (Bez. Eggenfelden): Tönerer Stephanus 296.
- Laaber: Grabm. Hadmars IV 181.
- Laaberberg bei Kelheim: Sitzmadonna 301.
- La Ferté-Milon: Marienkrönung 330.
- Laiz: Madonna 192, 259, 324.
- Lambach b. Linz: Holzschnitt einer Pietà 176.
- St. Lambrecht (Steiermark): Madonna 300\*.
- Schloßkapelle: Marienkrönungsaltar 468.
- Landkirchen auf Fehmarn: Altar 228, 229, 231.
- Landsberg a. Lech: Madonna 287, 290, 299, 302, 326, 328, 329, 333, 334\*, 335, 336, 337.
- Landshut: 21, 147, 180.
- Martinskirche: Portale 146. Hochaltar 147, 181, 213, 248, 266, 295. Westwand-Epithaph 147. Grablegung 176. Stetthelner Gedenkst. 215. Grabm. Altdorfer v. Chiemsee 405, 406. Grabm. Maier 405. Grabm. Pernetter, gen. Adorf 406. Chorgestühl 409. Kruzifixus 409.
- Marienkirche: Mad. 455\*, 456, 463, 472, 478. Rorer-epithaph 463.
- Heilige Geistkirche: Schmerzensmann 146.
- Apostel 409.
- Frauenkapelle: Mad. 377.
- S. Jodok: Mad. 409. Grabplatte Altenhaus 447.
- Thekla-Kapelle Mad. 409.
- Ursulinerkirche: Sitzmadonna 409.
- Langensalza: Madonna 219.
- Langenzenn: Mittelaltar 391.
- Lanken: Altar 470.
- Laon: Weltgericht 48. Turmfigur 143.
- Läsenich: Pietà 176.
- Lauten: Sitzmadonna 305.
- Stiftskirche: Nußdorf-Epithaph 410.
- Laudenbach: Apostel 139, 145, 190.
- Lautenbach: Altar 378, 385, 387, 390, 443.
- Lauter b. Kissingen: 94.
- Lautrach: Mad. 331, 332, 333, 334.
- Léau: Südniederländ. Mad. 227.
- Legau: Antonius 331.
- Leipzig: Auktion Hoffmann (Börner), Holzschnitt 119\*.
- Paulinerkirche: Grabst. Pflugk 285. Dominikus 219.
- Universitätskirche: Hl. Paulus 219.
- S. Nicolai: Schmerzensmann 219.
- Thomaskirche: Grabst. Harras 286.
- Grassi-Museum: Maria 305\*.
- Kunstgew.-Museum: Hl. Papst aus Schweinsburg 418.
- Stadtgeschichtl. Mus.: Schmerzensmutter aus Plassig 418.
- Lemberg: Weinstrauchmad. 206.
- Langmoos: Sitzender Ägidius 180.
- Lette (Kr. Coesfeld): 2 Mondschelmadonnen 349.
- Leubus: Pietà 99. Grabmäler 108.
- Leutschau: Jakobskirche: Hochaltar 470, 471.
- Lichtenstein: Trauernde Frau aus Trochelfingen 191.
- Schloß: Altarbruchstücke 338.
- Limburg: Dom: Stiftergrab 107.
- Domuseum: Dernbacher Beweinung 151\*, 154, 155, 156, 157, 158, 161, 166, 210. Doppelgrabm. Mundersbach 317.
- Liniz: Vesperbild 174, 175.
- Liegnitz: Oberkirche: Nordtür 147. Westp.: Wenzelstatue 147.
- Peter Paulkirche: Hauptaltar 351.
- Lippach b. Markdorf: Madonna 320\*, 344.
- Lohkirchen: Vesperbild 174.
- Lohr: Pfarrkirche: Grabm. Ludw. v. Rieneck 202, 204. Grabm. Thomas v. Rieneck 202\*. Grabm. Ellis v. Rieneck 204.
- Loiching: Georg 376.
- London: Privatbesitz: Sebastian 389\*, 405.
- Viktoria- u. Albert-Museum: Hl. Sippe 403.
- Lons-Le-Saunier: Grabmäler (verloren) 490.
- Loosdorf: Mad. 290\*, 299.
- Lorch: Vesperbild 159, 160. Grabmal Ludw. v. Rieneck 202.
- Lorch i. R.: Stauffer-Denkmal 365.
- St. Lorentzen: Sitzmadonna 383.
- Lübeck: 22, 222, 232, 234, 339, 393, 403, 470.
- Marienkirche: Altar 223, 233. Darssow-Mad. 234\*, Tafel XII, 235, 237, 238, 241, 247, 349. 6 Letzterfig. Stück 235, 238, 481, 482. Antonius 352, 371. Sakramentshaus 371. Passionsreliefs 449. Evangelisten 449. Kämpfender Michael 481\*, 482. Rochus 482. Joh. d. T. 482. Orgelkonsolen 482. Geldkastenmann 482.
- Bergenfahrerkapelle: 8 Stückfig. 234\*, 235, 237, 238, 247.
- Annenkirche: Aarhuser Altar 393.
- Dom: Altar 239. Triumphkreuz 371, 393. Mad. 344\*, 349, 427. Nördl. Quersch.: Mad. 352\*. Retabulum 352. Maria v. 1509 352.
- Katharinenkirche: Kruzifixus 352.
- Heiligegeistspital: Rosenkranzaltar 480. Marienaltar 428. Altar m. Schutzmantelmadonna 428.
- Museum: Christus u. Maria 48. Pietà 160. Jungfrauen 224\*, 238. Skulpt. d. Burgk. 232\*, 235. Lucasaltar 393, 394. Gregorsmesse aus d. Burgkirche 449. Eichenholzgr. d. St. Jürgen 449\*, 450. Hl. Olaf 352, 368, 371. Antoniusaltar 481, 482.
- Rathaus: Bronzebeschläge 352.
- Lucca: S. Martin 85\*, 87.
- Ludgo: 2 Steinfiguren 353.
- Lund (Schweden): Hochaltar 228.
- Lüneburg: S. Johannes: Seitenaltar 115, 231.
- Lünen (Kr. Dortmund): Katharina 349.
- Lupburg: Grabpl. Christoph v. Parsberg 278\*, 280, 362, 372.
- Maastricht: Maria „Ster der Zee“ 227.
- Magdeburg: Dom: Madonna im Bischofsgang 50\*, 51\*, 53. Nordvorhalle 54, 55. Verkündigung 60. Elisabethaltar 74, 113, 114. Chorgestühl 82. Reiter, Otto 87, 91. Torichte Jungfrauen 94, 233. Vesperbild 173. Chorumgang: Pietà 174, 190. Letzner: Laienaltar 260, 265, 285. I. nördl. Kap.: Auferstandener mit Engeln 362. Tumben-Grabmal Ernst v. Sachsen 432, 494.
- Maldronn: Beweinung 417.
- Mailand: Dom: 67.
- Mainz: 22, 35, 94, 135, 136, 139, 151, 152, 155, 218, 221, 232, 293. Dom: Eppstein-Grabmal 35. Apostel 48. Rosenstrauch-Madonna 105. Memorialenpforte 135\*, 136, 140, 144, 145, 149, 152, 153, 161, 200, 204, 208, 233. Südportal 135. Grablegung 424. Stephanus 142, 161. Martin 154. Grabmal Konrad v. Weinsberg 198, 200, 202. Grabmal Ad. v. Nassau 200\*, 206. Grabmal Joh. v. Nassau 200, 204. Grabmal Rheingr. Konr. Daun 136, 200, 201. Tafel X, 264. Grabmal Adalb. v. Sachsen 392, 423\*. Grabmal E. B. Dieter v. Isenburg 392. Breydenbach-epithaph 424\*. Diez-Grabstein 461. Gemmingendenkmal 455\*, 459, 463, 475. Grabmal Henneberg 459. Grabmal Liebenstein 459. Kreuzgang: Martinus 206, 392, 424. Kreuzgang: Grabmal Bensheim 317. Kreuzgang: Ehrenbergplatte 423. Kreuzgang: Breydenbach-Madonna 424. Lapidarium: Zwei Steinfiguren 206. Olberg 312. Thomasgrab 460. Barbarakapelle: Altarfiguren 461.
- Liebfrauenkirche: Portal 48\*, 49, 50, 108.
- S. Stephan: Schlußstein im Kreuzgang 157. Strohtepithaph 424. Kreuzigung 460.
- Kaufhaus 131.
- Sammlung Klingel-schmitt: Fig. aus Veringenhof 192.
- Korbegasse: Madonna 206.
- Schustergasse Nr. 12: Madonna 208.
- Fußstraße: Madonna 256.
- Seminarikirche: Madonna 209\*, 210, 212.
- Marburg: Elisabethkirche: Grabmal 109, 279, 448. Retabulum 114, 115. Predella d. Marien-Alt. Pietà 174. Grabmal Ludwig I. u. II. mit Mechthild 286, 423.
- S. Elisabeth: Elisabeth v. Celebrantenstuhl 422\*, 448. Grabmal Heinrich III, 423. Kruzifixus 448. Grabmal Ludwig I. 448. Nischenaltäre 448.
- Rathausrelief 448.
- Schloß: Neuer Bau: Wappenrelief Wilhelm III, 448.
- Mareit: Altarschrein: Magdalena 369.
- Margrethausen: Madonna 406.
- Maria-Bühel: Madonna 290, 291\*, 299.



- St. Maria Calanca (Basel): Altar 404  
 Maria-Laach am Jauerling: Madonna 293. Sitzmadonna 369  
 Maria Rain b. Nesselwang: Hochaltar 404  
 Mariasaal (Kärnten): Sitzmadonna 171, 181. Keutschach-Epitaph 410  
 Marienborn (Kreis Büdingen): Grabmal 205  
 Marienstatt: Hochaltar 56, 115. Pietà 210  
 Marienstein: Madonna 303  
 Marktbreit: 206  
 St. Marx: Büsten 360, 361, 384\* 441, 442\*, 457  
 Mattighofen: Grabmal Kuchel 259, 278  
 Mauern (Kelheim): Pietà 370  
 Maubronn: Klosterkirche: Hochaltar 117. Kruzifixus 355, 361, 448  
 Meersburg: Verkündigung 388  
 Megen: Altar 338  
 Meilham: Petrus 180  
 Meiningen: Madonna 219  
 Meisen: Dom: Südost 147  
 Fürstenkapelle 148, 245, 270, 271\*. Annenaltar 178, 219. Johannes 248. Grabmal Ernst v. Sachsen 257. Grabmal Friedr. des Streibaren 259, 284\*, 350. Grabmal Köckeritz 259, 284. Sidonienplatte 494. Epitaph von Hayn 260. Klageumba 263. Grabmal Bischof Augustin 284. Grabmal Casp. v. Schönberg 284. Grabmal Kurf. Friedr. d. Gütige 284, 285. Grabmal Bischof Sigism. v. Würzburg 284. Grabmal sächs. Herzog 284. Grabmal Nikol. v. Heinitz 285  
 Melk: Apostelreliefs aus Riedental 293  
 Mellrichstadt: Madonna 311. „Barocke Madonna um 1600“ 311  
 Memmingen: S. Martin: Büsten des Chorgestühls 446  
 Menden i. W.: Madonna 234, 349  
 Mentzingen (Kr. Karlsruhe): Grabmal 205  
 Merkingen: Beweinungsaltar 401, 417  
 Merzbach: Altar 467  
 Mersburg: Dom: Chorgestühl 350. Grabplatte: Tilo v. Trotha 368. Margarethe 418  
 Metting: Madonna 378, 388  
 St. Michael: Christuskopf 293  
 Michaelbeuren (Niederösterreich): Grabmal Haunsperg 182. Grabmal Tybald Aufhaimer 277. Grabmal Petrus Hraban 277, 282  
 St. Michel ob Rauhened b. Freistadt (Oberösterreich): Altar 411  
 Miland b. Brixen: Sitzmadonna 383  
 Miltenberg: Laurentius 307, 312  
 – Laurentiuskapelle: Madonna 314  
 Mindelheim: Doppelgrabmal 181, 196\*, 278, 279  
 – Liebfrauenkapelle: Relief 473, 475  
 Minden: 51. Altaraufsatz 113  
 Möding: Klosterkirche: Maria 301, 331, 336  
 Mohorn: Pietà 176  
 Moisisheim: Johannes 195. Kruzifixus 355, 441  
 Monakam: Altar 406  
 Montrottier b. Anecy: Schloß: Reliefs 494  
 Moosburg: Vesperbild 174, 176  
 – S. Castulus: Grabplatte Pucher 447. Hochaltar 462, 464, 466, 476. Kruzifixus 463  
 Mosbach Stadtkirche: Epitaph: Pfalzgräfin Johanna 259, 283\*, 287, 294, 313, 317, 318  
 Muggensturm: Altar 411  
 Mühlhausen i. Th.: Blasiuskirche: Nordp.: Madonna 56, 143, 325. Grabmal Herm. v. Heylingen 218  
 – Marienkirche: Madonna 370  
 München: Peterskirche: Schrenkaltar 113. Ep. Ulr. Arisinger 380. Bötschner Ep. 380  
 – Frauenkirche: Vesperbild 174, 175. Madonna 181. Schmerzensmann 181\*, 324, 342, 409. Madonna aus Stein 305. Georg. Christophorus 464\*. 477. Grabmal Ludw. d. Bayern 380, 407. Reliefs 464. Gestühlbüsten 380, 401, 408, 409  
 – Hl. Geiskirche: „Hammerthaler Muttergottes“ 293, 303\*, 304, 385  
 – Rathaus: Moriskentänzer 378, 379\*, 380, 381, 384, 385, 407, 432, 440  
 – Mariensäule: Engel 477  
 – Ältere Pinakothek: Veronika 268  
 – Residenzmuseum: Silberaltärchen 404, 405  
 – Kl. Galerie: Rhein. Madonna 344. Mater dolorosa 312  
 – Sammlung Amman: Beweinung 160. Alabaster-Pietà 212. Tonmadonna 296, 303. Johannes 297  
 – Sammlung Sepp: Madonnenbild 169\*, 187  
 – Sammlung Böhrer: Pietà Bauernfig.: Hahnu, Schweinchen v. Isenheimer Altar 442. Florian 447. Holzrelief 360. Relief 361  
 Privatbesitz: Sebastian 454\*. Madonna aus Asbach 304\*, 305. Madonna aus d. Frauenkirche 304. Madonna aus Helligkreuzthal (Neufra) 331\*, 332, 333, 334  
 – Sammlung Drey: Madonna 293  
 – Sammlung Wolter: Hl. Bischof 296. Madonna 331, 332, 336. Madonna 302, 331  
 – Sammlung Fischmann: Magdalena 321\*, 322  
 – Sammlung Cetto: Madonna aus Tittmoning 303  
 – Sammlung Oertel: Hl. Agnes 171. Thonmadonna 171. Thronender Kaiser 187. Tiroler Madonna 188. Madonna 195. 3 hl. Mädchen 403. Madonna 361. Margarethe 370. Stephanus 466. Christophorus aus Babenhausen 474\*  
 – Nationalmuseum: Grabmal Henneberg 54. Pietà 101. Rosenstrauch-Madonna 105. Weltenrichter 113. Hausaltärchen 115. Sitzende Katharina 151. Alabaster-Altar 157. Madonnengruppe 160. Vesperbild aus Secon 174\*, 175, 180\*. Hl. Georg 177\*. Petrus 180. Grabmodell Ludwigs d. Gebarteten 184, 320, 322\*, 323, 324, 331, 334, 335, 347, 382, 447  
 Zwei Heilige aus Pfärrich 190. Trauernde u. Pietà 193. Zwei Heilige 193. Kreuztragender 193. Grabmal aus Ursberg 196. Grabmal Bickenbach 202, 281. Grabmal Diether v. Hohenberg 202. Madonna d. Freisinger Hochaltars 198, 250, 251\*, 252, 253, 254, 255, 256, 259, 261, 280, 282, 287, 288, 290, 291, 299, 300, 303, 307, 311, 313, 325, 326, 336, 340, 349. Altar v. Strigel 326. Krönende Engel 334. Hl. Barbara aus Niederbayern 295. Niederb. Gruppe unter d. Kreuz 295. Fürstin mit Kind 295. Terracotta Pietà aus Freising 296. Grabmal Thannhausen 260, 299. Grabmal Pürch aus Vilshelm 260. Grabmal Heutter 259, 279. S. Georg (Fälschung) 381. Madonna aus Thalhausen 292. Hl. Korbinian u. hl. Sigismund 292, 303, 323. Nicodemus della Scala 292\*. Nikolaus d. Karmeliterkirche 380. Sitzender Gottvater 380. Beifiguren einer Kreuzigung aus Pipping 381\*, 407, 409. Martinus v. H.A. aus Zeitlarn 375/76. Traminer-Altar 384. Andreas 409. Marienaltärchen 409. Putten aus d. Fuggerkapelle 444. Stifterstatue 447. Sitzende Madonna v. Leinberger 462. 12 Büsten v. Weingartner Chorgestühl 361, 388, 444\*. Terracotta-Altärchen 388. „Das Christkind lernt gehen“ aus Landsberg a. Lech 388. Sitzender Jacobus v. Leinberger 396. Madonna aus Memmingen 400. Sippent Altar 402. Stehende u. sitzende Katharina 402. Hl. Sippe 403. Altar v. Schick 404. Grabmal d. hl. Simpertus 405. Marienbild aus Ingolstadt 405. Willibald aus Rebdorf oder Marienstein 414. Trauernde aus Rebdorf 414. Magdalenenaltar aus Münnerstadt (zerstört) 415, 416, 417, 418, 455, 480. „Astbrecher“ 432, 443, 440, 450. Herkules-Antäusgruppe 432. Relief: Trauernde aus Dingolfing v. Leinberger 462. Magdalena v. Leinberger 462. Kreuzigung 462. Sitzender Jacobus 463\*. Replik v. Christus i. d. Rast 464. Madonna mit den Fingerringen 464. Florian 464. Treppe d. Alöttinger Gestühls 465. Hl. Nikolaus aus Niederaltaich 466. Antonius aus Reischach 466. Beweinung 474. Judith v. K. Meit 487\* 488, 489, 490. Schreitender Jüngling 494\*. Zwei Büsten 496  
 Münnerstadt: Altarflügel 412. Epith. Sylvester v. Schaumburg 439\*, 461  
 Münster: Überwasserkirche

- Skulpturen 57, Tafel III, 235, 237  
 – Landesmuseum: Pietà aus Unn. 210, Tafel I, 211, 212, 223, 224, 226, 350. Johannes 426. Orientalenfiguren 426\*. Letztartig. aus dem Dom 471  
 – Dom: Westgiebel: Einzug Christi 426. Calvarienberg 426  
 Münster (B.A. Straubing): Madonna 378  
 Nabburg: Madonna 291, 301\*, 302, 303, 311, 328, 331, 337, 346, 423  
 Naumburg 17, 69, 92, 98, 194, 431, 499  
 – Fig. d. Westchores 54, 55, 56, 58, 108, 248  
 – Letzter: 70, 163, 431, 492  
 – Diakon: 105  
 – Dom: Grabstein Bruchterte u. Eckartsbergk 219  
 – Johannes 220, 370. Kreuzigung 220, 386  
 Neckarmühlbach: Apostel 151, 191  
 Nenningen (Schwaben): Vesperbild 100, 190  
 Nesvaci: Madonna 170, 234  
 Pietà 174, 175, 176  
 Neuberg i. Mürstale (Steiermark): Friedhofskirche: Anna selbdritt 293  
 – Klosterkirche: Sitzende Madonna 293  
 Neudenzau: St. Gangolf: Apostel 151\*, 191. Tonaltar 157  
 Neufra: Grabkirche: Grabstein Montfort 473  
 Neuhofen: Madonna 301  
 Neukirchen b. Mittenberg: Sitzmadonna 312  
 Neumarkt: Vesperbild 174  
 – Hofkirche: Sebastian 378  
 Neunburg v. W.: Madonna 303, 305  
 Neustadt: Altar 231  
 Neustift b. Brixen: Grabstein Truchseß 447. Grabstein Säbener 447  
 Neuweiler (Eisaß): Adelphikirche: Altar 113, 114  
 Hl. Grab 322  
 New York: Metropolitanmuseum: Zwei Reliquienbüsten 360  
 – P. Morgan: Begegnung Karls V. mit Ferdinand I. 486  
 Niederaltaich: Doppelgrab 181  
 Niedergottesau: Maria 303, 331, 337  
 Niederbergkirchen: Pankratius 305  
 Niederhaslach: Florentiusportal 82  
 Nieder-Laua: Altar 384  
 Niedermeilingen (Kr. Wiesbaden): Pietà 317  
 Niederrotweil: Altar 477\*, 478, 479  
 Nienburg i. Westfalen: Steinpietä 354  
 Nonnberg b. Salzburg: Madonna 170, 291, 301, 331, 336. Pietà 174. Marienaltärchen 381. Johannes-Altar: Flügelreliefs 381. Marienkrönung 381. Christophorus 381.  
 Nordhausen: Nikolaikirche: Madonna 370  
 Nördlingen: Salvatorkirche: 57. Kreuztragung Christi 104. Altar 163, 250, 258,

- 355, 360, 367, 370, 378, 384, 385, 386, 387, 389, 390, 391, 392, 396, 440, 441, 455
- Northem:** Altar 230
- Nottingham:** 157
- Nudendahlia (Finnland):** Altar 352
- Nürnberg:** 66, 98, 120, 123, 141, 149, 157, 197, 200, 213, 244, 389
- S. Sebald: 36, 67, 81, 159
- Katharina, Petrus 59, Chorgestühl 82, Brauttüre 59, 84, Chor: Verkündigung 309, Schlüsselfelderscher Christophorus 214, 259, 269, 307, 308, 309\*, 311, 313, 315, 320, 339, 340, Trauernder Joh. 309, Joh. aus Ton 214\*, 215, 269, 295, 308, Chor: Georg 130, Chor: Evangelist 215, Schreyersches Epitaph 428\*, 429, 430, 432, Maria 106, 201, 214\*, Tafel XI, 229, 245, 269, 295, 298, 307, 308, 309, 331, 345, 430, Chor 117, 124, 125, 129, Kreuztragender Christus 104, Volkamer Reliefs 411, 429, 431, Kruzifixus u. Trauernde 411, 412, Andreas 412, Bronzmadonna 438, Der Auferstandene 386, 387, 389, Sebaldusgrab 401, 404, 408, 431, 432, 433, 434, 445, 490\*, 491, 492, 494, 495.
- S. Lorenz: Portal 69, 72, 74, 77, 96, 127, 158, Madonna 59, Verkündigungsportal 59, Anbetung der Könige 59, Chor 112, Kreuztragung Christus 104, Deo-carussaltar 188, 213\*, 214, 229, Abendmahl 213, Grabmahl Anton Kreß 492, Kruzifixus 214, Apostel 215, 268, Tucherportal Epit. 215, Nikolaus 260, 269, 309, Volkamersche Verkündigung 269\*, Heimsuchung 269, Vier Mittelschiffsfiguren 307, Michael 368, Englischer Gruß 411, Sakramentshaus 429, 430, 432, Epit. Kunz-Horn 410
- Hl. Geistkirche: Grabmal Konr. Groß 59, 107
- Frauenkirche: Karl IV. 67, Portal 74, 79, 147, Drei-Königsgruppe 215, Tucheraltar 256, 276, Maria u. Joh. 309, Sitzender Apostel 309, Pergentstörfersches Ep. 430, Rehbeck-sches Ep. 430
- Jakobskirche: Apostel 149, Trauernder Joh. 413
- Moritzkirche: Epit. 215
- S. Aegidien: Tetzeleptaph 215, Grablegung 259, 269, 270, 307, 354, 428, 429 Paulus 309, Landauersches Ep. 430\*
- Joh.-Friedhof: Holzschuhler Kap.: Grabl. 431
- Rathausrelief 35, 59
- Apollobrunnen: 494, 467
- Stadtwagen-Relief 429\*
- Rel. Josua-Kaleb i. d. Binder-gasse 429/30
- Schöner Brunnen: 67, 126, 129, 130\*, 131, 132, 149
- Maria v. Stoßhaus: 412
- Germ. Museum: Tonapostel 18\*, 25, 35, 149, 150\*, 154\*, 161, 165, 173, 213, 236, 307, 390, Heim-suchung 39, Maria 44, Madonna 50, Pietà 101, Kreuztragend, Christus 104, Konsolen d. Kathar.-Klosters 126, Drei stehende Apostel 151, Pietà 151, Schlaf-jüngling v. Ölberg 151, Pietà 160, Georg 177, Sitzmadonna aus Altdorf 180\*, 216, 239, Gnadenbild 180, Gruppe aus Tschengels 188\*, 215, Sitzmadonna 191, Schöne Madonna 197, Madonna 207\*, Thronender Christus 212, Kreuzigung 213\*, Lobenhofersche Madonna 214\*, Eckmadonna d. Frauenkirche 215, Palmeselchristus 216, Holz-Trauermadonna 216, Madonna 224, Rieterscher Christus 259, 269, 307, Engel v. Imhof-Haus 269, Margarethe 294, Ölbergapostel 296, Mater dolorosa 296, Madonna v. d. Mohren-apotheke 307, Heil. Könige 309\*, Altar aus der Katharinenkirche 309\*, König aus einer Anbetung d. AschaffenburgerStiftskirche 312, 321, Alabaster-Madonna 325, Margarethe 369, Leonh. u. Stephanus 383, Rosenkranz 413, Mondschelmadonna aus d. Dortmunder Gegend 426, Stationen z. Joh. Kirchhof 431\*, Altar v. Uerzell b. Schlüchtern 449, Ungläubiger Thomas 462, Unge-rechter Richter 464\*, Vision d. Ezechiel 464, Thomasgruppe 466, Zosimus u. Barbara 473, Christus-Thomasgruppe 477\*, Zwei Johannesfig. 477, Trauernde Madonna 494, 495
- Stadtbibliothek: Hl. Familie 485
- Nykerkö (Finnland):** Altar 239
- Oberdiefurt:** Holzerner Stephanus 296
- Obergrätendorf:** Leonhardt 297
- Oberkammlach b. Mindelheim:** Geburt Christi 474
- Oberndorf b. Raabs:** Grabmal v. Puchheim 260, 280, Mondmadonna 290, 299, 301, Altar 406, 407
- Oberopfingen (O.-A. Leutkirch):** Madonna 327, 328, 329
- Oberstadion:** Altar 260, 318, 320, 324, 326, 329, 337
- Oberwese:** Altar 49, 56, 115, 158, Hl. Grab 103, Lettner 114, Madonna 460, Gutenstein-Epitaph 460
- Oberwittelsbach:** Madonna 188
- Obing:** Altar 467
- Ockenheim:** Madonna 212
- Ochsenfurt:** Salvator 57, Schmerzensmann 103, 145, König 199, Westempore: Andreas 206
- Ochsenhausen:** Hochaltar 400, 401
- Odense auf Fünen:** Altar 468\*, 469, 478, 479
- Oedheim b. Stuttgart:** Kreuztragender 194, 325
- Oftenburg:** Kruzifixus 355, 361, Grabmal Markgr. Phil. v. Baden-Baden 487, „Christoff Ur“ (Jörg v. d. Bach) 487
- Offer, gen. Ruhr:** Madonna 348
- Oehringen:** Altar 406\*, 407
- Oldenburg:** Landesmuseum: Trauernde aus Westerstede 348, 426
- Olmütz:** Dom: Schutzmantelmadonna 292\*, 300
- St. Olof:** Altar 229
- Opfingen:** Madonna 328\*, 329, 331, 333, 334
- Oppeln:** Grabmal Bolkos 111, 130, 177, Grabmal Boleslaus v. Falkenberg 177
- Oppenheim:** 115
- Katharinenkirche: Grabmal Anna v. Dalberg 204\*, 205, Doppelgrabmal 461, Grabmal Katzenellenbogen 205, Grabmal Heinr. zur Jungen 205, Grabmal Phil. v. Ingelheim 205, Grabmal Kathar. v. Bach 460\*, Grabmal Hans v. Wolfskehl 460, 461
- Osnabrück:** Marienkirche: Chorfiguren 132, 133
- Johanneskirche: Sakramentshäuschen 144, 224, Chorstatuen 144, Sitzmadonna 224
- S. Johannes: Chorstatuen 236
- Domschatz: Silberne Sitzmadonna 350
- Osterhofen:** Madonna 376, 377
- Osterohe:** Altar 392
- Ottobeuren:** Trauernde 193
- Klostermuseum: Relief: Verkündigung u. Geburt 474
- Owigen (Hohenzollern):** Gruppe Trauernder 325
- Oxford:** Ashmolean Museum Zwei Tintenfass 493
- Paderborn:** Bußdorfkirche: Kruzifixus 223
- Gaukirche: 239, 349
- Museum: Zwei Reliquienköpfe 263
- Dom: Grabmal Rotho 286, Pietà 99
- Padua:** Christophorus 159, Reliefs d. Santo 245
- Paieri (Pustertal):** Altar v. S. Sigmund 188, 190, 213, 293
- Paris:** 49, 50, 63, Madonna vom Querschiff 50, 64, 91, 120, Grabmal Rob. v. Arbois 108
- Königsgalerie: 117
- Louvre: „belle Alsacienne“ 155, 156, Pietà 160, Madonna 169, 207, Schöne Deutsche“ (Maria Aegyptica) 400, 415\*, Entwürfe T. d. Sebaldusgrab 491
- Sammlung Rothschild: Reiterrelief mit Karl V. 486
- Cluny-Museum: Fortitudo 488
- Sammlung Dreifuß: Orpheusplakette 492, 493
- Parsberg:** Grabmal Hans v. Parsberg 278, 285
- Passau:** 179, 298, 374, 375
- Dom: Kreuzgang 67, Ep. Bratpach 260, Ep. Polheim 259, 275\*, 276, Ep. Haubner 275, Ep. Seyfr. Nothhaft 275, Kreuzgang, Urbanskap.: Abentung der Könige 377
- Ortenbergkapelle: Helmsuchung 179, 193, Ortenberggrabmal 185, 260, 275, 277, Sitzend, Petrus 376, 381
- S. Severin: Madonna 255, Tafel XIV, 256, 261, 265, 269, 275, 287, 288, 290, 291, 295, 297, 299, 313, 320, 329, 346, 370
- Rathausrelief 375, 393
- Rathausportal 368, 369
- Oberhaus: Wappenschild 376
- Niedernburg: Schmerzensm. m. Maria u. Joh. 179
- Niedernburg, Giesela 179
- Peißenberg:** St. Jörgen: Zwei kleine Figuren 409
- Pemfling (B.-A. Cham):** Madonna 293, 299\*, 300
- Petersgaim (B.-A. Landshut):** Anbetungsgruppe 180
- Pfaffmünster (B.-A. Straubing):** Grabmäler 378
- Pfärrich:** Altar 193
- Pfarrkirchen:** Magdalena 351
- Pforzheim:** Grabmal 487
- Pfreimd (O.-A. Nabburg):** Grabplatte Leuchtenberg 278
- Pfienhofen:** Madonna 293, 303, 320
- Pilsen:** Gnadenbild 170, 207
- Pipping:** Figuren 381, 407, 409
- Pliening:** Holzfigur 305
- Pöchlarn:** Ölberg 289
- Insel Poel b. Wismar:** Altar 236
- Poitiers:** 64
- Poling:** Hochaltar 464
- Poltringen:** Figuren 195
- Pondorf (B.-A. Regensburg):** Verkündigungsmadonna 328\*
- Posen:** Dom: Grabpl. Lubranski: Wappenhalter 432
- Postmünster:** Sitzmadonna 369
- Prag:** 22, 26, 66, 67, 91, 120, 125, 128, 132, 134, 136, 159, 161, 162, 165, 166, 176, 177
- Dom: Grabmal Ottok. I. u. II. 60\*, 61\*, Tafel IV, 67, 82, 91, 109, 110, 120, 121, 123, 127, 130, 131
- Hl. Wenzel: 62, 63, 64, 65, 67, 120, 130, 131, 153, 162
- Parlerbüste 66, 127, Chorgestühl 82, 127, Georg 88\*, Tafel V, 89, 90, 91, Altstädter Brückenturm 120, 126, 127, 128, 155, 170, 181
- Teynkirche: 120, 127\*, 134, Triforiumsbüsten 120, 122\*, 124, 125, 129, 199
- Chorbüsten 120, Büste Anna v. Schweidnitz 121\*, 128, 170, Büste König Wenzel 121\*, Büste Wenzel v. Radez 122, Tafel II, 123, 127, Karlsbüste 122, 123, 127, Büste Kottic 122\*, 124, 136, 150, Büste Holubec 122\*, Konsolbüste 126, 127, Kruzifixus 165, 178, 219
- Rathaus: Erbarmdechristus 178
- Hradschin: Gewölbe des Ladislauischen Saales 380, Wenzelsleuchter 494
- Prenzlau:** Maria Magdalenenkirche: Hochaltar 428, 480
- Prüfening:** Erminold 48, 53, 60, 107, Grabmal Abt Albert III. 259, 275
- Prunn:** Grabstein Frauenberger 278
- Pullach:** Salvator 181
- Pürten:** Madonna 187
- Püssenheim (B.-A. Kissingen):** Vesperbild 100
- Quedlinburg:** 12
- Egidienkirche: Altaraufsatz 113, Grabmal Anna v. Plauen 260

- Querfurt: Tumba Gebh. v. Querfurt 109, 263
- Raab (Ungarn): Domschatz: Reliquienbüste des hl. Ladislaus 293
- Rabenden: Hochaltar 467
- Rackling: Zwei Heilige 303
- Radibor: Pfarrkirche: Joh. Ev. u. zwei Madonnen 178
- Radolfzell: Vesperbild 101
- Raitthenhaslach: Grabmal Zipfler 185, 196
- Ramersdorf b. München: Kreuzigungsalter 380, 407
- Rampiton: Madonna 49
- Rastede: Pietà 348
- Rattenberg: Klosterkirche: Grabmal 182
- Ratzburg: Fig. 238
- Ravensburg: Sammlung Schnell: Barbara 332, Sebastian 388, Sebastian aus Ertingen 403\*
- Razúrs: 87
- Regensburg: 49, 66, 146, 147, 149, 151, 159, 180, 224
- Dom: Verkündigung 48, 52\*, 53, 59, 164, 242, 263, Petrus 60, 227, Hl. König 60\*, 65, Hauptp.: Tympanon 146, 271, Vorhalle: 146\* 155, Christophorus 92, Georg 83\*, 84, 85, 87, 88, 89, Martin 85\*, 86
- S. Emmeram: Uta 35\*, Vorhalle: Christophorus 92, Kreuzigungsgruppe 464, Tucher-Ep. 495
- S. Jacob: Christophorus 92
- Dominikanerkirche: Dominikus 146, 271
- Grabmal Lamprechtshauer 410, Grabmal Schenk v. Neideck 446
- Museum: Petrus 53
- Reichenau b. Zittau: 219
- Reichenbach (B.-A. Rodine): Maria 146, 179, 227, 295, 306, 325, 326, 327, Grabmal Mosbach 278
- Reichenberg: Grabstein 446
- Reichenburg b. Görzburg: Kleinrelief 485
- Reichersdorf: Achatiusaltar 380, 407
- Reichertshofen (B.-A. Neumarkt): Madonna 302
- Reims: 17, 490, Heimsuchung 31, 32, 48, 49, 50, Madonna des Westportals 51, 52, 55\*, 56, 114, Sixtusporfte 257
- Reinhardtsbrunn: Grabmäler 54
- Rengersbrunn b. Gemünden: Madonna 311
- Reutlingen: Marienkirche: Heimsuchung 163, 193\*
- Reutte: Altar 479
- Reutti: Altar m. Mariengesch. 401/02
- Reval: S. Nicolai: Flügelaltar 231, 371
- Heiliggeistkirche: Altar 393
- Rexingen: Pietà 191, 195
- Rheine (Kr. Steinfurt): Hl. Agnes 348, 349, Madonna 349\*, 352
- Ried bei Anraß (Pusterta): Marienkrönungsalter 468
- Rieneck: Grabmal Barbara Voit 310
- Rimbach (B.-A. Dingolfing): Wolfgang 296, Urban u. Florian 376\*, 385
- Rimini: Madonna dell'acqua 158, 175, Vesperbild 159, 160
- Rocov (Böhmen): Barbara 351
- Rödelheim: Grabmal Kathar. v. Isenburg 318
- Roggenburg: Epitaph d. Abtes Georg Maler 405, 406
- Roggfling: Madonna 255, 299\*, 370, 376, 377
- Rohrdorf am Inn: Sitzender Jakobus 467
- Rom: S. Peter: Pietà 97, 159
- Römhild: Grabmal 198, Grabmal Otto IV. v. Henneberg 432, 494
- Roßwein: Altar 351
- Rostock: S. Marien: Rochusaltar 480\*, 482
- Rot (O.-A. Laupheim): Madonna 327, 328, 329, 333
- Roth-Schönberg b. Deutschenbora: Hausaltar 219
- Rothenburg: S. Jacob: 67, 104, Christophorus 214, 216, Grabmal Eglöfstein 215, Pfeilfiguren 216, Altar 260, 287, 309, 324, 329, 336, 337\*, 351, 367, 370, 387, 389, 416, 417, 455
- Ölberg 467
- Spitalkirche: Kreuztrag. Christus 104, Sakramentsnische 117
- Franziskanerkirche: 104
- Johanneskirche: Christophorus 216
- Rothenters (Kr. Lohr): Madonna 311
- Rottacker: Vesperbild 190
- Rottenburg: Pietà 191, Marktbrunn 305
- Röttein (Kr. Lörrach): Grabmäler Markgr. Rudolf u. Anna v. Freiburg 195, 283
- Röttingen (Kr. Ochsenfurt): Madonna 311
- Rottweil: 43, 46, 47, 48, 49, 51, 56, 57, 59, 60, 73, 74, 76, 77, 127, 189
- Marienkirche: Hauptportal 70\*, 72, 102, Maria 31\*, 32, 34, 36, 42, 43, Propheten 37\*, 38, 39, 40
- Lorenzkap.: Madonna aus Gößlingen 191, Madonna aus Eriskirchen 192, 193, Gruppe aus Roggenbeuren 194, 324, 325, Barbara u. Magdalena aus Heiligkreuzthal 332\*, 333, 334, 335, 336, Barbara 403, Sitzende Madonna 403, Gallus aus Ravensburg 404, Relief 473
- Roxel (Kreis Münster-Land): Pfarrhaus: Apostel 263
- Rüblinghausen (Kr. Olpe): Madonna 349
- Rüdesheim: Krönung a. d. Sakristei 157
- Rupertschofen (O.-A. Ehingen): Madonna 328, 329
- Rytterne (Schweden): Altar 427, 449
- Saarbrücken: S. Anna: Grabmal Elis. v. Lothringen 260, 279, 286, Grabmal Anna v. Lothringen 317
- Säben: Kasslanskapelle: Marienkrönung 294, Grabstein Oswald v. Säben 294
- Salem: Bronzekruzifixus 444
- Salzburg: S. Peter: Gedenkpl. Vitalis 184, 277, 279, Mad. 186, 208, 289, Schatzkammer: Rel. d. hl. Benedikt 467\*, Friedhof: Grabst. Rauter 182
- Franziskanerkirche: 187\*, Reste d. Altars 383
- Museum: Mad. 181, 302, Heilige 187, 291\*, 301, Rel. d. Wurzel Jesse 381, Kreuzigung-Altar aus Hallein 381, Christophorus 381, Kaiser- u. Kaiserinnen-Fig. 410\*, 426, Johannes 370
- Sammlung Frey: Katharina 180, 186
- Klosterkirche Marienberg: Sitzmadonna 187, Ep. Magens v. Teising 277\*
- Augustinerkirche: Madonna 289\*
- Kapuzinerkirche: Reliefs 293, 297
- Domschatz: Standkreuz 293
- Saßmücke (Kr. Olpe): Heilige 349
- Scharenstetten: Altar 260, 279, 287, 299, 320, 326, 329\*, 333, 334, 335, 336, 337
- Scheer: Grabst. Sonneberg 279, 332
- Loretkapelle: Barbara 332
- Scheuernfeld: Kirche 98
- Schledehausen b. Osnabrück: Altar 239
- Schleswig: Dom: Bordschömer Altar 427
- Schlettstadt: Christuskopf 361, 388, Kruzifixus 361
- Schmiechen: Grablegung 176
- Schmölln b. Altenburg: Pietà m. Diakon 174
- Schnauders: Hl. Barbara und Georg 294
- Schnittlingen b. Geislingen: Madonna 336\*
- Kloster Schönthal: Messinghochreliefs d. Konr. v. Weinsberg u. Gattin 197, 198, 337
- Schrambach (Tirol): Bildstock: Madonna 294, 325
- Schrobenhausen: Denkstein 185
- Schulpforta: Klagetumba 263
- Abts-Kapelle: bronz. Schmerzensmann 370
- Schuttern (Oberrhein): Madonna 369, 385
- Schwabach: Altar 391, 392, 413\*
- Schwäbisch Gmünd: 26, 38, 43, 44, 47, 57, 59, 60, 66, 67, 68, 76, 77, 78, 116, 189, 225
- Nordportal: 39\*, 40, 62, 63, 70, 74
- Südportal: 40\*, 41, 70, 74\*
- Sitzfig. außen am Chor: 64
- Kirchengväter 65, 138:
- Chor außen: Christophorus 92
- Hl. Kreuzkirche: Hallenchor 66, 67
- Hl. Grab: 103, 424
- Schmerzensmann 103
- Kreuztragender Heiland 104
- Schutzmantelmadonna 105
- Propheten 121, 123, 138
- Kopfkonsolen 124
- Chor 124, 127, 129
- Sippentalter 407
- Schwabstedt b. Husum: Apostelserie 160
- Schwaigern: Altäre 407
- Schwartau: Fig. 238
- Schweidnitz: Marienkirche: Pietà 175\*, 176, 223, 227, Marienod 422
- Schweinfurt: Epitaph Berth. Rucker 112\*
- Johanniskirche: Grabm. Konr. v. Seinsheim 202
- Schwerin: Museum: Mad. 235, Mad. aus d. Dom 239, Holzbüste 239\*, 247, 265, Ölberggruppe aus Dobberrin 239, Ölberggruppe aus Belitz 239
- Schwerte i. Westf.: Alabasteraltar 158, 160, 248, 262, Kruzifixus 426
- Schwaz: Grabst. Anna Hofferin 447
- Seckau: Stift: Sitzmadonna 369
- Seefeld i. Tirol: Portalfig. 272
- Secon: Kreuzgang: Grabst. Laiminger 183, Grabm. Ario 184, 196, 277, Grabm. Farcher 184, 196
- Sesto a Reghena: Vesperbild 175
- Settlingen: Hl. Grab 103
- Siena: 91
- Sigmaringen: Sammlung: Dorothea 327, 345, Madonna 344, Marienrelief 485
- Slintz (Bez. Pribam): Petrus 177
- Soest: Wiesenkirche: Altaraufsatz 113, Portal 144, 222, Chorstatuen 144, 222, 266, — St. Pauli: Chorstatuen 144
- Paulskirche: Madonna 222\*, 233
- Nikolai kapelle: Pietà 223
- S. Patroclus: Madonna 348, 349
- Sollern: Madonna 303, 305
- Sonthofen: Friedhofskap.: Madonna 190
- Sorgenloch b. Bingen: 157
- Sorö: Kruzifixus 468, 469
- Speyer: Dom: Rud. v. Habsburg 35, Kreuztragungsrelief 268\*, 325, Verkündigung 360, 384, Kaisermonument 410, 490, Ölberg (zerstört) 439, 467
- Stadtilm: Strebepfeilerfig. 56
- Staufen: Gottesackerkirche Maria u. Joh. einer Kreuzigung 320, 344
- Steinberg: Pietà 210, 223
- Steinhausen a. R.: Pietà 191
- Sterzing: Altar 181, 191, 196, 249, 255, 259, 260, 265, 277, 290, 291, 300, 311, 314, 315, 317, 320, 321, 324, 326, 327, 329, 331, 332, 333\*, 334\*, 335, 336, 337, 343, 344, 349, 351, 364, 365, 368, 374, 383, 398, 399, 403, 422, 2 Büsten 384, Lusterweibchen 495\*
- Sitzmadonna 383, Ritterheilige 305
- Stetten im Remstal: Altar 406
- Steyr: Kirchenportal: Dorothea 170\*, 186, 208
- Stockholm: 231, Georg 232, St. Jürgengruppe 393, 394, Tafel XVIII. Altarplastik 371
- Strahov: Gnadenbild 250
- Stralsund: Nikolaikirche: Altar 239\*, 240, Riemeraltar 239, Annengruppe 242
- Straßburg: 56, 70, 72, 73, 76, 78, 86, 93, 95, 101, 103, 104, 135, 142, 174, 176, 279, 318, 499
- Münster: Westwand: 19, 21, 22, 25, 35, 69, 152, Hauptp. Propheten 36\*, 48, 70, 137, Westl. Seitenp.: 36, 37, 39, Torichte Jungfrauen 48, 94, Chr. Joh.-Gruppe 49, Hl. Grab 102, 103, 424, Fig. v. Turm Oktagon 142\*, 143, Joh.-Kap.: Busang-Ep. 355, 356, 358, 360, 366, 375, Altartafel 355, Bock-Epitaph 370, 384, Südquerschiff: Sonnenuhr 384, Ölberg 384, 430, 457, Kanzel Joh. d.

- T. 384, 389, 431. Fronaltar 441. Laurentiusportal 457. Laurentiuskap. 458. Weibl. Heilige 384. Kreuzigungs-szene 384. Martinskap. 385. Katharinenkap. 57, 102
- Wilhelmkerkirche: Doppelgrabmal 107
- S. Stephan: Beweinung 441
- Frauenhaus: Mad. 457. Hof: Sitzstatue 143. Reliquienbüsten 357, 358
- Kanzelgebäude: Büstenpaar 356\*, 357, 361, 379. Plast. Schmuck 355, 360
- Museum: Kopf 355
- Straubing:** 67, 273, 274, 275, 276, 278, 367
- Karmeliterkirche: Pietà 99. Grabm. Herzog Albrecht d. J. 181\*, 196, 197, 272, 273, 275. Grabm. Zeller 273\*, 276, 287, 318. Doppelgrabm. Zeller 274. Grabm. Nothhaft 274. Grabmal Geiler 260, 273
- S. Jacob: Grabm. Kastennayr 259, 272\*, 273, 275, 284, 287. Südportal 259, 271. Ep. Gemeiner 274. Gruppe Trauernd 370. Vorhalle: Sitzfig. 271. Ep. Treu und Zeller 274
- Bernauerkapelle: Grabmal 259, 273. Grabm. Frühau 260, 274. Epit. 464
- Totenkapelle: Grabmal Heller 274. Grabm. Sib 274
- Ehem. Franziskanerkirche: Maria u. Joh. 378\*, 381. Platzl. 86. Hauswappen 273
- Striegau:** Pfarrkirche: Südportal 147. Nordportal 147
- Stuttgart:** Stiftskirche: Doppelgrabmal 109
- Altertümermuseum: Christus Joh. Gruppe 95. Chr. Joh.-Gruppe aus Heiligkreuzthal 49. Barbara aus Heiligkreuzthal 326. Madonna aus Isny 337. Altar aus Rieden 338. Thalheimer Altar 401, 403, 406. Pietà aus Hedelfingen 354\*, 365
- Museum: Mad. aus Illertissen 190, 324. Mad. aus Pfarrich 190. Dorntäster Altar 190\*, 191, 213. Pietà aus Birnau 191. Gruppe aus Mühlhausen 194. Maria einer Heimsuchung u. trauernde Frauen aus Bronnweiler 192\*, 193, 194. Trauernde aus Hofen 192. Hl. Sigismund 292. Magdalena aus Würshofen 301, 327\*. Schmerzensmann aus Matenhausen 325. Heiliger aus Reutlingen 325. Altar aus Ohmenhausen 406. Beweinung u. Grablegung 472. Gruppe aus Cannstatt 475
- S. Leonhard: Kreuzigungsgruppe 439, 451
- Suchenthal (B.A. Wittlingau):** Madonna 170, 177
- Sulz (Kr. Neustadt a. S.):** Hl. Urban 311
- Sulzau:** Figuren 195
- Sulzbach:** Statue Karls IV. 130
- Sulzfeld:** Pfarrkirche: Madonna 312
- Sünching (O.A. Regensburg):** Grabpl. Ner. v. Stauf 278, 279
- Sünninghausen (Kr. Beckum):** Hl. Veit 349
- Tamsweg (oberes Murtal):** Madonna 291\*, 301
- Tartscher Bühel (Tirol):** Velts-Kirche: Altar 404
- Tegernheim:** Marie 370
- Tegernsee:** Stiftergrabstein 260, 277, 304, 331
- Telgte (Kr. Münster-Land):** Pietà 223. Madonna 348, 349
- Thann (Elsaß):** Theobaldsmünster: Westseite 39, 41, 66, 79, 81\*, 82, 83, 91, 145
- Tharandt:** Kreuzigung 418
- Thelheim (B.A. Würzburg):** Madonna 312
- Theres:** Madonna 170
- Thorn:** Johanniskirche: Madonna 169\*, 187, 239, 228
- Thyrnau:** Sitzmadonna 375\*, 376, 369
- Thünau:** Pietà 174
- Tiefenbrunn:** Altar 260, 324, 329, 336, 337, 365\*, 370, 398, 399, 403
- Tinzen:** Altar 473
- Tizon:** Altar 384
- Tismitz:** Madonna 170
- Tistrup:** Altar 468, 469, 477
- Tournay:** Grabm. Robert v. Quinghien 323
- Traidendorf:** Gruppe Trauernder 370
- Tratzberg (Tirol):** Schloß: Geschnitzte Stifterfiguren 447
- Trausnitz b. Landshut:** Christophorus 464. Georg 464
- Trens b. Sterzing:** Gnadensbild 294\*, 325
- Treuchtlingen:** Schreinfiguren 414
- Triebesee l. Pommern:** Altar 231
- Trier:** Dreifaltigkeitssk.: Apostel 139. Ep. Elis. v. Görlich 269, 360, 362\*
- S. Gangolfskirche: Altar Wederath 258, 359. Michaelsaltar 280, 359, 360, 367
- Dom: Kreuzg.: Bischofsgrabm. v. Sierck 355, 356, 358, 359, 448, 489. Madonna 355, 356, 358, 359, 360, 369. Grabm. Metzhausen 461. Grabplatte Joh. Sigensis 496
- Triftern:** Mad. u. sitzende Heilige 181
- Trochtelfingen (Hohenzollern):** 3 trauernde Frauen 191, 193, 195, 206. Tumba Wendenberg 279
- Tschengels:** Altar 369
- Tschirnau:** Krönungsaltar 422
- Tübingen:** Phot. Sinner: Kreuztragender Christus 192. Grabmal Mechtild 406
- Stiftskirche: Madonna 406
- Überlingen:** Ratsstube: Schnitzereien 404
- Udine:** San Daniele: Vesperbild 175
- Valeriano: Vesperbild 175
- Udem:** Andreas 346
- Uim:** 66, 67, 70, 79, 81, 82, 83, 86, 135, 136, 142, 145, 160, 181, 189, 198, 221, 232, 249, 322, 329, 388, 398, 400, 403, 404
- Münster: Westwand: 12\*, 21, 22, 25, 38, 147, 181, 401, 403. Südportal 76, 78. Prophen 64\*, 66. Südwestportal 79. Mittelschiffskonsolen 125\*. Strebepfeller 132, 134. Hauptp.-Vorhalle: Apost. i. d. Archivolten 135, 140, 145, 149, 155, 161. Standfig. a. d. Pfeilern 140\*, 141, 142, 143, 146, 188, 208, 214, 326. Vorhalle 155, 190. Martin 154, 218, 224. Westp. Schmerzensmann 189, 245, 259, 307, 323\*, 324, 325, 330, 335, 342
- Kirchberggrabmal** 190, 192, 195. Kargnische 189, 259, 320, 323, 324, 329, 330, 334, 335, 404. Bessererkap.: Christuskopf 334. Schongauer Altarchen 388. Barbara Alt. 402, 403. Chorgestühl 260, 316, 354, 360, 361, 363, 364\*, 365, 369, 371, 372, 407, 410, 444
- Hutzaltar** 402, 406. Westp. Ambrosius 404. Dreisitz 363, 364. Hochaltar (zerstört) 364
- Rathaus 63, 141, 198
- Fischkasten 364, 376, 388
- Barfüßerkirche: Hochaltar 402. Betpult 260, 364. Rathausfiguren 323, 324, 330, 332, 333, 334, 335. Madonna 334, 335, 401. Ölberg 401. Brustbild einer Muttergottes 403
- Unterimpurg:** S. Urban: Altar 338
- Untermensing:** Altar-Figuren 409
- Unterreichenbach (Kr. Gelnhausen):** Grabmal Weilna 203
- Urach:** Amanduskirche: Taufstein 487
- Utrecht:** Sammlung Mengelberg: Pietà 211
- Vadstena (Schweden):** Brigittenkloster: Figuren 235, 236\*, 238, 247, 260, 352, 371. Triumphkreuzchristus 237\*, 238. Hieronymus 427
- Varel:** Trauergruppe 348. Kreuzträger 348
- St. Veit (B.A. Mühlendorf):** Heilige 303, 304
- Veltsbuch (Niederbayern):** Madonna 180, 303
- Velburg:** Seitenaltar 378
- Venedig:** S. Marco: Vesperbild 175
- S. Giov. in Bragora: Vesperbild 175
- Venzona (Oberitalien):** Vesperbild 173, 174, 175
- Verchen:** Verkündigungsalter 239
- Verona:** San Fermo: Vesperbild 175
- Vic:** Madonna 321
- Vigens:** Altar 473
- Vishburg:** Madonna 377
- Vimbuch bei Bühl:** Altar 441
- Vindinge:** Marienkrönung 469
- Virgen:** Pietà 176
- Volkach (Unterfranken):** Kirchbergkirche: Pietà 100, 310
- Michaelskirche: Tympanon 310
- Vornbach (B.A. Passau):** Sitzmadonna 179, 369, 376
- Voßwinkel (Kr. Arnsberg):** Madonna 349
- Vreden:** Madonna 349
- Waldburgkirchen:** Maria 301
- Waldsee:** Bronzegrabmal Truchseß von Waldburg 258, 280\*, 285, 294, 358, 320, 362, 405, 372
- Waistedde:** Madonna 224
- Waldstetten:** 157
- Wasseralfingen:** Altar 402
- Wasserburg:** Bildniskragsteine 147. Grabstein 184. Grabstein Baumgartner 447
- Weidenwang (B.A. Bellngries):** Thonmadonna 151, 179
- Weißdorf:** Madonna 197, 191, 195
- Weimar:** Museum: Birnbaumfig. eines Kaisers 438\*
- Weinsberg:** Kernerhaus: Madonna aus der Wallfahrtskirche auf d. Heerberg 328
- Weißenu:** Madonna 389, 403, 406
- Weißenburg i. Eis:** Peter Pauiskirche: Drei Reliquienbüsten 360
- Weissenstein (O.A. Geislingen):** Sitzmadonna 331
- Wels (Oberösterreich):** Grabmal Polheim 411
- Welltenburg:** 143
- Werben a. d. Elbe:** Rosenmotiv 230
- Wernhausen:** Madonna 448
- Wernigerode:** Altar 389
- Wertheim:** Grabmaler Johann 202, 203, 205, 487
- Wesel:** Rathausfig. 313, 346
- Westerstede:** Kreuzträger 348. Trauernde 348\*. Kreuzifixus 348
- Westgartshausen (O. A. Crailsheim):** Schreinmadonna 329
- Wettenhausen:** Palmesel 260, 324, 331. Hochaltar 402, 403, 428
- Wetzlar:** Maria 44.
- Dom: Pietà 99, 223
- Wiblingen b. Ulm:** Kirchberggrabmal 140/141. Gedenkst. Abt Ellerbach 279
- Wiedenbrück:** Madonna 350
- Wiefelsdorf b. Burglengenfeld:** Madonna 301
- Wien:** 21, 66, 67, 83, 87, 91, 120, 134, 153, 179, 204
- Stephansdom: 62\*, 63\*, 66, 162, 272, 293
- Fig. d. Stephansturmes: 131, 132. Nordportal 147. Nordvorhalle: Anbetung 179. Südvorhalle: Madonna 179. Neustädter Altar 179, 213. Wappenhälter 141. Christophorus 343, 358, 369. Grabmal Friedrichs 111. 355, 358, 363, 367, 368, 375, 382, 410, 434, 490. Am nordl. Halbturn: Christophorus 369, 375. Schmerzensmann 369. Orgelfuß 451. Kanzel 451. Abschied Christi 472
- Sammlung Figdor: Lorcher Kreuzigung 18\*, 151\* –160, 166, 175, 185, 192, 194, 200, 205, 207, 210, 212, 217, 257, 268, 312. Knieende Anbetungsmadonna – 383. Hl. Georg 403. Jugendlicher Heiliger 383. Büste 384. Hl. Oswald 411. Gestühlsbüste aus d. Fuggerkap. in Augsburg 444
- Kirche „Maria Stiegen“ 64
- Singertor: 81, 130, 131, 272
- Bischofstor: 131, 323

- Stiftskirche: Freysinger (Wehinger) Kap. 128  
 – Staatsgalerie: Krumauer Madonna 169\*, 170. Vesperbild 173. Madonna aus S. Stephan 179  
 – Histor. Museum: Fürstenfiguren 64, 132, 133, 272  
 – Kunstg. Museum: Büste Herzog Phil. v. Burg (verschollen) 405. Büste 293, 405. Büste d. Eleonora 405.  
 – Hofmuseum: Kreuzigung Gruppe 297. Büste d. Kaisers Maximilian 405  
 – Neustadt: Liebfrauenkirche: Grabplatte der Kaiserin Eleonora 355, 356, 358, 361, 369. Georgskapellenwand Fr. III. 368. Hofburgkapelle: Schnitzfiguren 358, 369  
 – Neustadt: Apostel, Sebast. Maria 376\*, 407, 408  
 – Hofmuseum: Marienzeller Relief 377  
 – Künstl. Sammlung: Falkner 450, 487. Marienrelief 485. Pariskampf 485. Kaiser Maximilian 486\*. Adam u. Eva-Gruppe 488. Pilgerstatuette 494  
 – Museum: Schreitender Jüngling 494  
 Wiesbaden: Sammlung Lucius: Madonna 347, 348  
 – Museum: Madonna d. Burgschwalbacher Altares 476  
 Wilparting (Oberbayern): Grabsteine der hl. Anianus und Marinus 277, 281  
 Wilsdruff: Madonna 181, 219  
 Wimpfen: Stiftskirche: 49, 51  
 – Dominikanerkirche: Vesperbild 151, 190, 191. Figuren 418. Grabstein Weinsberg 202  
 – Corneliienkirche: Verkündigung 360. Beweinungsaltar 407, 459  
 Wipplingen: Altar 401  
 Winhöring: Grablegung 176. Madonna 187  
 Winnental: Altar 406, 407  
 Wismar: S. Georg: Altar 231  
 – Marienkirche: Krämeraltar 235, 238  
 Wittenberg: Schloßkirche: Madonna mit den 40 Engeln (verloren) 487. Denkmal Friedr. d. Weisen 493. Grabmal Joh. I. 494. Knieende Kurfürsten 496. Taufbecken 368  
 Wittgau: Madonna 170\*, 171, 176, 179  
 Wittstock: Hochaltar 470  
 St. Wolfgang: Altar 188, 190, 250, 358, 369, 374, 375, 382\*, 383, 390, 394. Madonna 327, 328, 329, 333, 383, 385. Schreimadonna 370. Seitenaltar 370, 378. Wolfgangsbrunnen 495  
 Wörishofen: Magdalena 351  
 Worms: Verkündigung 360. Grablegung 360, 441. Domkreuzgang 384. Drei Jungfrauen 208  
 Wörnstorf b. Vilsbiburg: Madonna 301  
 Würzach (O. A. Leutkirch): Steingrabmal 258, 280. Figuren 338  
 Würzburg: 22, 35, 44, 45, 50, 57, 59, 94, 287  
 – Dom: Grabmal Alb. v. Hohenlohe 35, 44\*, 45, 57, 58, 122, 198, 205. Grabmal Otto v. Wolfskehl 43, 60, 2.0. Grabmal Wolfram v. Grumbach 43, 60, 265, 275, 312. Anbetung d. Könige 48, 59. Grabmal Gerh. v. Schwarzburg 129, 198\*, 199, 200, 202, 204, 253, 254, 281. Grabmal Egloffstein 199, 281. Joh. v. Grumbach 282\*, Thüngen Epitaph 485. Grabmal Schenk v. Limpurg 260, 265, 282. Grabmal Brunn 199, 253\*, 254, 255, 256, 259, 261, 264, 269, 271, 272, 277, 281, 284, 287, 296, 310, 311, 312, 313, 318, 326, 336, 340, 362, 372. Marienod 312, 318, 319, 414. Scherberggrabmal 406, 416\*, 459. Strohmaiergrabmäler 343. Romersche Grabmäler 343, 352, 416. Grabmal Bilra 417  
 – Neumünster: Christus 35, 43. Anna selbdritt 206, 414. Madonna 416  
 – S. Burkard: Kreuzigungsrelief 73. Grabmal Lesch 199, 259. S. Burkard: Madonna 251/52, 311, Tafel XV, 312, 318, 321, 343, 349, 372  
 – Marienkapelle: Portale 145, 310. Epitaph 145, 163. Madonna 207\*, 221. Grabmal Seinsheim 259, 281  
 – Bürgerspital: 105, 111, 205  
 – Franziskanerkirche: Grabmal Zingel 203, 204, 205. Grabstein Antwoer 282. Madonna aus d. Johannitergasse 205  
 – Museum: Madonna aus Oberzell 44, 45. Madonna 260. Madonna 59  
 – Museum: Schmerzensmann 103. Madonna aus d. Odenwald 314, 315, 317, 327, 329, 349. Adam und Eva v. d. Marienkap. 415\*, 416  
 Xanten: Dom: Viktor u. Helena 109. Reliquienmadonna 346. Maria 426  
 – S. Viktor: Marienaltar 426. Berendonckscher Kreuzweg 449, 471  
 Zabern: Büsten 442  
 Zell (O. A. Leutkirch): Schloß: Alabaster Christus einer Marienkrönung 325  
 Zeitz: Michaeliskirche: Kreuzifixus 393  
 Zieselbach: Altar 403\*  
 Zell bei Staufen: Altar 259, 279, 324, 326\*, 327, 329  
 Zoben: Annakirche: Madonna 422\*  
 Zons: Madonna 225\*, 226, 227, 233  
 Zürich: Landesmuseum: Altar v. Seewis 473  
 Zwettl: 66, 67  
 Zwickau: Altar 389.  
 – Museum: Hl. Grab 418  
 – Marienkirche: Beweinung 418\*  
 Zwiefalten: Altäre 401  
 Zwischenahn: Maria Johannes-Gruppe 348. Kreuzigung 348

## Verzeichnis der Tafeln

	Seite
Tafel I. Vesperbild aus Unna (Münster i. W.)	1
Tafel II. Bildnisbüste des Wenzel v. Radez. Prag, Veitsdom	18/19
Tafel III. Skulpturen von der Überwasserkirche zu Münster	56/57
Tafel IV. Kopf Ottokars I. im Dom zu Prag	64/65
Tafel V. S. Georg im Burghof des Hradschin zu Prag	88/89
Tafel VI. Christus-Johannesgruppe aus Schülzburg. (Ehemals Berlin, Slg. Oppenheim)	96/97
Tafel VII. Der Apostel Bartholomäus. Tonfigur im germanischen Museum zu Nürnberg	148/149
Tafel VIII. Weinschrötermadonna aus Hallgarten (Rheingau). Mit freundlicher Genehmigung des Herrn Dr. v. Braumühl, Engers am Rhein	152/153
Tafel IX. Schwäbische Pietà aus Sternberg (Terrakotta). Frankfurt, Slg. Fuhr	188/189
Tafel X. Grabmal des Konrad von Daun. Mainz, Dom	200/201
Tafel XI. Madonna des Sebalduchores in Nürnberg	212/213
Tafel XII. Darssow-Madonna in der Marienkirche zu Lübeck	232/233
Tafel XIII. Kopf des Christus vom Triumphkreuz in Vadstena (Schweden)	236/237
Tafel XIV. Madonna von S. Severin zu Passau	254/255
Tafel XV. Frankensteinsche Madonna in St. Burkard zu Würzburg	314/315
Tafel XVI. Dangolsheimer Madonna. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum	386/387
Tafel XVII. Schutzmantelmadonna aus Ravensburg. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum	390/391
Tafel XVIII. Heiliger Georg. Stockholm	394/395
Tafel XIX. Philipp der Gute. Vom Grabmal Kaiser Maximilians in Innsbruck, Hofkirche	434/435
Tafel XX. Meister H. L. Johannes der Täufer. Nürnberg, German. Museum	478/479
Tafel XXI. Paul Vischer, Holzmadonna. Nürnberg, German. Museum	494/495

## Inhalt

Grundlegung	Seite
1. Der Begriff des Plastischen in der spätmittelalterlichen Kunst Deutschlands.....	1
2. Die Plastik in Zusammenhängen .....	10
<b>I. Das 14. Jahrhundert als Grundlage der altdeutschen Kunst .....</b>	<b>30</b>
3. Der Wandel der Figurenauffassung im 14. Jahrhundert.....	30
4. Der Wandel der Reliefauffassung im 14. Jahrhundert.....	68
5. Die neuen Motive des 14. Jahrhunderts .....	82
a) Die bewegte Freigruppe. Der Reiter in Bewegung.....	82
b) Die neuen Inhalte. Das Andachtsbild .....	92
c) Die neuen Formgelegenheiten. Klagetumba, Epitaph und Schnitzaltar .....	107
<b>II. Die Kunst um 1400 .....</b>	<b>119</b>
6. Die Hüttenplastik.....	119
7. Die Feinplastik in Ton und Alabaster.....	148
8. Die bewegliche Figurenplastik größeren Maßstabes.....	161
a) Der Südosten: Böhmen, Schlesien, Österreich .....	162
b) Bayern und das Alpengebiet .....	179
c) Der Südwesten. Schwaben .....	188
d) Unterfranken und der Mittelrhein .....	198
e) Nürnberg und Mittelfranken .....	212
f) Mitteldeutschland. Thüringen und Obersachsen .....	216
g) Niedersachsen und Westfalen .....	221
h) Der Niederrhein .....	225
i) Der Niederdeutsche Schnitzaltar .....	227
k) Die Küstenkunst .....	231
<b>III. Die „Dunkle Zeit“ des 15. Jahrhunderts .....</b>	<b>243</b>
9. Die manieristische Abwandlung des weichen Stiles in Blauplastik und Grabmal- kunst .....	261
a) Die Bauplastik der manieristischen Richtung .....	262
b) Die Grabmäler der manieristischen Richtung .....	272
10. Die barocke und die stetige Abwandlung des weichen Stiles, wesentlich in der Kunst der beweglichen Werke.....	287
a) Der Südosten .....	288
b) Franken .....	305
c) Der Südwesten .....	312
d) Der Nordwesten .....	339
e) Mitteldeutschland .....	350
f) Der Nordosten .....	352
g) Die Pietà am Ende der Dunklen Zeit .....	353
<b>IV. Die Zeit des späteren 15. Jahrhunderts.....</b>	<b>354</b>
11. Die Situation um 1470.....	354
a) Nikolaus Gerhart und seine nächsten Wirkungen.....	354
b) Die Gegensätze um 1470 .....	362
12. Der Stil der 80er Jahre .....	373
<b>V. Das Zeitalter des männlichen Dürer.....</b>	<b>395</b>
13. Die Spätgotik um 1500.....	398
14. Die Kunst um 1500 .....	428
15. Der zweite spätgotische Barock.....	451
a) Die frühbarocke und die manieristische Nuance .....	451
b) Der Frühbarock .....	455
c) Die manieristische Nuance.....	475
16. Die renaissancemäßige Richtung .....	483
Schlußwort.....	498
Register.....	501

Druckfehlerberichtigung:  
S. 434 Zeile 27 von oben lies Taf. XIX statt Taf. XX.













03SE1783



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

P  
03

HANDBUCH  
DER  
KUNST-  
WISSEN-  
SCHAFT

PINDER  
DEUTSCHE  
PLASTIK  
II

SE  
1783