



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

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

**Pinder, Wilhelm**

**Wildpark-Potsdam, 1929**

12. Der Stil der 80er Jahre

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

## 12. Der Stil der 80er Jahre

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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



350. Madonna von Tyrnau.

350. Madonna von Tyrnau.





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

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

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

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





352. S. Christoph, Kefermarkt.



353. Hl. Urban, Rimbach.

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

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

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





354. S. Florian, Rimbach.

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



355. Apostel, Wiener-Neustadt.

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

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

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





356. Trauernder Johannes,  
Straubing.



357. Madonna vom Altar von Jenkofen.



358. Trauernde Maria,  
Straubing.

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





359. Moriskentänzer, München.

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

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



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

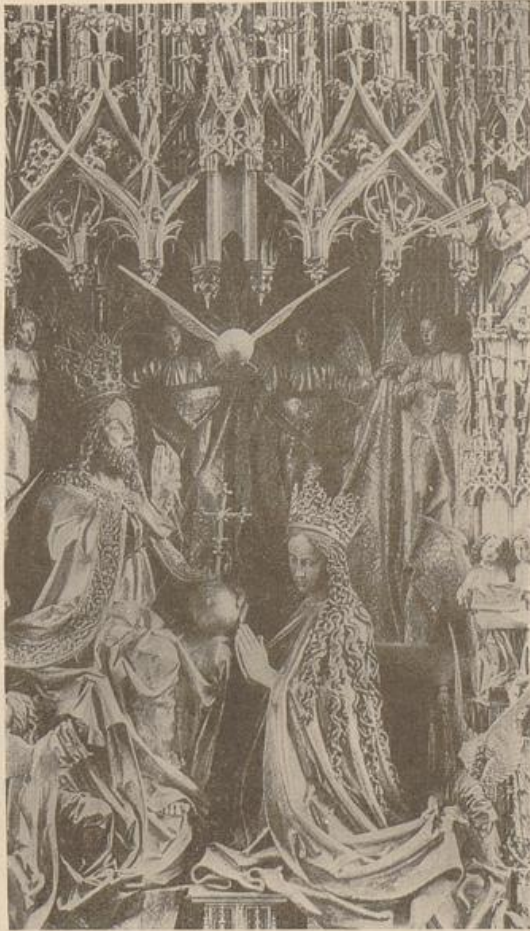
Es wird Aufgabe der Sonderforschung sein, die stilgeschichtliche Beziehung zwischen den bayerischen Zentren Passau, Landshut, München, Straubing, Salzburg zu ergründen. Vor allem die Rolle Salzburgs muß durchaus noch aufgeklärt werden. Schon für die Frühzeit des 15. Jahrhunderts schien eine verbindende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

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



360. Beifigur einer Kreuzigung aus Pipping, München.





361. Michael Pacher, Marienkrönung St. Wolfgang.

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

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



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

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

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



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





363. Holzbüste von St. Marx.

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

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

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

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



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





364. Engel vom Altar der Georgskirche, Nördlingen.

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



365. Engel vom Herlin-Altar in Rothenburg.

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



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

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

W. Pinder, Die deutsche Plastik.



366. Trauernder Johannes, Nördlingen.





367. Büste vom Weingartner Chorgestühl. München.

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

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

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



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

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

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

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



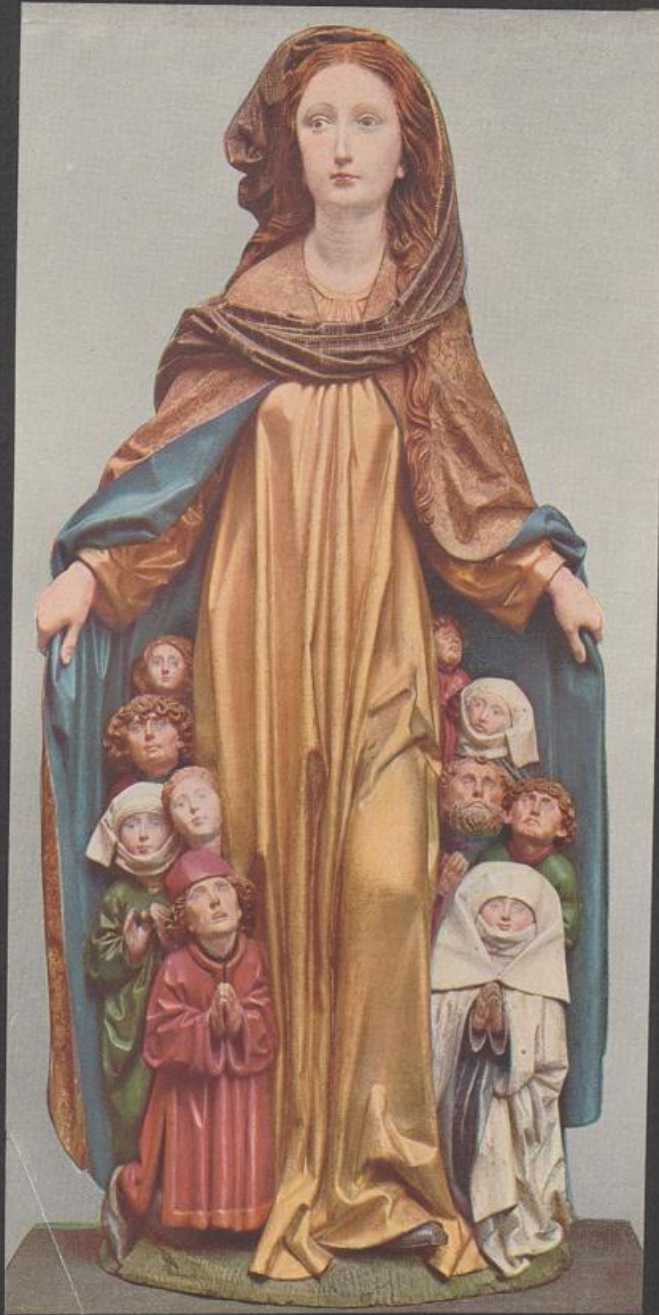


368. Gruppe aus dem Marientod des Mittelaltars  
in Krakau.

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

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





Schutzmantelmadonna aus Ravensburg  
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Pindar, Deutsche Plastik









369. Vom Marienaltar, Krakau.

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



370. Vom Marienaltar, Krakau.





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

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

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



372. Schwanenrittermadonna in  
Ansbach.

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

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



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

In Mitteldeutschland wenig Bemerkenswertes.

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

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

Der eigentliche Norden versagt fast völlig bis auf Lübeck.

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



373. Apostel aus dem Darmstädter Landesmuseum.





374. Schwäbischer Sebastian.  
1497. London. Privatbesitz.

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

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





Heiliger Georg. Stockholm.

Pinder. De stedske Plastik.



