



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1940

Der Meister E.S. und Nikolaus Gerhart

urn:nbn:de:hbz:466:1-41887

Hintergründen. Der Gleichklang zwischen Wien und der übrigen oberdeutschen, namentlich der schwäbischen und fränkischen Kunst wird sich auch später zeigen: an der Stelle, wo gegenüber Pleydenwurff Wohlgemut mit seinem Zwickauer Altar von 1479 stehen wird, werden wir in Wien gegenüber dem Meister des Schottenstiftes jenen der Heiligenmartyrien finden.

DER MEISTER E. S. UND NIKOLAUS GERHART

DIE BEDEUTUNG DER STECHER

Der eigentümliche, innerlich gegenstandslose, aber höchst ausdrucksvolle Schwung, der Schüchlin's Verkündigung durchrollt, könnte „graphisch“ genannt werden. Erinnern wir uns nun, daß deutsche Graphik im eigentlichen Sinne, daß insbesondere der Kupferstich, unter unbestreitbarer Führung der Oberrheiner, seit den Tagen des Konrad Witz eine Entwicklung genommen hat, die fast allein schon genügen würde, die Sonderstellung unserer Kunst jener Tage zu beweisen. Drei starke Meister, drei Marksteine sind immer wieder mit Recht herausgestellt worden: der Spielkarten-Meister, E. S. und Schongauer. Der erstere gehört der Konrad-Witz-Zeit, der letztere den Anfängen der Dürerischen, E. S. der hier zu betrachtenden an. Wir stehen also vor dem mittleren Meister eines Kunstzweiges, der für Deutschland von entscheidender Bedeutung ist. Die Frage der „Priorität“, die höchstens zwischen oberdeutscher und niederländischer Graphik gestellt werden könnte, scheint schwer entscheidbar und ist nicht wesentlich. Die gewichtigeren *Persönlichkeiten* jedenfalls stellt dieses Mal, im Kupferstiche, Oberdeutschland genau so sicher, wie in der Malerei für diese Zeit die Niederlande sie stellen. Niederländer war z. B. der „Meister mit den Bandrollen“; er hat ganz erheblich nach oberdeutschen Blättern gestochen. Der Spielkarten-Meister, wirksam nachweislich schon vor 1446 (dem Jahre der ersten datierten Kupferstichfolge überhaupt, einer Berliner Passion), ein Zeit- und vielleicht auch Orts-genosse des großen Konrad Witz, trat uns schon im vorigen Bande mit dem die ganze Zeit überstrahlenden, wahrhaft monumentalen Blatte

der Madonna auf der Schlange entgegen (Bd. II, Abb. 74). Nur eines seiner nicht wenigen Blätter sei hier noch hervorgehoben: das mit den Reihern (Abb. 18). Es gibt neben diesem großen deutschen Stecher wohl nur noch einen Künstler im damaligen Europa, der für das Tier ein gleiches Verständnis aufgebracht hat: Vittore Pisano. Aber das Auszeichnende unseres Meisters ist nicht einmal so sehr die Naturdarstellung als die Überlegenheit der Form: nicht nur das einzelne Tier — das *Blatt selber* hat Form, eine Form, in der schon weite Zukunft schlummert. Die Kühnheit, die E. S. in seinem Alphabet entfesseln sollte, ist hier angedeutet. Im Zeitalter der starren, metallisch harten Form ist es geradezu überwältigend, wie die Geschmeidigkeit der Wasservögel empfunden und einer Geschmeidigkeit reiner Formen eingeordnet ist. Jedes Blatt der Tierdarstellungen überrascht durch diese doppelte Kraft: das Wesen des Hirsches, des Löwen, des Vogels zu erfassen (als „Farben“ der Spielkarten!) und zugleich das Blatt selbst über das Zufällige einer Musterversammlung hinaus zur künstlerischen Gestalt an sich zu erheben. Daß die Deutschen auf dem Wege waren, die Zeichnung, auch die reine Handzeichnung als Kunstwerk aufzufassen — einer ihrer wichtigsten Züge namentlich in der Dürer-Zeit —, läßt sich schon von hier aus begreifen. Dabei verdient hervorgehoben zu werden, daß der Bär, der damals noch zur deutschen Alpenlandschaft gehört haben muß, auf dem schönen Pariser Blatte viel unbeschwerter gesehen ist als der Löwe, der in weit höherem Maße heraldisch und ornamental festgelegt war. Der Meister kann auch Löwen gesehen haben (dafür spricht außer dem Pariser ein Dresdener Blatt), aber hier war jedenfalls der Druck der Überlieferung stärker. Nur im Bären ist jene unmittelbare Lebendigkeit schon da, wie sie für den Hausbuchmeister bezeichnend werden konnte. Mehr noch: er wirkt so (scheinbar) *stilfrei*, so rein „gesehen“, wie gewisse Landschaften Dürers.

Geisberg zählte 1923 über dreitausend Kupferstiche des 15. Jahrhunderts, von denen damals noch rund der sechste Teil dem E. S. allein zugeschrieben wurde; aber er betonte zugleich, wie auffallend gering die Zahl der *Meister* sei. Sie verringert sich innerlich noch durch die Abhängigkeit der Kleineren von den Großen. Die Vervielfältigung, ohnehin zum Wesen des Stiches gehörig, findet hier ein ihr sehr

selbstverständliches Feld. Bei einigen Stechern, wie Israel von Meckenem, ist die Spiegelung größerer Erfindungen überhaupt das uns Wesentliche. Der rheinfränkische Meister der „Weibermacht“ (eines einmaligen Blattes mit köstlich ironischer Darstellung) geht im allgemeinen vom Spielkartenmeister aus, auch jener der Nürnberger Passion; dieser gilt als der „talentloseste“ Schüler des Großen (nach Geisberg), hat uns aber doch Blätter überliefert, die in tiefere Zusammenhänge blicken lassen (Dornenkrönung des Regler-Altars!). Die Fülle jener frühen Stecherkunst kann nicht entfernt dargestellt werden. Hervorzuheben ist nur, was die Gesamtbetrachtung angeht: die Bedeutung des Ganzen. Es gibt kein Gebiet der großen Kunst, das der Kupferstich nicht berührte; und manchmal ist er überraschend voraus. Sicher vor 1458 hat ein oberdeutscher Stecher die Werkstatt des Eligius geschaffen. Ist das nicht geradezu ein Versprechen auf Dürers Hieronymus im Gehäuse? (Abb. 20.) Der Gegenstand, eine Art Selbstdarstellung des Kupferstiches durch das Mittel seiner Geburtsstätte, der Goldschmiedewerkstatt, hat natürlich eine Zeitgesinnung, die überall das „Kleine und Viele“ (Wölfflin) liebte, zum Ausmalen auch des Kleinsten und zur Ausstreung fast überreicher Einzelreize verlockt. Aber es ist erstaunlich, welche Macht hier der Raum hat. Er ist schon zur Person erhoben, er überwächst schon die Gestalt. Der Heilige, dem das Blatt gewidmet ist, hat die unverkennbar künstlerische Aufgabe, die beiden Hälften des Innenraumes zu verknoten. Das Spiel zwischen Innen und Außen, das den Nordländer immer wieder gereizt hat, ist Jahrhunderte hindurch in großzügig klarer Entwicklung geführt worden. An sehr später Stelle wird Menzels unvergeßliches Zimmerbild mit dem Stuhl am Fenster und dem wehenden Vorhang stehen, in dem wahrhaft das Licht weht und der Vorhang leuchtet — so stark ist darin die fugenhafte Verkreuzung von Innen und Außen gediehen. Das ist dann schon ein Ende! Da ist der über Eck gesehene Ausschnitt erreicht, das Ganze durch den scheinbar zufällig gewählten Teil ausgedrückt, nicht selber mehr unmittelbar dargestellt. Der oberdeutsche Stecher mußte aber gerade dieses noch tun. Er gab gleichsam eine Puppenstube mit der bekannten, nach uns hin fehlenden Wand. Dürers Meisterstich tat schon einen mächtigen Schritt weiter: er verselbständigte die linke Hälfte, so daß der Augenpunkt im rechten Rahmen liegt. Dies war

der Weg, der zur Verselbständigung des Ausschnittes, zu seiner das Ganze vertretenden Kraft führen mußte. — Man überblickt weiterhin in bequemer Schnelligkeit, welche Leistung Dürers Blatt, Dürers Geist überhaupt, bedeutet: wieviel mehr Ruhe und GröÙe! Wieviel mehr bewältigt und in den Dienst des Ganzen gestellt ist das Einzelne, wie unsäglich viel feiner der Vortrag nicht nur, sondern das Ineinanderspiel von Innen und Außen, das er meint, und bei allem Reichtum wieviel Ordnung! Dabei wird hier durch das abgedämpfte Außen das Innen in seiner Beschlossenheit verstärkt; so entsteht ein spinnendes Schweigen. Das nahezu umgekehrte Verhältnis in dem zwei Menschenalter älteren Blatte läßt dieses fast laut erscheinen. Immer ahnen wir doch die grundlegende Kraft jener Zeit, die noch vor Dürers Geburt liegt. Wir dürfen hier, in erzwungener Zurückhaltung, auf so manche Nebenmeister nicht eingehen, auch nicht auf Israel von Meckenheim (Meckenheim bei Bonn), der seit 1446 zum ersten Male wieder einen Kupferstich datiert hat (1465). Er war wesentlich Kopist, u. a. nach E. S., aber er reicht, erst 1503 verstorben, bis in die Dürer-Zeit, auch mit seinen Nachstichen. Er war Goldschmied wie sein Vater, aus rheinischer (nicht niederländischer) Familie. Sein Selbstbewußtsein spricht aus einem Selbstbildnis, in dem er sich aber ausdrücklich als Goldschmied bezeichnet.

MEISTER E. S.

Meister E. S. allein darf kurz gewürdigt werden. Bei ihm wird der Kupferstich zum Schmelzofen, in den die Kräfte auch anderer Künste eingehen; große und neue Dinge gehen daraus hervor. Nachdem man früher diesen bedeutenden Meister ausschließlich innerhalb seiner eigenen Kunst verfolgt hatte, ist man mit Recht dazu übergegangen, zu sehen, was er den Nachbarkünsten gab. Heute muß man schon fast wieder vor Übertreibungen warnen. Tatsache aber ist: bei E. S. beginnt erst die Leistung des Stiches über sich selbst hinaus. Dem Spielkartenmeister lassen wir die unüberschätzbare GröÙe der Verselbständigung seiner Kunst, E. S. aber hat gerade dadurch stilbildende Kraft bewiesen, daß er auf viel mehr als auf die Graphik selber blickte. Er ist darin der Vorgänger Schongauers. Immer wieder bedauert man,



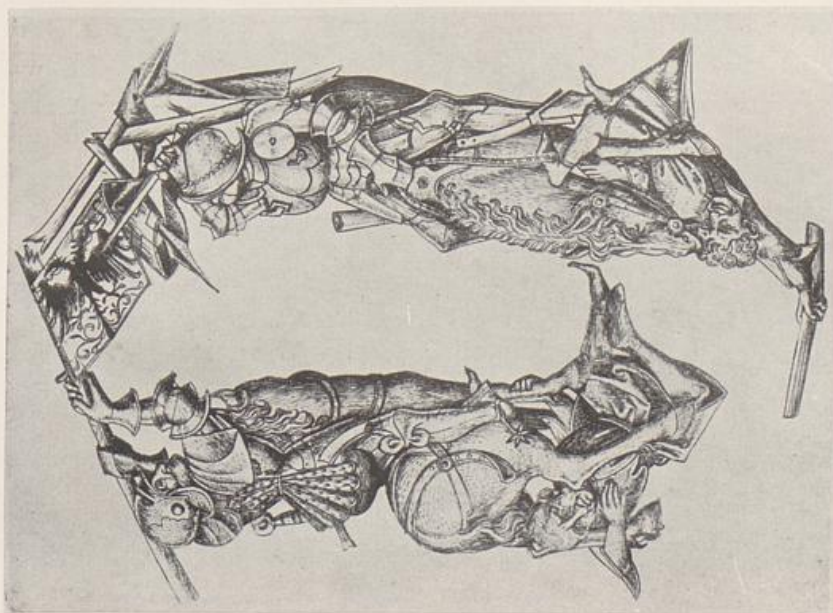
16. Meister des Sterzinger Altares, Verkündigung,
Sterzing, Rathaus



17. Hans Schüchlin, Verkündigung
vom Tiefenbronner Altare, 1469



18. Spielkarten-Meister, Blatt mit Reihern



19. Meister E. S., Buchstabe Q

daß man den Mann nicht genauer benennen kann als mit jenen zwei Buchstaben, die er den Stichen wenigstens seiner letzten Jahre beigegeben hat. Man würde mit dem Namen zunächst nichts Sachliches erfahren; aber im Namen wohnt ein Zauber, und wir gönnen ihn gerade den Bedeutenden. Das erste Zeichen, wie ernst sich die neue Kunst nahm, war nur die Zeitangabe gewesen (1446). Als nach rund zwanzigjähriger Pause, mit den sechziger Jahren, wieder Zahlen auf Stichen auftauchen, da tritt nun als Neues das Merkzeichen des Künstlers auf. Unterschätzen wir es nicht! Es mag gerne eine Übertragung aus dem Goldschmiedegewerbe sein, aber nicht die Herkunft, sondern die Anwendung des Brauches entscheidet. Dieser hat sich Schongauer ausnahmslos angeschlossen. Schade, daß wir das S. nicht auf irgendeinen Schongauer, einen älteren Verwandten des großen Martin, ergänzen dürfen. Denn ganz gewiß: in der Geschichte erkennen wir ein echtes Väterverhältnis von E. S. zu M. S. Während aber Schongauers abendländische Rolle in der Verbindung des Stechers mit dem Maler besteht, seine Wirkung über die Graphik hinaus sich wesentlich auf Gemälde und Reliefs erstreckt, so ist E. S. der große Vermittler in der Plastik geworden. Kein Zufall, mindestens etwas geschichtlich Verständliches: die Folge des malerischen Zeitalters auf das plastische spiegelt sich noch einmal in den Rollen der führenden Kupferstecher; die Verteilung hätte nicht umgekehrt sein können.

Ein ungemein beweglicher und wahrhaft fruchtbarer Geist muß E. S. gewesen sein. Auch er gehörte dem alamannischen Kreise an, auch er war Landsmann von Moser, Witz, Multscher, dem Spielkartenmeister, den stärksten Bahnbrechern der älteren Zeit. Deren Mannesjahre müssen die Jahre seiner Jugend gewesen sein. In Konstanz, Basel oder Straßburg haben wir ihn zu denken. Selbstverständlich reicht er auch in die deutsche Schweiz hinein, die keinerlei blutmäßige oder geistige Grenze vom übrigen Alamannentume abscheidet. Einer seiner berühmtesten Stiche ist die große Maria von Einsiedeln von 1466 (es gibt auch noch eine kleine). Straßburg hat für bestimmte Zeiten wohl den größten Anspruch. Hier, gelegentlich auch in Konstanz, konnten die beiden entscheidenden Künstler jener Zeit und Gegend am besten einander begegnen, *E. S. und Nikolaus Gerhart*.

E. S., auch er ursprünglich ein Goldschmied, Entwerfer von Monstranzen, von Ornamenten, Entwerfer aber auch des wohl geistvollsten aller Alphabete, hat ganz besonders der deutschen Plastik erstaunlich reiche Anregungen gegeben. Sie beschränken sich weder auf seine Zeit noch auf Deutschland. Sie reichen bis nach Italien, sie treffen noch Veit Stoß und Riemenschneider, noch die Kunst der ausgewachsenen Dürer-Zeit, selbst den erst 1540 verstorbenen Jodocus Vredis. Ihre Wirkung setzt mit Macht ein in den sechziger und siebziger Jahren. Die große Kunst in Dürers Jugendzeit kann hier und da wie eine Fülle von Variationen über Gedanken des E. S. (oder Gedanken *bei* E. S.) aussehen. Zunächst aber hat sich der Stecher selbst von Plastik anregen lassen. Eine seiner berühmtesten Vermittlungen ist die zur Dangolsheimer Madonna, die auch der Verfasser nunmehr den sechziger Jahren zuschreiben muß (Abb. 21 u. 22). E. S. muß ein eindrucksvolles Werk weit älterer Plastik, erfüllt von dem Liebreiz der Kunst um 1400, gekannt haben, als er seine Madonna L. 79 schuf. Er übersetzte hier ein plastisches Werk des weichen Stiles in den neuen seiner Zeit. Der aber dann die Dangolsheimer Maria bildete, ob es Gerhart selber war oder ein anderer — er hat den Stich des E. S. *gekannt!* Es gibt noch andere Belege, so die köstliche Madonna L. 63, die unverkennbar ein Holzschnittwerk der späteren Multscher-Zeit in den Stich übersetzt, wobei dieses Mal kaum ein merklicher Zeitabstand zu überbrücken war. Unverkennbar treten hier *Skulpturschatten* auf! Nicht nach Natur, sondern nach plastisch geformter Kunst ging der Meister vor. Wir erfahren nicht, wie damals ein Maler oder Zeichner Menschen sah, sondern wie ein Kenner des Plastischen dessen damals neue Wirkungen in die Fläche übertragen konnte. Wir erfahren somit auch, in wie hohem Maße diese Schatten von den Schnitzern selbst *gewollt* waren. Wenn E. S. pflanzliches Leben beifügt, so ist es wirklich nur beigefügt, von Natur ihm eher fremd. Alles plastisch Vorgeformte aber begeistert ihn. Auch die lieblich-feinen Reliefs der Straßburger Karthause muß er schon vorgefunden haben. Damals ergibt der Kupferstich noch ein seitenverkehrtes Bild. Die *Zeichnung*, die E. S. dem Kupferstiche zugrunde legte, war gleichsinnig mit den Reliefs, die man damit schon in die Zeit um 1460 zu setzen hat. Daß die Zeichnung gleichsinnig oder im Anschauen der Reliefs entstand,

beweist gerade die Spiegelverkehrtheit des Stiches. Ein Plastiker käme kaum auf den Gedanken, das Bild eines Stiches in Spiegelverkehrung zu übertragen. Das wäre künstliche Absicht, das andere ist rein technisches Ergebnis. Die Fälle, in denen Plastik nach Stichen geschaffen wurde, überwiegen für unsere Kenntnis. So ist z. B. das Verhältnis des schönen plastischen Michael von St. Andreas in Köln zu einem Stiche des Meckenem (freier Übersetzung zweier Blätter des E. S.). Hier hatte der Plastiker den Stich vor sich; höchstens hätte er die Vorzeichnung selber kennen müssen. Im ganzen ist bei E. S. die Vermittlung von Formen an Plastiker durch den Stich als das Häufigere bezeugt. Sie ist unmittelbar weiterzeugend gewesen. Die Kreuzigung L. 31 geht dem großartigen Kruzifixus Gerharts in Baden doch wohl *voraus*; ebenso wie L. 79 der Dangolsheimer Maria, so auch der jugendliche Johannes der berühmten Apostelfolge dem Altare von Lautenbach (1483), so L. 33 dem plastischen Vesperbilde von Hedelfingen in Stuttgart (1471), so wenigstens Einiges von E. S. auch Einigem des Konstanzer Chorgestühles und sehr vielem Anderen späterer Zeiten. Ein warmer und liebevoller Geist muß E. S. gewesen sein, einer der Glücklichen, die wirklich „ihrer Zeit genug getan“. Daß dies aber ein Kupferstecher konnte, ein Meister der neuen Vervielfältigungskunst — fügt sich das nicht ausgezeichnet zu dem gewaltigen Umschwung, den soeben Deutschland vor allen Nachbarländern durch den *Buchdruck* aller Augen deutlich gemacht hatte? Hier ist *auch* eine Einleitung zum „Zeitalter des Verkehrs“. Wir wissen, daß auch hier, wie immer und überall, der „Fortschritt“ sein Böses hatte wie sein Gutes. Nietzsche scherzte sehr ernst, als er aussprach, die Deutschen hätten das Pulver erfunden, was aller Achtung wert sei, hätten es aber wieder wettgemacht: „sie erfanden die Presse“. An dieser Stelle geht es uns noch um den „Verkehr“ in der Kunst. Kann man sich eine größere Umwälzung vorstellen als diese? Bis zum Auftreten der Graphik war der Eindruck fremder Werke an persönliche Begegnung gebunden. Ein Meister konnte an ein ihm eindrucksvolles Werk sich in mannigfachen Formen, von Abzeichnungen verschiedenen Grades bis zum reinen Gedächtnisbilde herab, erinnern. Auch so noch konnte übertragen werden, doch stets durch die Vermittlung des Einen, der gerade das Einmalige gesehen hatte, und durch ein wiederum einmaliges Werk. Der

Kupferstich hebt bis zu nicht geringem Grade die *Einmaligkeit des Originals* auf, die ursprünglich ein einschneidender Unterschied bilden der Kunst gegenüber Dichtung und Musik ist. Erinnern wir uns einer Feststellung im ersten Bande: von einem Rembrandt-Gemälde gibt es *das* Original nur an *einer* Stelle der Erde; wenn es in Paris ist, kann es nicht in Berlin sein. Eine Symphonie dagegen ist ein überall auslösbares Ereignis, hier gibt es kein gegenständliches „Original“, und es gibt keinen Ort im Raume, an den das Werk ausschließlich gebunden wäre. Dichtung aber wurde früher *weitergesagt*. Das neue Zeitalter brachte das gelesene Wort. Damit starb ein gewaltiges Leben der alten Dichtung, der Rhapsode starb endgültig. Schon die Schrift, schon das antike und mittelalterliche Buch hatte ihn abzulösen begonnen. Das „Volk“ hatte sich noch freigehalten und Lieder, Sagen, Märchen von Mund zu Munde weitergegeben. Erst, was jetzt kam, die Erreichbarkeit großer Mengen durch das gedruckte Wort und — das gedruckte *Bild*, das war völlig umwälzend. Bis zur Zeitung und zur mechanischen Vervielfältigung der Bilder und bis zum Filme hin ist damit *ein* Weg zur „Neuzeit“ freigelegt! Wieviele Gefahren er gebracht hat, weiß jeder Vernünftige ebenso, wie er den Segen kennt, den die schnelle Verbreitung echter Wahrheiten, namentlich für den Aufruf des *Willens*, bedeuten kann. Für die Reformation hat der Druck von Wort und Bild eine ganz ähnliche Rolle gespielt wie für unsere heutige Bewegung der Rundfunk und der Film. Es ist wichtig, sich klar zu machen, daß schon *vor* dem Buchdruck mit beweglichen Lettern die Kunst selber zur Vervielfältigung gefunden hatte. Das Hindrängen auf die Musik, das sehr bald offen einsetzen mußte, bereitete durch die Graphik sich vor. Deshalb sind offenbar die alte Graphik (*vor* unserer großen Musik) und die spätere Musik (*nach* unserer alten Graphik) dem deutschen Wesen so ausdrucksvoll gemäß und haben darum besonders *gültige* Werke gezeitigt. *Deshalb?* Ja, weil, wie im ersten Bande gezeigt, das „Erinnerungsbild“, unabhängig vom physikalischen Raume, den Deutschen nachdrücklich artgemäß zu sein scheint.

Zunächst brachte die Vervielfältigung Wundervolles. Sie brachte auch dem Größeren, der irgendwo fernab saß, dem Tiroler, dem Bayern, dem Schwaben, dem Franken, dem Niederdeutschen die starken Erfindungen des damals formenstärksten deutschen Stammes, der

Alamannen. So wurden auf neue Weise die Stammesgrenzen zugunsten einer gesamtdeutschen Kunst überschritten, so empfing die Kunst von Bozen oder Brixen, von München oder Würzburg noch in späteren Tagen die Leistungen der vordürerischen Zeit. Sie drangen auch zu der dürerischen und mittelbar zu Dürer selber, und auch die Zeitgrenzen wurden somit überschritten. Darin liegt der unvergängliche Ruhm des frühen Kupferstiches und auch unseres Meisters.

Was brachte er aber auch! Es war eine unerhörte Auflockerung alles dessen, was die Zeit seiner eigenen Jugend bis zur Einfrierung verstarrt hatte. Der Raum brach ein, die Linien tauten gleichsam auf, das Beste der erst sich hochkämpfenden malerischen Anschauung verband sich mit der Festlegung und Weiterreichung wirksamer Menschengestaltung. Bei E. S. stand diese voran, aber auch für das Räumliche war er Vorkämpfer. Unmerklicher wohl als für die geformte Gestalt, aber kaum unwirksamer prägten auch seine Innenräume sich den Köpfen ein. Dabei ging sicher einiges mit, das aus den Niederlanden kam (die Engelstypen, die gestraffte Grundform des Gekreuzigten, einiges in der Macht des Raumes, Wirkungen mehr des Flémallers als Roghers); aber der Schmelzofen hatte es im eigenen Feuer umgeglüht, und weit stärker als die Verbindung mit dem westlichen Bruder war das Oberdeutsch-Südrheinische. Erinnern wir uns noch einmal, daß jener westliche Bruder selber dauernd auch innerdeutsches Blut eingesogen hatte und namentlich für die Deutschen von damals überhaupt kein Ausländer war. (Noch Fischart von Straßburg nannte in seiner köstlichen Absage an Vasari 1577 den „Niderteutschen Johann van Eyck“ bei der Verteidigung deutscher Kunst.) Vor allem gab die innere und äußere Leichtigkeit der graphischen Darstellung beste Grundlagen für den Stil von 1480. Das Alphabet des E. S. gehört zu den geistreichsten Vorbereitungen dieser wahrlich nicht geistarmen Zeit (Abb. 19). Der Buchstabe wird durch phantastische Gestalten erzielt, gleichsam vollzogen, voll dramatischen Gehaltes, voller Sieg und Niederlage, Spuk und Spott, immer verblüffend in der Herrschaft des gewollten Zeichens über die Spiele der dienenden Gestalt. Dieses „Figurenbilden“ aus Figuren gehört als wesentlicher Zug auch der Kunst um 1480. Die Formwürdigkeit des Hohlraumes in der Plastik, die fugenhafte Verkreuzung der Bewegungen, diese der

deutschen Plastik weit mehr als der gleichzeitigen Malerei zugehörigen Züge sind alle bei E. S. vorgebildet, wenn nicht durchgeführt, und auch Dürer sind sie noch zugute gekommen. Es gibt keinen würdigeren Führer zur Plastik selbst als diesen Vervielfältiger, der Schöpfer und Nachschöpfer und Mittler war in einem.

NIKOLAUS GERHART

Auch der Bericht über die verwandte Plastik muß leider schmerzlich kurz sein. *Nikolaus Gerhart* ist der größte Name, aber er ist nicht der einzige. Was um 1468 die schönsten Einzelheiten des Trierer Michael-Altares, was im gleichen Jahre der Christophorus von Krems oder das Höfingen-Epitaph in Augsburg, was das Görlitz-Epitaph, was die feinfühligere, etwas zurückhaltendere Plastik der Kölner Hardenrath-Kapelle von 1466, was die Kunst Konrad Kuyns, was die Speyerer Verkündigung und viele andere Werke ausgesagt — dies alles kommt nicht einfach erst von Gerhart her, es kommt ihm auch *entgegen*, aber es erfährt seine Verdichtung und seine Krönung in diesem einzigartigen Meister. Er bedeutet der Plastik ganz unmittelbar so viel, wie E. S. mittelbar von der Graphik aus. Er ist der *Größere*, ohne jeden Zweifel, er gehört zu den Genies ersten Ranges, aber auch er konnte dem geistig so wachen Kupferstecher verpflichtet werden. Er ist, mindestens im kunstgeschichtlichen Sinne, der Freund des Alamannen geworden. Sicher hat er frühe Jahre in den Niederlanden verbracht. Ein Hauch von Jan van Eyck und selbst von Slüter her ist unverkennbar. Woher er kam, wann er zu uns kam, wissen wir nicht genau. 1462 jedenfalls war er da! Wir wissen aber auch, daß mindestens ebenso restlos, wie der Seeligenstädter Memling sich der niederländischen Bruderkunst anschloß, Nikolaus Gerhart in die oberdeutsche eingegangen ist — *wenn* er überhaupt geborener Holländer war. Stellen wir uns vor, Nikolaus Gerhart sei auch dem Blute nach Niederländer gewesen, so bliebe immer noch folgendes bestehen: die Niederlande, das nördlich der Alpen unerreichte und vorbildliche, südlich von ihnen aufrichtig bewunderte eigentliche *Malerland* jener Zeit — sie bleiben stumm auf die Frage nach den Brüdern jenes Genius in der *Plastik* von damals! In Oberdeutschland aber empfing diesen ein

ganzer Chor gleichgestimmter Seelen. An Memling sehen wir, wie stark gerade das Brudervolk den Bruder wandeln konnte. Ein italienischer Memling wäre so unmöglich wie ein italienischer Gerhart; der niederländische Memling und der deutsche Gerhart sind jeder berühmte Wirklichkeit geworden. Nur der sehr Feinhörige vernimmt wohl noch die lyrischen Töne des Mittelrheins in dem Seeligenstädter, der in Brügge seine neue Heimat fand. Holländisches Wesen an Gerhart zu entdecken, ist ganz gewiß nicht leichter, wenn man eben auf das *Wesen* ausgeht. Es kommt auf den *Ton* des Schaffens an. Es war der Ton der Landschaften, die seit der Kaiserzeit noch immer das Schicksal deutscher Kunst bestimmt haben, des Rheinlandes und Oberdeutschlands. Die zwei Ströme, die unser Land auf zwei große Bahnen ziehen, Rhein und Donau, haben ihn gesehen, und nicht umsonst; aber auch er sah sie nicht umsonst. Übrigens ist von sehr unvoreingenommener Seite her ein ausgesprochen *mittelrheinischer* Grundzug an Gerhart gefunden worden. Der Mittelrhein — das wäre noch einmal die Heimat Memlings! Gerhart ist so anziehend, so voller „Atmosphäre“, so verlockend zum *Fragen*, wie der große Meister von Naumburg. Etwas mehr wissen wir freilich von ihm, aber selbst das Urkundliche gibt noch Rätsel auf. 1462 hat er sich zum ersten Male bezeichnet, auf dem großartigen Grabmal des Erzbischofs Johann von Sierck (in der Trierer Liebfrauenkirche), von dem nur die herrliche Oberplatte mit dem Lebenden auf uns gekommen ist, nicht das Totengerippe, das sicheren Nachrichten zufolge sich darunter befunden hat. Hier nannte er sich „von Leyden“. Für unsere Kenntnis nennt er sich so nur noch ein einziges Mal, in dem Straßburger Vertrag über das Kanzleiportal, das 1463 begonnen, 1464 fertig wurde. Das schöne Epitaph in der Johanneskapelle des Straßburger Münsters (1464) zeigt nur die Anfangsbuchstaben. 1467, am 17. April, nennen ihn die *Straßburger* noch „von Leyden“; aber *er selber* meißelt im Juni gleichen Jahres unter den Badener Christus: *Nikolaus von Leyen*. Nicht „van“ und nicht „Leyden“! „Zufall“ kann das doch nicht sein! Hatte er einen Geburtsort an der Mosel (wofür das moselfränkische Wort Leyen sprechen würde), klang der Ortsname seiner Geburtsstätte ähnlich dem Namen, dem er, *vor* Straßburg, seine *Bürgerbezeichnung* verdankte, so, wie er später im Südosten „von Straßburg“ hieß? Eines ist sicher: mit diesem durchaus innerdeutschen

*Jakob
ehemals,
Joh. Dietz. Mus.*

Namen hat ihn auch das Gedächtnis der Straßburger Maler und Bildhauer bewahrt. Lange nach seinem Tode, mitten in der Dürer-Zeit, nennt ihre „Confirmatio“ von 1516 als größten Ruhm der Straßburger Zunft „bey menschen gedechtnüss besunder meister niklaus von leyen“. Und Straßburg hatte etwas zu sagen, auch seine Hütte war ja neben der Wiener und der Kölner die wichtigste ganz Deutschlands! Ein Brief Kaiser Friedrichs III. vom 2. Dezember 1463 nennt den Meister „*unseren und des Reiches lieben getreuen Niklas Bildhauer*“. Schon damals versuchte ihn der Kaiser für sein Grabmal heranzuziehen. Erst 1467 ist sein heftiges Werben, mit Hilfe der reichstreuen Straßburger Bürgerschaft, durchgedrungen. Kurz nach der Fertigstellung des Badener Gekreuzigten ging Gerhart nach dem Südosten. Passau (1469) nennt ihn, und Wiener-Neustadt. Dort, in der Residenz des Deutschen Reiches, hat er ein Gut besessen. Frau und Kinder hatte er in Straßburg gelassen, offenbar, weil die Kinder noch zu jung waren und er wohl bald wiederzukommen hoffte. 1487 waren diese Kinder, Peter und Apollonia, erwachsen. Sie konnten also gut zu Anfang der sechziger Jahre geboren sein. Dabei erfahren wir von einer Versippung mit der oberdeutschen Künstlerschaft: Gerhart, der Freund des E. S., war auch der Schwiegervater von *Martin Schongauers* Bruder Georg! Aber diese Versippung selbst, wenn sie auch vielleicht schon durch eigene Freundschaften vorbereitet war, kann er nicht mehr erlebt haben. Es besteht kaum ein Zweifel, daß er schon 1473 gestorben ist. Sein Leben mag an Dauer etwa dem des Konrat Witz geglichen haben; viel mehr als die Mitte der Vierziger hat er kaum erreicht. Von seinem Schaffen überblicken wir rund zehn Jahre, und es waren die letzten. Es gibt jedoch wenige Künstler, die in so kurzer Spanne so Gewaltiges leisteten. Gerhart hat die germanische Kunst höchsten Ranges auf dem Boden des burgundischen Zwischenreiches gut gekannt, er ist unverkennbar ihr Schüler. Außer Slüter und Jan van Eyck scheint auch der Flémaller ihm nicht fremd gewesen zu sein. Ist es aber nicht sonderbar, daß so gar nichts aus seiner Frühzeit sicher aufzufinden ist, und daß alles, was wir sicher haben, sich in deutschem Gebiete befindet? Dort hat es Aufsehen erregt, gewiß, aber nicht anders als etwa Dürers Kunst, und ebenso wie jene nicht auf Grund des „Neuen, Modernen und Fremden“, wie man zu mißdeuten gesucht



20. Kupferstich, 50er Jahre des 15. Jahrhunderts, Werkstatt des hl. Eligius



21. Meister E. S., Madonna, Kupferstich,
Lehrs Nr. 79



22. „Dangelshaimer Maria“,
Berlin, Deutsches Museum

hat, sondern durch die Befreiung zum Teil noch schlummernden, zum Teil sogar schon erwachten rein innerdeutschen Wollens. Die weiche Anmut und das seelenkundliche Feingefühl sind mindestens *auch* mittelhheinisch. Was die Tonplastik um Bingen und Mainz herum zu Beginn des Jahrhunderts im kleinen gesagt hatte, erlangte bei ihm die große Form. Das Gefühl für Stofflichkeit, das sich zuweilen feiner Rauhung der Oberfläche bedient, ist altes Erbe deutscher Kunst um 1400. Über allem steht das Bezeichnendste: die fließende Verschränkung der Formen. Sie hat nichts von der Nordsee, sie ist gänzlich Stil der innerdeutschen „Landratten“. Niederländisch aber ganz gewiß ist der Typus des Straßburger Epitaphes. Er kommt in Utrecht plastisch vor, er beruht zuletzt auf Jan van Eyck. Gestraffte Form des Gekreuzigten kannte schon der Flémaller (Robert Campin). Die Fülligkeit indessen, die trotz aller bewegten Verschraubung Gerharts Form erreichen kann, die feine Holdheit, ist eher Lochner als etwa Rogher verwandt. Der Konsolenengel der Trierer Kreuzgangsmadonna hat seine Vorfahren in jenen der Kölner Ratskapelle; das Trierer Grabmal hat sie in den mittelhheinischen, besonders im Grabmal des Trierer Erzbischofs Werner von Königstein in St. Kastor zu Koblenz. Dies sind Züge der Umwelt und des Erbes. Das immer neue Wunder des Genius erst, ein Geist von einzigartiger Helligkeit, schuf gerade *diese* Kunst. Ein neues Gefühl für den Menschen und seine Wirklichkeit, eine feinhörige Sinnlichkeit, die jener Lionardos vorklingt (der nach Wölfflin nur „die Fläche zu streicheln“ brauchte), spricht namentlich aus den Halbfiguren. Ihre Anwendung vom Westen herzu-
leiten, ist wiederum nicht nötig, und z. B. die Wächter-Halbfiguren des Regensburger Rathauses sind ganz bestimmt nicht nach, sondern *vor* Gerharts Zeit bereits entstanden. Die parlerische Büsten- und Bildniskunst steht ungekannt in der Ahnenreihe auch der Gerhartschen. Der Wenzel von Radez ist wie ein Versprechen auf ihn, so wie Naumburg Versprechen auf das Prager Triforium gewesen ist. Das sind nicht Einflüsse, das sind Wesenszüge, ihre Verbindung ist Frage des Wachstums *eines* Volkes. Für das Gesamtbild unserer Kunst aber ist sehr wichtig die Verbindung mit E. S. Der Stecher hat auf Gerhart gewirkt, aber auch — und stärker noch! — der Bildner auf den Stecher. Beide gemeinsam gestalten das Bild zunächst der oberrheinischen Kunst von

Sta Maria =
Capitol
Handwritten
Kop? !
1466!

1418+
Tumba =
nicht Wand-
nieder

Grund auf neu. Indem aber Gerhart wanderte und beide deutschen Ströme miteinander verband, indem zugleich die Blätter des E. S. das ganze Land durchdrangen, ist die Zweiheit dieser Meister die wohl wichtigste Erscheinung der gesamtdeutschen Kunst vor Dürers Geburt geworden. Gewiß ist die Feinheit, mit der Gerhart das Sichtbare in das Tastbare übertrug, überraschend; sie ist es aber nicht mehr als jene, mit der Dürer das Tastbare in das Sichtbare umsetzte. Für alle Zeiten sollte man sich einprägen, daß z. B. Mantegnas schöner Kupferstich der kämpfenden Meergötter in Dürers von echter Bewunderung getragener Nachzeichnung nicht etwa ins Flächenhafte abglitt, sondern überhaupt erst in das Plastische erhoben wurde (Abb. 23 u. 24). Der große Mantegna, der uns Deutschen so besonders lieb ist, leidet dadurch nicht im geringsten. Er hat nur überall den scharfen Umriß des Flächendenkens, wo der junge Dürer wölbend, umrundend, in praller Fülle denkend, die Plastizität überhaupt erst hinzufügte, mit so kräftiger Sinnlichkeit, wie eben auch Nikolaus Gerhart sie besessen hat. Gerharts Wirkung ist am ehesten jener Dürers zu vergleichen: er befreite und bildete! Wer in seinen Kreis geriet, der konnte immer irgend etwas gewinnen, natürlich immer schon durch *eine* der mehreren Seiten des Genies. Von den Straßburger Halbfiguren sind ganze Scharen ausgegangen: Frauenbüsten in Weißenburg und Zabern, und verstreute, die bis nach Amerika gelangten, in sehr verschiedenen Graden der Entfernung vom Meister (am nächsten ihm die leider verschollene Geneveva). Männerbüsten in Hagenau und Molsheim (heute Berlin), Gestühlsbüsten in Konstanz, später solche aus Weingarten (1487), stammen von Gerhart ebenso ab wie verschiedenzeitliche in St. Marx zu Straßburg. Über Speyer und Worms, über des Heilbronnens Hans Seyffer feintüchtige Kunst bahnt sich von ihm ein Weg bis zu Konrat Meit. Der ist nun ganz sicher ein Mittelrheiner (aus Worms) und ist einen ähnlichen Weg gegangen wie Memling. So verschlingen sich immer wieder die besten Leistungen der Brudervölker!

Ein geistreicher, „geistvoller“ Mann war Gerhart und war damit etwas durchaus Neues. Bei keinem, auch bei noch Größeren der älteren Zeit, nicht beim Bamberger oder Straßburger oder Naumburger Hauptmeister, würde sich dieses Wort auf die Lippen drängen, das Wilhelm Vöge, selbst der Geistreichste seiner ganzen Zunft, auf Gerhart

anwandte. Dem Sinne des Wortes nachzugehen ist schwer; leichter, wenigstens für den Geschichtsempfindlichen, ist zu erkennen, daß es bereits Spätzeit ansagt. Das „geistreiche Genie“ gehört erst der Neuzeit an, die großen glaubensstarken Zeiten kennen es noch nicht. Ihnen fehlt noch die Ironie. Geistreich und tief zugleich ist Gerhart namentlich in den Straßburger Büsten. Man hat richtig gesagt, daß der Gedanke des „ungleichen Paares“, im 16. Jahrhundert sehr beliebt und auch Dürer bekannt, hier hindurchleuchte. Es ist ein ironischer Gedanke, und ein weltlicher. Seine Tiefe aber in Gerharts Fassung erkennt man erst, wenn man sich sagt, daß wohl wirklich der Graf von Hanau und seine schöne Bärbele gemeint sind, Menschen der Zeit, die man kannte: aber der Alte galt als Hexenmeister, und die Junge war zum Selbstmord bestimmt. Unsäglich platt wirken dagegen die unter Plünderung des Hausbuchmeisters geschaffenen „ungleichen Paare“ des Israel von Meckenem. Gerharts ironische Seelenforschung ist „Neuzeit“, fraglos. Wenn irgendwo, so kommt in der Zeit der sechziger Jahre durch ihn die deutsche, die nordische Kunst überhaupt, in die Nähe des italienischen Menschenbegriffes, seiner unheimlichen Klarheit und Selbstbehauptung — man könnte sagen: der „Renaissance“, gemeint nicht als Wiedergeburt der Antike, sondern als Geburt eines neuen Geschlechtes, dem der Zweifel schon ebenso mitgegeben war wie die Erkenntnis. Von ihrem Baume hat das Bärbele, diese wahre Eva, schon gegessen. Gerharts Kunst ist nicht mehr an erster Stelle religiös, sie greift damit vor, über die Dürerische schon fast hinaus. Sie weist darin schon auf Holbein den Jüngeren und steht doch noch ganz anders im Zwielft der Zeiten, verbündet namentlich mit jener des E. S. Die wenigen religiösen Darstellungen, die wir von Gerhart haben, die Trierer Madonna, die Berliner Anna Selbdritt, der Badener Christus — gewiß, sie beleidigen den Gläubigen nicht; und doch ist nur das Badener Werk von religiöser Erschütterungskraft, und auch dieses ist es durch ein *Menschentum*, wie es seit der spätklassischen Zeit des Naumburger Meisters auch nicht ein einziges Mal wieder erreicht worden war. Auf lange hinaus, noch bis zu Veit Stoß, dem größten aller Meister der Kruzifixe, hat diese großartige Schau in die deutsche Kunst hineingewirkt. Bei der Madonna und der Anna packt uns das menschlich-bürgerliche Erlebnis, formal zugleich die Vergitterung der

Glieder, das feine, ornamental bewegte Gestänge der Gebärden, das Klettern der verlebendigten Linien in hohlräumlicher Feinheit vor zunächst noch stillerem Grunde. Die Auffassung des Kindes, in den Grundzügen wiederum E. S. verwandt und bei Multscher vorbereitet, kann von berückender Holdheit sein. Wie alle echt aus dem Urgrunde des Lebens steigenden Genies muß Gerhart auch ein Kinderfreund gewesen sein. Im Grabmal des Kaisers, nach 1467, ist die Verstärkung der hohlräumlichen Bewegtheit, aber der *Formbetonung* überhaupt, unverkennbar. Seit dem Trierer Erzbischof, der noch weich und geschlossen zugleich geformt war, ist der Drang zur Vergitterung gewachsen. Dabei traf Gerhart auf einen unserem Südosten längst vertrauten Grundgedanken, die wappenhafte Durchgliederung der Relieffläche. Sie war schon in den Gedenksteinen Ludwigs des Gebarteten durchgeführt, und Hans Multscher, auch er ein Übersetzer aus Burgundischem in Oberdeutsches und auch darin Gerharts größter Vorgänger, hatte im Münchener Grabmodell wahrhaft genial mit einem Schlage diese Grundform in das Große und Einmalige erhoben. Nur die Platte des Wiener Grabmales ist des Meisters eigenes Werk. Die Werkstatt hat das Ganze fortgeführt, offenbar weil der Große so früh schon starb, und erst die volle Dürer-Zeit hat die Vollendung gesehen. Die sehr reiche Gesamt-Anlage, leider im Dunkel von S. Stephan heute sehr schwer zu betrachten, zeigt auch bewegte Klagefiguren. Spätestens seit dem 14. Jahrhundert sind diese der deutschen Kunst wohl vertraut, und auch dafür brauchte man nicht in Bourges oder Dijon gewesen zu sein. Die Platte geht uns an (Abb. 25). Für einen Künstler, der, wie vielleicht nur noch der große Bamberger Reiter-Meister, einen tiefinnerlichen Zug zum feinkörnigen Sandstein gehabt hat, muß der ungewohnte Werkstoff eine schwere Zumutung gewesen sein. Fleckiger, farbiger Marmor — darin konnte sich das leise, auf die feinsten Sekundenbewegungen des Formgefühles Wartende unseres Meisters nur schwer durchsetzen. Obendrein mag die ganze Aufgabe ihn weniger gereizt haben (nicht umsonst wohl widersetzte er sich ihr von Straßburg aus vier Jahre lang). So kam ein Zusammenstoß zwischen dem geistreichsten Genie der Sandsteinplastik und der südostdeutschen Forderung nach dem überall, in Salzburg, Passau oder Regensburg, so beliebten Rotmarmor zustande. Gerhart wand sich hindurch,

indem er dem Hohlraum ungewöhnliche Bedeutung verlieh; das war sein eigenes Mittel! Ein Blick auf die ältere Gestalt Friedrichs III. an der Wappenwand von Wiener-Neustadt eröffnet die Schau in eine große Kluft: damals, in den fünfziger Jahren, war das Hohlräumliche noch nicht entdeckt gewesen. Und wenn wir nun von hier aus auf das gleichzeitige Bronzegrabmal des Truchseß von Waldsee sehen, so wird uns klar, daß wir wieder einmal vor der Begegnung zweier uns bekannter Richtungen stehen (Abb. 26). Das Verhältnis der Engel von Erfurt und Trier wiederholt sich ganz gleichzeitig, in nur etwas anderer Form, zwischen dem schwäbischen und dem rheinischen Meister. Gewiß ist auch der Werkstoff schon wichtig. Erz ruft nach geschlossener Form; es *erträgt* auch gebrochene, aber es ruft doch nach jener. Metall hat bei uns von der Kaiserzeit an über die Vischerhütte und das Innsbrucker Grabmal, über Reichle, Krumper, Petel, über Schlüter und Donner bis zur heutigen Zeit, im allgemeinen die geschlossene Form aufgerufen. Metallkunst wird in Wachs „bossiert“ und dann gegossen. Im Stein und im Holze (und Gerhart war auch Holzschnitzer, nur ist uns seine 1466 erwähnte Altartafel für Konstanz leider verloren), in diesen Stoffen wird nicht geknetet, sondern eingeschnitten. Aber nie hat, wenigstens im Abendlande, der Werkstoff die Form *bestimmen* können, nie konnte er mehr leisten, als daß er ihr entgegenkam. Auch zwischen Stein und Holz hat man gerne den Unterschied geschlossener und geöffneter Form finden wollen. Aber Zeiten fester Form haben auch im Holze, Zeiten aufgerissener auch im Steine ihr inneres Zielbild dem Werkstoffe aufgeprägt oder abgezwungen. So ist es doch vor allem der *Wille* zum starren Glanz, der den Meister des Waldsee-Grabmales so adelig harte Formen finden ließ; und es ist der Wille Gerharts, der sogar dem widerwilligsten Gestein die Sprengkraft *seiner* inneren Form antat. Im gleichen harten und kalten Gesteine konnte zu gleicher Zeit die Gegenrichtung geradezu metallisch blanke Wirkung erreichen (Christoph von Parsberg in Lupburg). Gerhart hinterlegte die Gestalt mit schattenden Hohlräumen und ließ sie davor hinfließen, er erzwang Bewegung selbst aus der Ruhe. Der Truchseß-Meister aber führte ein Gebirge auf, das mit schnittigen Graten sich der klaren und fein durchgravierten Grundplatte auflegte. Nicht Gerhart, sondern der Gegenrichtung

kam der Rüstungsstil jener Zeit entgegen. Auf der Seite des schwäbischen Plastiklers steht der Erfurter Alabastermeister, zuletzt selbst Erhart von Straubing noch; und so unsäglich anders, so viel altertümlicher der Regler-Meister war als Gerhart — sein Drang zur Bewegtheit, zur Fugierung stellt ihn eher auf dessen Seite; und dabei sind doch die beiden Grabmäler durch heraldische Gesinnung auch noch *verwandt*.

DAS ULMER CHORGESTÜHL

Man konnte sich aber dem Großen selbst da entgegenstellen, wo man von ihm lernte. Dies setzt dann freilich einen starken Geist voraus. Ein solcher war der Meister der Ulmer Gestühlbüsten, der im Auftrage Syrlins d. Ä. arbeitete (vielleicht war es dieser selber). Das Konstanzer Chorgestühl (von dessen Ausführung Gerhart befreit worden war, das aber entschieden seiner Werkstatt und ihrer Art zuzuschreiben ist) war wohl gerade fertig geworden, als der große Schreiner *Jörg Syrlin d. Ä.* den Auftrag erhielt, zunächst als Probestück den Dreisitz des Ulmer Chores zu schaffen (1468). Das war die Einleitung zu einer der großartigsten Taten unserer Kunst, dem Ulmer Chorgestühle (1469—74). An Gestühlen war Deutschland immer schon sehr reich gewesen. Was aber am Ulmer zunächst in Staunen setzt, das ist die große baumeisterliche Gesinnung, die raumbildende Kraft. Alles, was an Zieraten sich findet, hat schon eine alte Geschichte in sich; neu ist der Übergang des Baukünstlerischen auf das Ganze des Gestühles. Dieses schafft aus dem kahlen Münsterchore einen neuen lebendigen Innenraum so sicher, wie dies in Naumburg nur der entwerfende Architekt selbst in Gemeinschaft mit der großen Statuenkunst geleistet hatte.

Dies darf nicht dahin mißverstanden werden, als nehme die Kunst des Bauens als solche einen neuen Aufschwung. Das gerade Gegenteil ist der Fall: sie blutet sich gleichsam aus für die darstellenden. Der Naumburger Westchor ist durch seine baulichen Glieder bis in die Gewölbe hinein gestaltet, das Gestühl ist als Sockelzone dem festen Raume eingeschrieben, und auch das uns heute wichtigste Bauglied, die