



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

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

**Pinder, Wilhelm**

**Wildpark-Potsdam, 1929**

III. Die „Dunkle Zeit“ des 15. Jahrhunderts

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

## 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 verkündende 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 („Mulscher“, 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“ (1. 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 unmittelbarere 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 jaagenden 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 unlegbar etwas lieblicher und zarter als der der Photographie. Er enthält gleichwohl die Züge, die die Abbildung heraufstreibt. 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 Augsburgs 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 (I. 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 Wetttenhauser 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, Wolfratshauer 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 Irrewerden 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.

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

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 Verstarrungsstiles: 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.



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 „Mulscherzeit“ (1450—60, manche glauben vielleicht heute noch: für den Mulscher-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., Mulscher 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 radiantem 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 Sandsteinfigürchen 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 entworfener 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 steinerne 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.

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 Nothaft (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.

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.

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 Brunngrabmal (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 durchgekannt 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 Weibischofs 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 wunderbar 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 Ebbracht 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.).

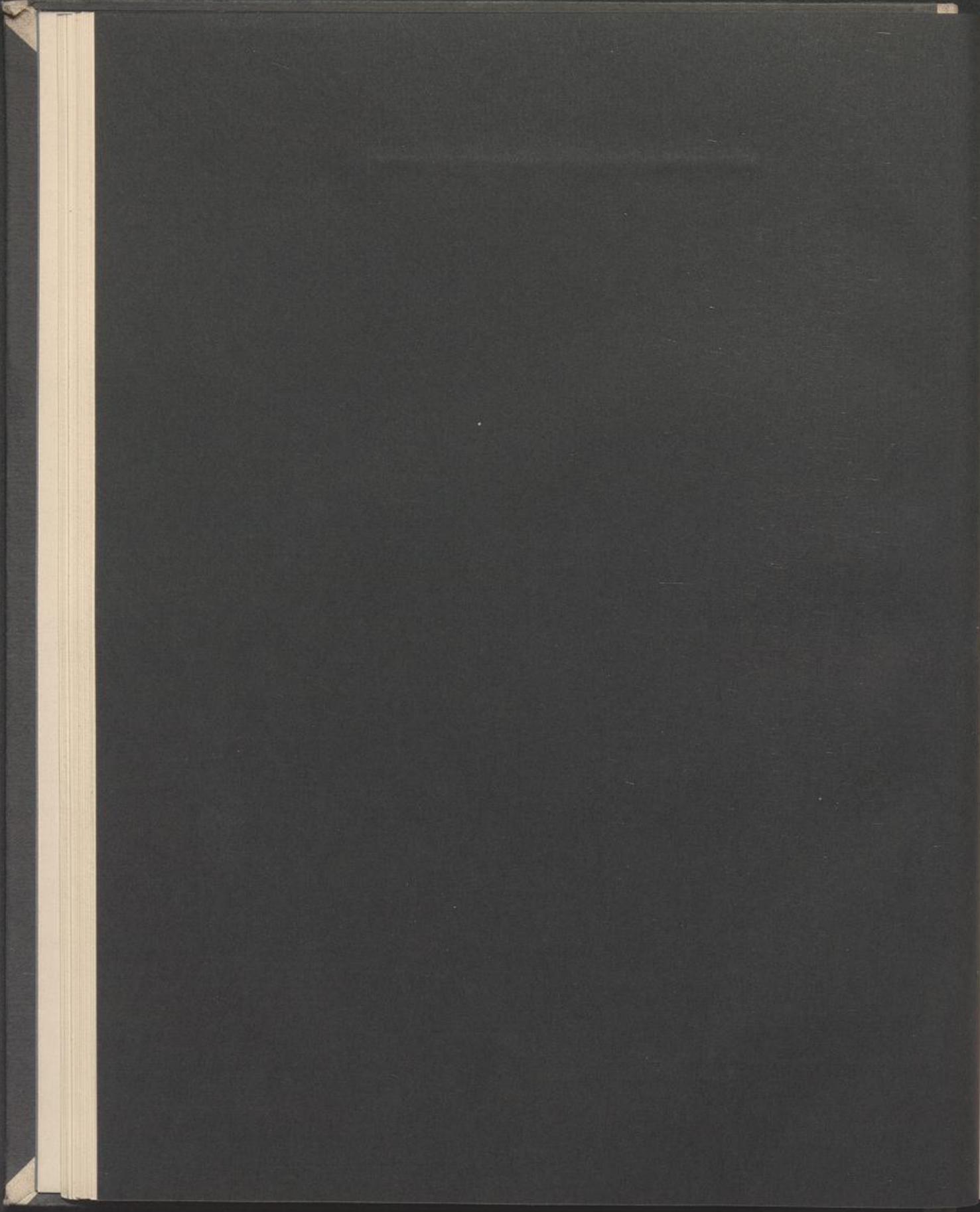
Es konnte gewagt scheinen, bei der zu Anfang betonten Begegnung und Verkreuzung der Tendenzen überhaupt eine Scheidung der Denkmäler nach „manieristischer“ und nach „barocker“ Abwandlung des weichen Stiles zu versuchen. Einschränkungen und Übergriffe sind dabei nicht ganz zu vermeiden. Indessen dem Verfasser 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 „lebensenäher“ 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 untersetzteres 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 Verstarung, 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 Kaschauers 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.

Kaschauers 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 erstarrenden 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



263. Kaschauer. Nicodemus della Scala.

kreuzt sich ein aus dem Blockgefühl 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 Wolfratshauer. 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 bezugten 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 Pauern 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 Schlingern 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 Schlingern 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 Abblättering 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 Gegensatze 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 steierische 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 genauem 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. Mühlendorf, 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 Pachers 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 Pliening (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, bajunvarisch 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 tönernen 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 Plumpheit, 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 Kaschauerschen 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 mitteleuropäisches. 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 Schlingung, 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 Melrichstadt (Melrichstadt, 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 Melrichstadt (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 Kaschauer 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 Säßigkeit 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 Schlingerung 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 Kaschauer. 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 Schlingerung 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 schwacher 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 engegefächertes Liniengefieder von kühl



289. Madonna von 1457.  
Würzburg, Museum.

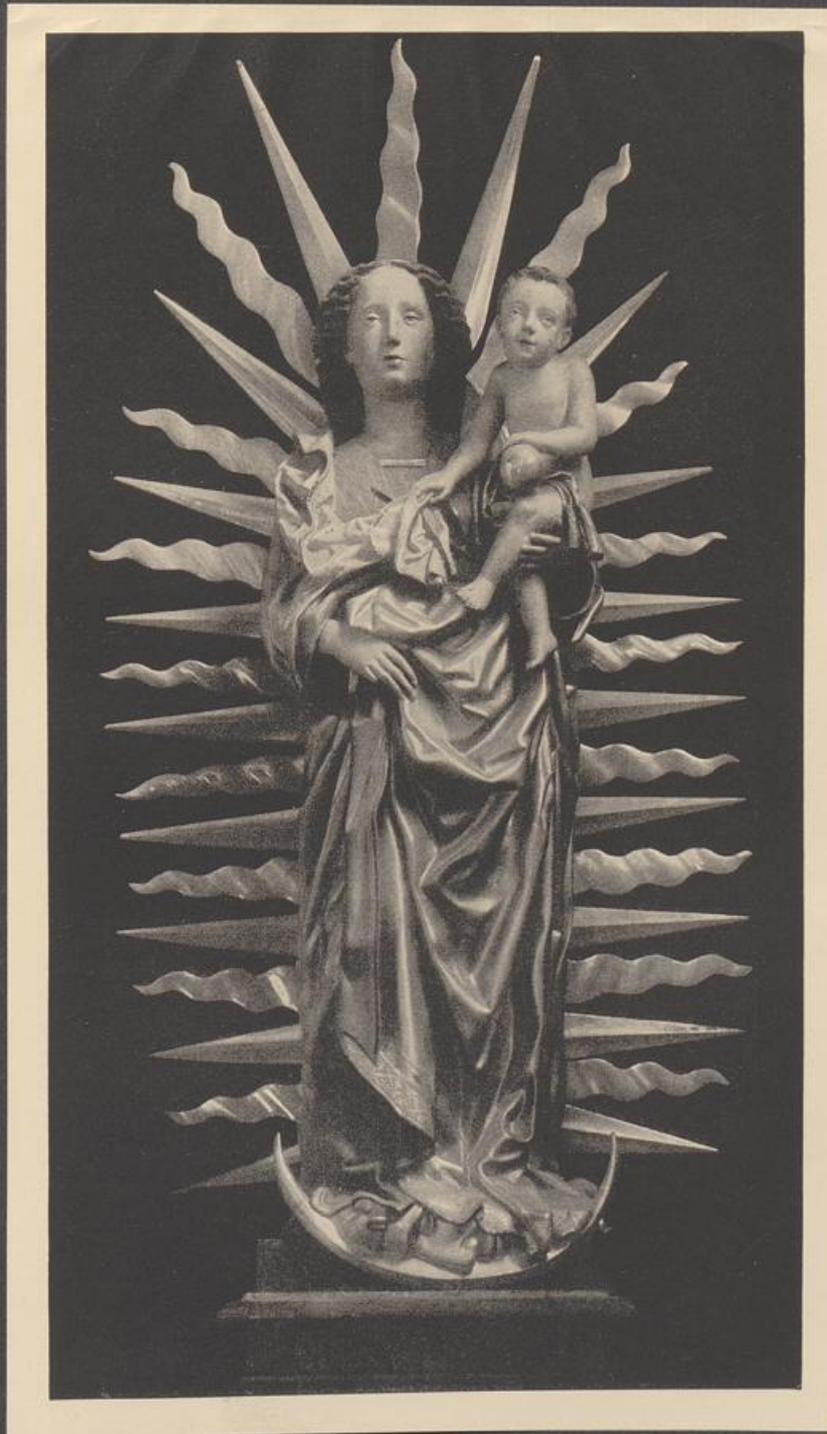
strahlender Eleganz angepreßt. Es formt hier und da lange spitzwinklige Dreiecke, vermag aber vor allem auch den Umriß selbst mit einer neu entdeckten Ausdrucksschönheit des stumpfen Winkels eigen zu umlaufen. Diese Madonna ist nicht innerlich dürr, sie hat nichts von unterfränkischer Kargheit und ist 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 mittelherrischen 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 gesteiht 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 Höchstener 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 Höchstener Heiligen; die Spellungen an den Händen der Bartholomäushand und die Kniefalten an der rechten Höchstener 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 Aschaffenburger 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.

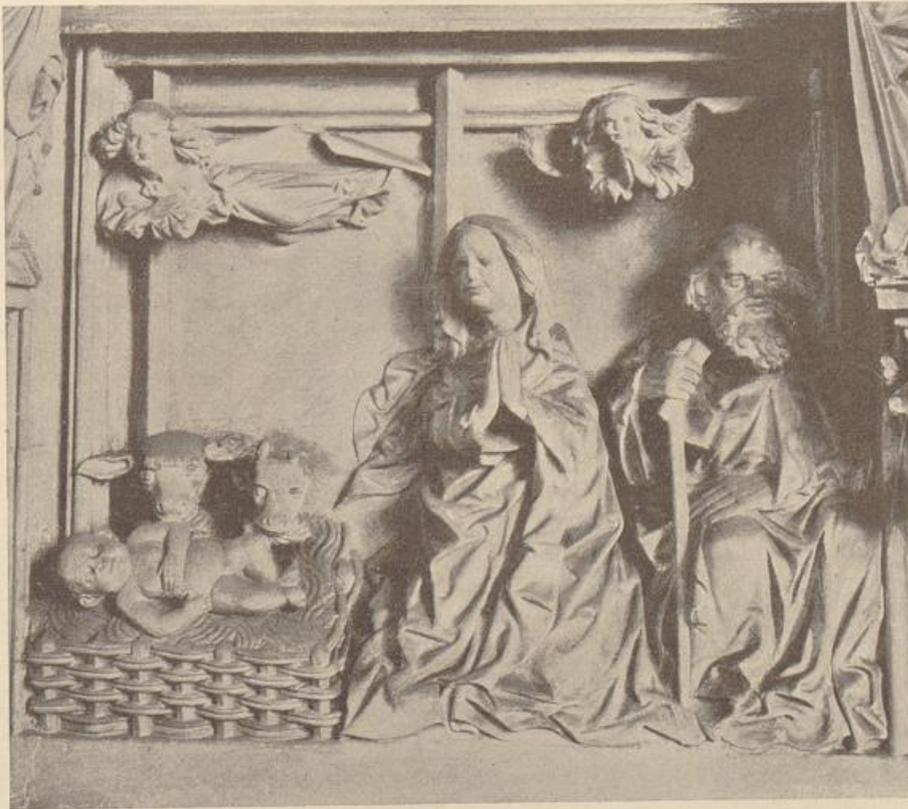
tisch nicht unmöglich, daß der Bartholomäus der erste Ausweis des neuen Jungbürgers gewesen wäre — wenn er auch Steinplastiker war. Nun weiß man zwar, daß auch Hans D.s Sohn noch zu den Goldschmieden zählte, und denkt so unwillkürlich, daß es sich wohl um eine reine Goldschmiedefamilie handeln möge. 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 Marienbild 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 unabweigbare 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 Schütterren 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 Behaueneheit 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 Parallellform 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 Staufen.

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 Staufen, 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.

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.

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

durchgehende, mildegebogene Schlankheit, die wieder eine gänzlich andere Parallele zum Typus Nabburg bildet. Die Vorstufe von Ruperts Hofen 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 Hunderingen (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 Hunderinger 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 Hunderingen.



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 Lautrach 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 Sg. 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 Lautrach, 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 Stilleichheit 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 Nuancen. 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 Lebensgefühlens, 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 Tiefenbronn — 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 Brunngabmal 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 delikater. 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 Engelkonsolle 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 Konsolle 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 zweifelloze 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 Sebalduschor Madonna 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). Überschlankte 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 qualitätvoller 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 Ahleener, 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 Christophorikirche 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