



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Vom Wesen und Werden deutscher Formen**

geschichtliche Betrachtungen

**Pinder, Wilhelm**

**Leipzig, 1940**

Dierick Baegert. - Münnerstädter Altar. - Der Mainzer Adalbert-Meister. -  
Holzschnitte.

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

Eindrucksvollste ist wohl ein Bild, in dem die zuständige Kraft des Meisters einen tieferen Gehalt still einfängt, die große Beweinung des Germanischen Museums (Abb. 69). Sie bedarf keiner Erläuterung, sie redet in ihrer gleichsam mütterlichen Sanftheit zu jedem Empfänglichen. Vielleicht ist der etwas gewagte Hinblick auf die Staatsgeschichte vorübergehend erlaubt: nicht maximilianeische, sondern Friedrichs-Zeit — immer noch! Auch die Frühwerke Bernhard Strigels, der in Memmingen um 1460/61 geboren ist, fallen, nunmehr auch rein zeitgeschichtlich, in die letzten Jahre Friedrichs. Am Blaubeurer Altare selbst hat man Strigels Mitarbeit erschließen wollen. Der Sohn einer weitverbreiteten Künstlerfamilie, die von Memmingen aus auch die Schweiz gerne versorgt hat, tritt am Altare von Disentis um 1489 als vermutlicher Mitarbeiter seines vermutlichen Vaters Ivo Strigel auf, der das Werk voll bezeichnet und mit Jahreszahl versehen hat. Bernhard Strigel hat die ganze Dürer-Zeit durchlebt und ist im gleichen Jahre wie Dürer, 1528, erst gestorben. Wir treffen ihn später wieder. An dieser Stelle mag die Erwähnung genügen, daß Strigels Frühzeit die Einwirkung Zeitbloms stark voraussetzt; und nur diese Zeitstimmung geht uns hier an. Der ältere Holbein, der im Todesjahre Friedrichs III. den Weingartener Altar (heute im Augsburger Dome) bezeichnete, lebte auch in ihr; aber auch er wird uns besser noch an anderer Stelle begegnen.

## BEITRÄGE DER ANDEREN STÄMME

### DIERICK BAEGERT

Das Schwäbische ist der Stimmung um 1490—1500 günstig, aber auch die anderen Stämme zahlen ihr den Zoll. Das Gestühl der Münchener Frauenkirche, die Blütenburger Apostel bezeugen dies für Bayern, der Meister der heiligen Sippe bezeugt es für Köln (in starkem Rückschlag gegen die Art des Bartholomäus-Meisters), *Dierik Baegert* für den Niederrhein und Westfalen. Mit diesem Maler ist es sonderbar gegangen. Der Fall ist lehrreich für die Schicksale der Forschung.



Die Urkunden, die wir eifrig befragen, um aus der Zusammenwirkung der künstlerischen Zeugnisse mit den schriftlichen uns einem einigermaßen richtigen Geschichtsbilde zu nähern, sind ja nicht für uns berechnet. Sie sind „zufällig“, und es kann leicht geschehen, daß die Werke verwechselt werden, die man zu einer Urkunde in Beziehung setzt. In diesem Falle hat ein Irrtum des alten Passavant bis 1927 uns einen recht bedeutenden Meister völlig zugedeckt. Der Altar der Dortmunder Probstei-Kirche, ein frühes, vielleicht noch vor 1480 entstandenes Hauptwerk Baegerts, wurde zwei Brüdern Dünwege zugeschrieben und damit in die Zeit um 1520 verlegt. Die Folge war zunächst, was wieder besonders lehrreich ist, eine Verkennung des Wertes. Zwei Künstler, die noch 1521 so zurückgeblieben waren, verdienten wenig Lob! Seit dem Augenblicke, wo der Irrtum eingesehen war, stehen die Brüder Dünwege als Künstler ohne Werke da, der Mann aber, dem der Altar wirklich gehört, Baegert, trat in ein geschichtliches Licht, das ihm durchaus anstand. Er hat 1937 eine wahre Auferstehung gefeiert durch eine glänzende Ausstellung in Münster, die den Altar der Probstei-Kirche völlig gereinigt zeigte, und durch eine Flut von Aufsätzen namentlich der Zeitschrift „Westfalen“. Wir haben damit einen Künstler gewonnen, der in einem weiteren Hauptwerke, dem Weseler Gerichtsbilde von 1493—1494, zeit- und kunstgeschichtlich neben den Meister des Blaubeurer Altares tritt. Baegert stammt wohl von einer Bauernfamilie aus Darup im westlichen Münsterlande ab. Ein Westfale also, aber für die Gegend des Vatergeschlechtes war Wesel als „Hafenstadt“ immer maßgebend gewesen. Auch Baegert hat wesentlich dort, also am Niederrhein gearbeitet. Seine Werke sind weithin verstreut, zwei der schönsten sogar unglaulicherweise erst in den letzten Jahren unauffindbar geworden. Mit großer farbiger Frische tritt der Künstler auf. Der nordwestliche Charakter, die angeborene Sprachverwandtschaft zum Niederländischen ist unverkennbar. Auf einen besonderen Zug nur sei hier hingewiesen: eine erstaunliche Fähigkeit zum Bildnis, die uns unverkennbar auch Selbstdarstellungen dieses feinfühligen Menschen überliefert hat. Schon der Dortmunder Altar zeigt ein besonders schönes, dann aber auch das Weseler Gerichtsbild (Abb. 70). Auch Baegerts Stil ist, obwohl zeitlich schon um 1480 ansetzend, am ehesten für das Ende der Friedrich-Zeit



bezeichnend. Er kennt von Natur aus keine Wildheit, es kann in ihm sogar ein ferner Nachklang des Liesborners vernommen werden, der in den sechziger Jahren ebenfalls auf der Seite der größeren Formenruhe stand. Dem sehr flüchtigen Blicke dieser Betrachtung darf er als eine Gegenstimme zu der bewegteren Art namentlich der oberdeutschen Altersgenossen, wie Erasmus Grasser, erscheinen. Hier ist wohl *eine* Generation, aber für Grassers Besonderheit scheinen die achtziger, für die Baegerts die neunziger Jahre noch günstiger gewesen zu sein.

#### DER MÜNNERSTÄDTER ALTAR

Neben Erhart und dem jüngeren Syrlin, neben Zeitblom und Baegert meldet sich damals auch schon Tilmann Riemenschneider an. Das allgemeine Formenerlebnis der Deutschen von damals, das Abklingen (also doch immer noch Spürbarsein) des Bewegungsrausches der achtziger Jahre, das Aufkommen einer mehr lyrischen Haltung, spricht auch aus dem schönen Frühwerk des Münnerstädter Altares. Obwohl Riemenschneider als ganze Erscheinung den hier beleuchteten Zeitpunkt weit übergreift, so darf doch die Art seiner frühen Werke unser Bild der endenden Friedrichs-Zeit klären helfen. Der Mann kommt aus Osterode am Harz; das ist heute nicht mehr nur wahrscheinlich, sondern sicher. Es ist zwar oft bestritten worden, wird sich aber auf die Dauer doch nicht verleugnen, daß die heimische Stammesart ihm nie verloren gegangen ist. Die Kunst der Harzgegend hat nicht erst durch seinen Eindruck eine Ähnlichkeit gewinnen müssen; sie ist ihm von Natur aus nahe. Sie zeigt eine eigentümliche Gedörrtheit der Formen, die man in Hildesheim und Halberstadt und sogar in Mecklenburg und Lübeck wiederfinden wird, einen besonders betonten Holzstil, der starre Formbretter zwischen scharfen Graten zuläßt. Diese innere Nähe zum Heimatlande ist um so wichtiger, als Riemenschneider nicht im geringsten norddeutsche *Schule* verrät. Er muß frühe nach Schwaben gegangen sein, sicher, weil die oberdeutschen, besonders die Ulmer Schnitzer, großen Ruhm genossen. Als er 1484 in Würzburg auftauchte, 1485 Bürger und Ehemann wurde, war er schon durchgebildet, und es war offenbar das „deutsche Umbrien“, das seiner



feinfühlig lyrischen Begabung besonders entgegenkam. Und dennoch: es bleibt in ihm ein angeborenes Stammeswesen. Erst dessen Begegnung mit der weicheren und gelösteren, ganz buchstäblich *verbindlicheren* Sprache des deutschen Südens in der sehr einmaligen Seele dieses hohen und edlen Künstlers hat dann den „Riemenschneiderstil“ erzeugt, der das fränkische Weinland am Main beherrscht und dem Meister im Laufe der Zeiten erstaunlich viele, inzwischen als irrig eingesehene Zuschreibungen eingetragen hat. Es gab allzu viele kleine Riemenschneiders. Eine Zeitlang trug fast alle unterfränkische Schnitzplastik des halben Jahrhunderts zwischen 1480 und 1530 seinen Namen. So milde Feinheit in seiner Seele lebt, der sanfte Tyrann hat wie selten einer viele Dutzende von Schülern und Nachahmern erweckt und eine ganze Landschaft unterworfen. Gerade in der Zeit, die wir beleuchten, scheint die schwäbische Schulung noch frisch, die Form der Erhartschen nahe. Eine enge Begegnung beider Künstler ist anzunehmen; aber der Münsterstädter Altar ist *älter* als der Blaubeurer! 1490 wurde der Vertrag geschlossen, die Arbeit bald darauf begonnen. Unter den Gehilfen wird Peter *Breuer* erwähnt, der später in Obersachsen eine Rolle gespielt hat und vielleicht nicht allzu schwer unter den Mitarbeitern herauszukennen ist. Das Schicksal des Altares war sehr anders als das des Blaubeurers. Er ist mehrfach verändert und schließlich gänzlich zersprengt worden. Nur zu ahnen ist noch, daß hier eine auch in der Ausdehnung sehr anspruchsvolle Leistung erreicht wurde. Ursprünglich war der Altar völlig farblos, und das entspricht einem Wesenszuge unseres Meisters, der sich immer wieder durchgesetzt hat. Vielleicht kann kein Künstler jener Zeit sich mit dem Gefühle für Oberfläche, für plastische *Haut* messen, das Riemenschneider entwickelte. Nur völlige Farblosigkeit kann dieses durchsetzen. Sie macht nicht den Leinenüberzug nötig, der auch bei geschicktester Ausführung die zartesten Feinheiten zerstören muß. Gegenüber dem frohen Leuchten des Blaubeurer Altares lebt hier eine eigentümliche Welt, fast asketisch. Schon darin zeigt sich, daß Riemenschneider keineswegs ein Nachzügler war. In aller Sachtheit des Auftretens besitzt er eine bahnbrechende Entschiedenheit. Den Münsterstädtern (oder soll man sagen: der Zeit kurz nach 1500?) hat diese Art offenbar keine dauernde Freude bereitet. Der Maler aber, der daraufhin 1502 die nachträgliche Fassung zu liefern hatte, war selbst ein



Schnitzer, und zwar der Größte aller Älteren von damals: Veit Stoß selbst! Dies ist nun doch nicht so merkwürdig, wie es klingt; es verrät sogar eine kluge Erkenntnis der Auftraggeber. Sollten geschnitzte Figuren schon einmal farbig gefaßt werden, so war dafür ein Schnitzer, der selbst seine Gestalten (Krakau!) in feinfühligere Weise farbig gefaßt hatte, geeigneter als ein reiner Maler. Der eigentliche Sinn Riemenschneiderischer Form war mit der Fassung stark angetastet. Eine an Schongauer erinnernde, wenn nicht geradezu anknüpfende Linienempfindlichkeit hatte, wie bei Schongauer, ohne Farbe vielleicht eine besonders feine Farbigekeit erreicht. Einigermassen haben wir diese (gestört durch künstliche Nachdunkelung) jetzt wieder. Das Ganze aber ist verloren und war doch dem Altar Erharts, den wir noch in so vollendeter Schönheit besitzen, durchaus ebenbürtig. Man würde auch nach Münsterstadt pilgern — heute lohnt sich das kaum, wenigstens nicht des einst so wichtigen Hochaltares wegen. Nur Reste sind noch da. Die Schreinmitte, Himmelfahrt der Magdalena, in deutlicher Erinnerung an den Stich L. 169 des Meisters E. S. geschaffen, treffen wir im Münchener National-Museum an, Flügelreliefs in Berlin, in privatem und im Besitze des Deutschen Museums, ebendort die Evangelisten. Der Stich des E. S. bringt drei Engel in langem Gewande und drei in der bekannten Fiederung. Dies tut auch Riemenschneiders Schrein (Abb. 71). Der Zusammenhang mit der oberrheinischen Stecherkunst wird schon damit außerordentlich deutlich. Er erstreckt sich aber auch auf die vier sitzenden Evangelisten; und doch sind gerade diese sehr neuartige Zeugnisse für den sehr neuen Geist des Mannes. Die große Verinnerlichung, die den heiligen Gestalten zuteil wird, die tiefe Versenkung in unverkennbar zeitgemäße bürgerliche Typen beweisen, daß Riemenschneider im ganzen durchaus und im Keime schon damals ein Mann der Reformationszeit war. Nicht bei Grasser, nicht bei Erhart, kaum bei Veit Stoß können wir uns so deutlich ein Bild der Deutschen machen, die damals *gelebt* haben. Und doch sind dies keine Modellstudien nach Einzelnen, sondern Verdichtungen bürgerlicher Erlebnisformen, die in der Reformationszeit höchste Bedeutung erlangen sollten. Hier ist nicht nachgeträumt, sondern vorgedacht. Man erkennt den Glaubensmann, den Prediger, den Denker, den Künstler sogar; und gerade dieser, Lukas natürlich, der Heilige der Maler und Schnitzer, den die



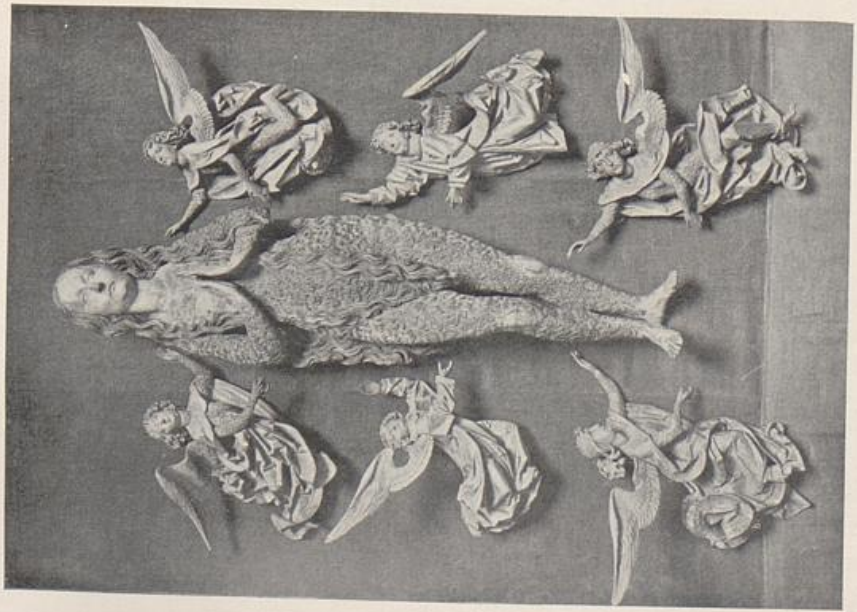
späte Friedrichs-Zeit so gerne gefeiert hat, erscheint in einer Vertieftheit, die wir als Selbstbildnis, weniger von Riemenschneiders *Erscheinung* als von der Seele seines Künstlertumes, dankbar auffassen dürfen (Abb. 72). Sagt man sich, daß diese kleinen Gestalten in der Staffel gesessen haben müssen, wo sonst nur Halbfiguren, oft von schwächerer Gesellenhand ausgeführt, zu leben pflegten, so erhellt noch ein sehr bestimmender Zug des großen Künstlers: die Sorgfalt, die ihn immer ausgezeichnet hat. Ganz unauffällig ist Riemenschneider damit auch kühn, kühn nicht durch ausladende Formbewegung, sondern durch die Einführung des Ungewohnten und durch die peinlich strenge Genauigkeit selbst an den Formen, die am ehesten „überflogen“ werden konnten. Dies ist gutes altes Erbe, Unbekümmertheit um den Standpunkt, höchster Anspruch aber an die Aufmerksamkeit des „Betrachters“ — wenn schon wirklich einer kommen wollte. An der auffahrenden Magdalena setzt die holde Verbindlichkeit der Form in Erstaunen; sie wächst noch durch die hagere Schnittigkeit der flatternden Engel, in denen das Erbe der E. S.-Zeit und der achtziger Jahre über Rothenburg und Nördlingen hin noch einmal sehr deutlich wird. Diese Verbindlichkeit ist neu, sie ist „1490“ in unserem Sinne, und hier eben berührt sich Riemenschneider deutlich mit Gregor Erhart. Die „Schöne Deutsche“ des Louvre ist sicher dessen Werk (Abb. 73), eine Darstellung weiblicher Nacktheit, der auf deutschem Boden in jener Zeit fast ausnahmehafte Bedeutung zukommt. Aber es gibt nun noch eine zweite Antwort zu dieser Frage: die Würzburger Eva (Abb. 74). Ein Jahr schon nach dem Vertrage mit Münnerstadt und während der Arbeit an jenem großen Altare, 1491 also, erfolgte der Auftrag des Würzburger Rates auf die Gestalten des ersten Menschenpaares am Südportal der Marienkapelle. Es darf als hoher geschichtlicher Ausdruck begriffen werden, daß es sich um den Ersatz eines wohl nur 20 Jahre älteren Werkes handelte. Hier spüren wir den schnellen Pulsschlag der Zeit. Man *wollte* ganz ausgesprochen, daß die Gestalten „zierlicher“ würden, und eben dieses, so wußte man, würde der Zugewanderte leisten können. Nun treffen wir, wie auch sonst öfters, den Meister der zartesten, gleichsam lautlosesten Holzbearbeitung als *Bildbauer* in Sandstein! Mit Recht hat man Würzburg eine Sandsteinstadt genannt. Wenn irgendwo, so ist bei dieser wunderbaren Stadt von einem steinplastischen Charakter selbst der





70. Dierik Baegert, Gerichtsbild aus dem Rathaus in Wesel





71. Tilman Riemenschneider, Himmelfahrt  
der Magdalena, München, Nationalmuseum



72. Tilman Riemenschneider, Der Evangelist  
Lukas, Berlin, Deutsches Museum



umgreifenden und hineingreifenden Landschaft zu sprechen. Hager, grau, arm an Bäumen, nackt, aber griffig, plastisch greifbar, liegen sommers die Höhen ringsum, wo der Frankenwein in den Reben schläft. Grauer oder rötlicher Sandstein bestimmt das Bild der Straßen. Riemenschneider hat die Oberfläche auch des Steines wie mit dem Schnitzmesser behandelt. So schwer den Heutigen die volle Würdigung des Adam sein mag — seine „Stellung“ ist ja kein Stand, sondern eine Gebärde, die dem heutigen Begriff vom Manne widerspricht —, so überzeugend ist die Darstellung des Weiblichen gelungen. Die Münsterstädter Magdalena, die Eva der Marienkapelle und die Schöne Deutsche Gregor Erharts fügen sich zu einem geschlossenen Bilde zusammen, und dieses wieder geht mühelos ein in unser Geschichtsbild der endenden Friedrichs-Zeit.

#### DER MAINZER ADALBERT-MEISTER

Wo immer im älteren Deutschland eine Atempause der Bewegung war, wo Ruhe und Holdheit, Versenkung und Verbindlichkeit zugleich möglich wurden, da wird man stets auch vom Mittelrheine einen wichtigen Beitrag erwarten dürfen. Er enttäuscht auch dieses Mal nicht. Mainz erlebte in den beiden letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts eine Blütezeit seiner immer schon vorzüglichen Plastik. Es besitzt einen führenden Meister, der seit den achtziger Jahren greifbar wird. Der Name „Valentinus de Moguntia“ ist ihm ohne völlig sichere Beweise angehängt worden. Wir treffen ihn in einer ganzen Reihe von Werken. Unter den älteren ist das wichtigste das Grabmal des Verwesers Adalbert von Sachsen, der als sehr junger Mensch nur zwei Jahre dem größten Erzbistume vorstand und schon 1484 starb. Der Typus der Mainzer Bischofsgräber steht fest, läßt aber sehr verschiedene Auslegungen zu. Innerhalb des noch immer sehr reichen Bestandes im Mainzer Dome fesselt dieses Grabmal durch eine fast „renaissancehafte“ Klarheit (Abb. 75). Das ist nicht Geist von 1840, trotz der Jahreszahl des Todes (die ja auch nicht verbindlich sein müßte). Eine vornehm kühle Ruhe lebt hier, schlicht hingesezt ist die Gestalt, wahrhaft statuarisch, von fast parallelen, die Senkrechte schön umschreibenden Falteingängen eingehgt, der Kopf fein und still. Gegen die



kleinen oberen Begleitgestalten (nach O. Schmitt Werke des Hans von Düren) ist der Stilunterschied sehr fühlbar. Auf die Dauer hat in dem Meister nicht so sehr die Masse gesiegt als die Linie. Unbewußt rückt er damit in die Nähe Riemenschneiders. Man spürt es im gleichen Raume an der ausgezeichneten lebensgroßen Grablegungsgruppe von 1496, noch ergreifender in der Platte des 1498 verstorbenen Kanonikus Bernhard von Breydenbach (Abb. 76). Hier ist nun, noch härter als beim frühen Riemenschneider, etwas von jener eigentümlichen Darre zu spüren, auf die auch der Würzburger Meister seine Formen legen konnte. Gratige Linien werden dabei herausgetrocknet. Es ergibt sich zugleich eine edel ernste Auffassung des Menschentumes in dem ausdrücklich als tot gekennzeichneten Verstorbenen, die einen sehr echten Meister bezeugt. Daß in Werken solcher Art der Hausbuchmeister zu spüren sein soll, vermag der Verfasser nicht nachzuerleben.

#### HOLZSCHNITTE

Aber die geschichtliche Gestalt Breydenbachs verweist noch auf ein Gebiet, das bisher gänzlich vernachlässigt wurde und auch jetzt nur mit wenigen Worten gestreift werden kann: die stark aufsteigende Buchkunst, den Holzschnittschmuck, der auch in der Stadt Gutenbergs besondere Bedeutung hatte. Breydenbach hat mit einigen Gefährten eine Reise nach Palästina unternommen, die 1486 in einer großartigen Veröffentlichung gedruckt worden ist, mit packenden Darstellungen und voller wirklicher Blicke in die Weite der Welt. Hier tritt uns sehr bedeutend Erhart Reuwich entgegen, ein Niederländer aus Utrecht — ein kraftvoller Künstler, aber ebensowenig mit dem Hausbuchmeister zusammenzulegen wie der Bildhauer der schönen Grabmäler. In Nürnberg ist es der Verlag von Dürers Paten Koberger, der die wichtigsten Werke herausbringt, und zwar genau zu der Zeit, die uns am engsten angeht. 1491 erscheint der Schatzbehälter, 1493 die Weltchronik des Hartmann Schedel. Wolgemut und sein Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurff werden bei dieser als Künstler genannt. Sicherlich hat Dürer hier genaue Einblicke gehabt. Auch hier ist der Figurenstil tatsächlich ruhiger als in Wolgemuts Gemälden der siebziger und achtziger Jahre. So viel Schönes und Wichtiges schon in den wenigen genannten Werken



steckt, einem winzigen Ausschnitt nur aus einer sehr starken allgemeinen Erzeugung — das uns Wichtigste tritt an anderer Stelle auf, in der Stadt Notkes, in Lübeck. Die 56 Blätter des Totentanzes von 1489 und die Bibel von 1494 heben die Holzschnittkunst Lübecks mit erstaunlicher Plötzlichkeit hervor. Es könnte „Zufall“ sein — aber in dem fünf Jahre älteren Werke ist wirklich eher noch ein letzter Hauch der achtziger Jahre zu spüren als in dem fünf Jahre späteren. Es gibt einige Blätter, in denen der Tod selbst mit einer Kraft gegeben ist, die an die Größe der Schnitzplastik erinnert. Die Bibel hat dagegen merkwürdig vorauszeigende Züge. Geradezu klassische Breiten und Weiten tun sich auf. Die Forschung umkreist diese beiden so bedeutenden Holzschnittwerke noch mit vielen Fragen. Sie hat verschiedene Hände herausgefunden, und sie fragt nach dem größten der darin redenden Künstler: ist es noch Notke oder schon Henning von der Heyde oder ein Unbekannter? Der Holzschnitt gewinnt in diesen Werken eine Kraft, die ihm (anders als dem Kupferstiche) im allgemeinen während des 15. Jahrhunderts noch nicht zu eigen ist, er nähert sich der Höhe der großen Kunst, namentlich der Schnitzkunst. Wer ihn völlig frei gemacht hat, in wen die Kraft des Holzschnittes und des Kupferstiches, ebenso wie die fast aller zuletzt betrachteten Kunst einmündet, besonders aber die der großen Schnitzaltäre, das wissen wir: es ist der Dürer der Offenbarung. Er stand, als er 1498 dieses für den Holzschnitt völlig neuartige Werk herausgab, gewiß *auch* an der Pforte zu etwas Neuem. Aber es lebte in ihm, und es *schloß* sich *ab*, hob sich auf in eine neue Form hinein nicht einfach das, was ihm in der eigenen Stadt entgegentrat, sondern was im ganzen Lande an Größtem geleistet war. Der *Geist der Schnitzaltäre* ging in den Holzschnitt ein.