



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

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

**Pinder, Wilhelm**

**Wildpark-Potsdam, 1929**

V. Das Zeitalter des männlichen Dürer

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

## V.

## Das Zeitalter des männlichen Dürer

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

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

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

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

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

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

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

### 13. Die Spätgotik um 1500.

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

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

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



375. Mittelteil des Hochaltars von Blaubeuren.

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

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

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

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



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

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



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

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





378. Daniel Mauch, Bieselbacher Altar.

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

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

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

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

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

W. Pinder, Die deutsche Plastik.



379. Sebastian aus Ertingen. Ravensburg.

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

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

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



380. Hans Beuerlein, Epitaph Lichtenau, Augsburg.

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

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

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

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

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



381. Altar von Oehringen.

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

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



382. Blutenburg, Kopf des Simeon.



383. Blutenburg, ein Apostel.

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

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

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

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



384. Meister der Untermenzinger Altarfiguren. Agathe.





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

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

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

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

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

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

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



386. Veit Stoß, Volkamersche Reliefs.

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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



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



390. Riemenschneider, Eva.  
Würzburg, Luitpoldmuseum.

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



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

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

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

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



392. Riemenschneider. Kopf vom Scherenberggrabmal.





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

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

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

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

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

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

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

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



394. Peter Breuer, Beweinung. Zwickau.



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

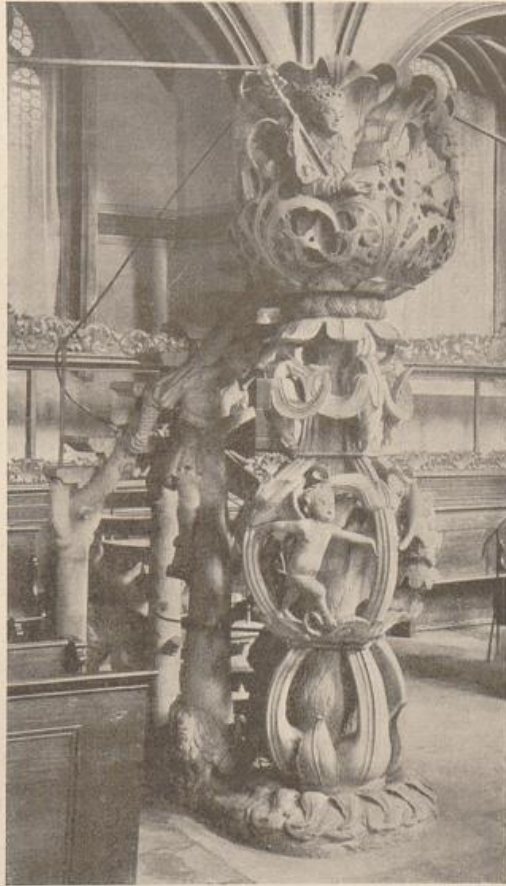
einer sich meldenden neuen Kontrapostik, innerlich Spätgotiker. Er bleibt Träumer. Er wird geradezu zum Romantiker in der „Tulpenkanzel“ des Freiburger Domes. Das Wort Romantik wird hier nicht vage gebraucht. Der Verf. ist überzeugt, daß in dem reichen Stimmenklange dieser Zeit die wirkliche Romantik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

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

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

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

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



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



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

dene Maria“ der Görlitzer Dreifaltigkeitskirche entspricht dieser Tatsache gut; aber die archaische Stütze ist schwächer. Umgekehrt steht es bei der Emmerichschen Beweinung von 1492 in Görlitz: das Archaische klingt recht bestimmt, der Stil aber entspricht der Erwartung nicht: Wiese sieht Westliches in ihm; es ist eine ausgesprochene, gedörrte Spätgotik. (Nach Wiese stilgleich eine Trauernde des Görlitzer K. F. M.) Daß die steinerne Beweinung und die geschnitzte „Goldene Maria“ nicht zusammen gehen, ist sicher, und dadurch wird O. sehr problematisch. In die Nähe der „Goldenen Maria“ gehört jedenfalls noch der Krönungsaltar von Tschirnau (Wiese, Publ. d. D. Kunstverlages, 1926, Bild 131). Dem Verf. scheint die Entfernung von Stoß noch größer. Das Gleiche gilt erst recht von der sehr bedeutenden Mad. in Zobten (unsere Abb. 397), die doch eine relativ selbständige schlesische Note zu besitzen scheint. Ein Altar der Kamenzer Stadtkirche (sächsische Lausitz) beweist durch die Abhängigkeit der Hauptfigur nach Wiese den starken Eindruck dieser Schöpfung. — Imposante Altäre noch u. a. in Guhrau (1512) und Gießmannsdorf. Der „Krappesche Altar“ der Elisabethkirche könnte schwäbische Wirkungen an sich tragen. — Eine Mad. aus St. Adalbert-Breslau von 1496, jetzt K. G. M., schreibt Mayer hypothetisch dem Barth. Hofemann zu. Es fehlt weder an Namen, noch an Werken. Die Bedeutung Breslaus wird durch die zu erwartende Veröffentlichung von Braune-Wiese in der allgemeinen Vorstellung wohl noch erheblich wachsen. Hier war Kürze geboten. Wiese sei noch einmal ausdrücklich gedankt.

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

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

W. gewährte dem Verf. freundlichst Einblick in die Korr. Von der Ausstellung liegt ein kl. Katalog, 1926, vor. — Die lokale Forschung nimmt an, daß mit dem Marienaltar der Elisabethkirche (1470er Jahre, noch E. S.-Stimmung) und dem verwandten Formenkreise (Prockendorfaltar ebda., Hedwigsaltar von ebda., jetzt K. G. M.), die altbreslauer Überlieferung zu Ende ging und gegen 1500 ein starker süddeutscher, namentlich fränkischer Einstrom einsetzte. Im Wesentlichen überzeugt das. Allerdings würde der Verf. in dem Marienaltäre der Corpus-Christikirche ein noch relativ selbständiges, sehr südostdeutsches Werk sehen wollen. Ikonographisch gesehen, bedurfte es jedenfalls des Krakauer Marienaltares nicht, um die Breslauer Gruppierung hervorzurufen. Wir wissen, wie alt auf dem östlichen Boden dieses Schema (mit der betend zusammenbrechenden Gottesmutter) ist. Mayer fand schon hier Vieles von der Stoß-Schule. Das Wesentliche ist eine außerordentlich schmiegsame und leidenschaftliche Bewegtheit, die aus dem Stil der 80er Jahre herkommt. Die sicher entstellte Inschrift 1402 an der Stäffel las der Verf., wie vor ihm Schultz und nach ihm Mayer, als 1492. Wiese ist überzeugt, daß es 1502 heißen müsse. — Fränkischer, nicht aber stossischer Ausdruck tritt zweifellos mit einigen Epitaphien auf (Hemmerdey † 1494, Sauerma † 1508, beide St. Elisabeth, Abb. Landsberger a. a. O. 69, 71). Bedeutender noch Epit. Rindfleisch († 1505) ebda. Sicher wird der Stoß-Kreis erreicht mit dem schönen Schweidnitzer Marienode von 1492. Hier ist ein nicht nur ikonographischer, sondern wirklich formaler Zusammenhang mit Stoßens Darstellung in Krakau (Maria selbst!). Spezielle Berührung mit Stoß im Epit. Schultz († 1505) von St. Elisabeth und einem Lukasrelief von St. Magdalenen; allgemeinere im Stanislaus- und im Kürschner-Altäre (Landsberger 78, 75). — Stoß selbst kam 1485 nach Breslau. Zwei Jahre vorher wurden zwei Künstler in Breslau eingebürgert, in denen Wiese Träger stossischer Richtung sieht: Jakob Beinhart, der 1499 die hübsche Mad. an der Bibliothek von St. Magdalenen schuf (sicher schuf, nicht nur stiftete) und Hans Olmützer. Dieser ist noch problematisch. (Vgl. in dem noch ausstehenden Werke von Braune-Wiese die Anm. des Letzteren unter Nr. 115 und 119.) Olmützers Name weist auf den böhmisch-mährischen Kunstkreis. Die „Goldene Maria“



398. St. Elisabeth. Marburg.

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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



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

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



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

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



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

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

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

bleibt er reiner spätgotisch, als gleichzeitige Oberdeutsche. Allgemeines Sentiment, Linienverspannung ohne wahre Statik und Massivität, bei aller Wucht des Kernes. Auch bei ihm bedeutet das Blicken noch, wie bei Valkenauer, eine unpersönliche Allgemein-Sehnsucht. Besteht hier nur vage Vergleichbarkeit mit Stoß (bei geringerer Qualität), so ist im Kreise des von Witte nach einem Osnabrücker Grabmal von 1517 getauften „Snetlage-Meisters“ zuweilen geradezu eine Ähnlichkeit mit dem größten Nürnberger möglich. So in dem Andreas von Belm b. Osnabrück (Beenken 70). Gleichzeitig dringen Antwerpener Einflüsse ein (Beenken, 731). — Echten Frühbarock werden wir erst bei „Johann Brabender“ finden. Es genüge noch, auf die bei Beenken 52, 53, 59 abgebildeten Werke zu verweisen. — Für die ostfälische Kunst verspricht sich der Verfasser viel von den Forschungen, die Conrades über die Hildesheimer und die benachbarte Plastik unternimmt. Sie werden voraussichtlich die Verankerung Riemenschneiders in seiner Heimat an mehreren Werken erweisen (Beweiung des Halberstädter Domkreuzganges!) Man möge nicht einwenden, diese Werke seien ja nicht älter als die Riemenschneiders, könnten also keine formalen Voraussetzungen für ihn darstellen. Die sind auch nicht gemeint. Es handelt sich nicht darum, Riemenschneiders Stil formal aus der Harzischen Kunst abzuleiten — der ist längst richtig durch Vöge abgeleitet: aus Schwaben —, sondern seinen Stammescharakter zu erkennen. Daß gerade am Harze zeitlich parallel zum reifen Riemenschneider jenem verwandte Formen entstehen, dieses eben spricht für Tilmanns Harzische Stammesart.



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

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

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

In Lübeck klafft im rein Spätgotischen eine gewisse Lücke.

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

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

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

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

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

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



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

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



405. Adam Krafft, Relief von der alten Wage.

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



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

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

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



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

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

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

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

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



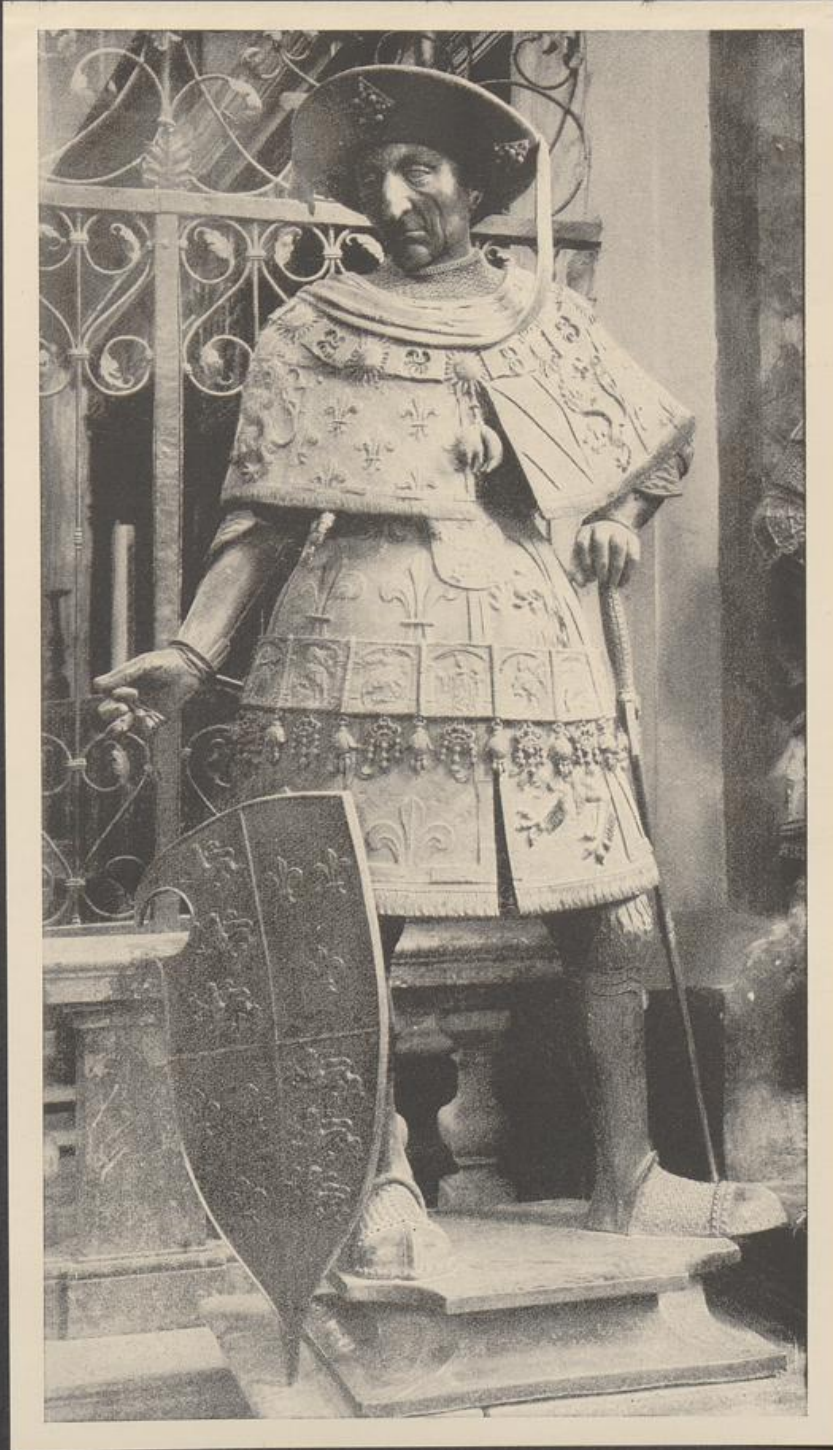
408. Peter Vischer d. Ä., Astbrecher.  
München, National-Museum.



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

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

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



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

Flinder. Deutsche Plastik.



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



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



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



411. Cimburgis von Massovien.

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

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



412. Eleonore von Portugal. Innsbruck.



413. Johanna von Castilien. Kaisergrabmal.

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



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



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

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



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

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

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

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

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

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



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





418. Ausschnitt von Abb. 417.

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

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

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



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

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



420. Augustinus.  
Vom Isenheimer Altar.

Und — wir sind dem

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

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

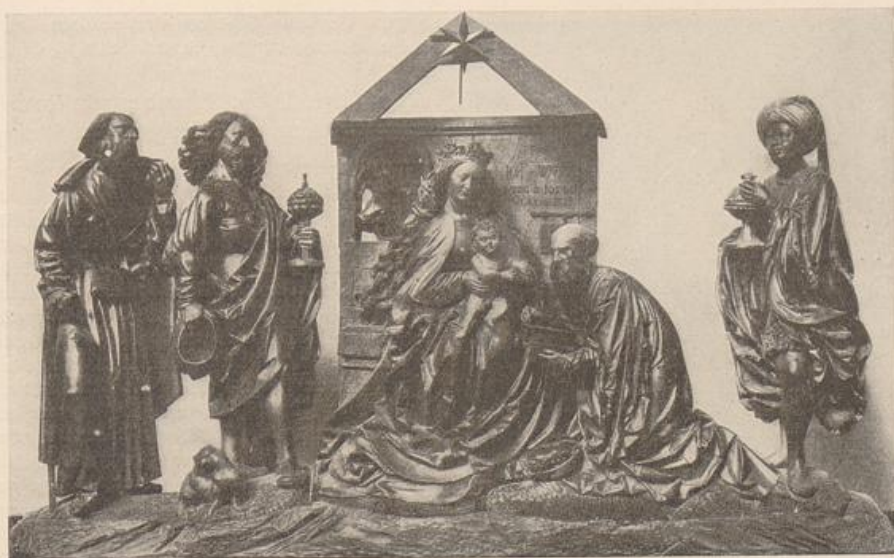


421. Büste aus St. Marx.  
(Nach Schmitt, Oberrhein. Skulptur.)

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

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

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



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

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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





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

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

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

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

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

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

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

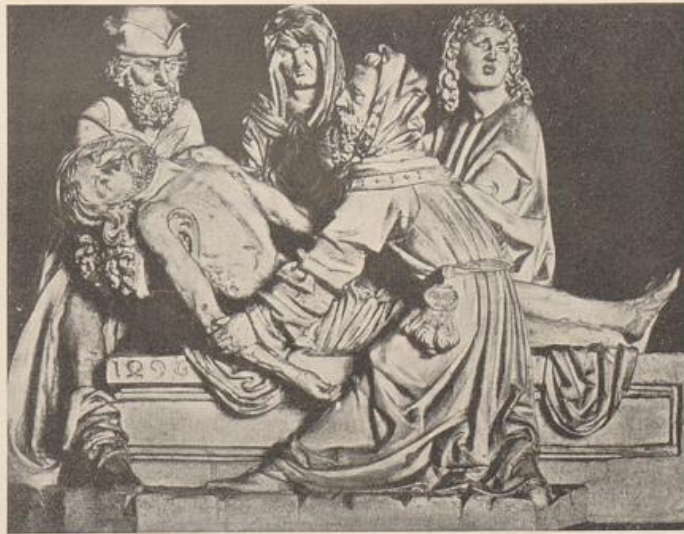
Weit reichere Kunst um 1500 erscheint in einigen Passionsreliefs in St. Marien (Lübeck), die schon dem 3. Jahrzehnte angehören können. Daß sie westfälisch sind (Beenen: osnabrückisch) leuchtet ein. Ihnen parallel der „Beren-doncksche Kreuzweg“ in Xanten mit der berühmten Verspottung Christi. Er wirkt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

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

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

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

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



428. Münchener Grablegung 1496.



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



430. Anton Pilgram. Selbstbildnis  
an der Wiener Kanzel.

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



431. Detail von Abb. 428.

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

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

### 15. Der zweite spätgotische Barock.

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

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

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

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



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



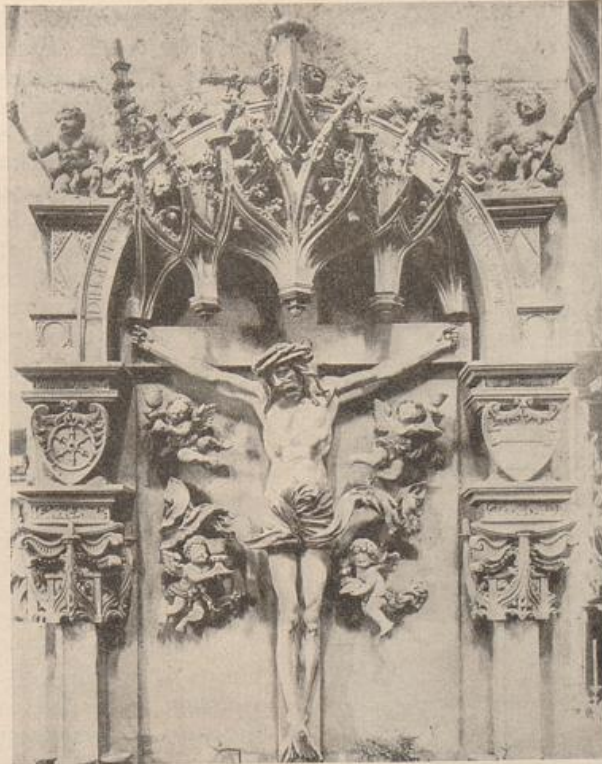
433. Hl. Sebastian. München,  
Privatbesitz.

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

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

b) Der Frühbarock.

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



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

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





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



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

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

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

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



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

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

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



438. Elsässischer Heiliger.  
(Nach Schmitt.)

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



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

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

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

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

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

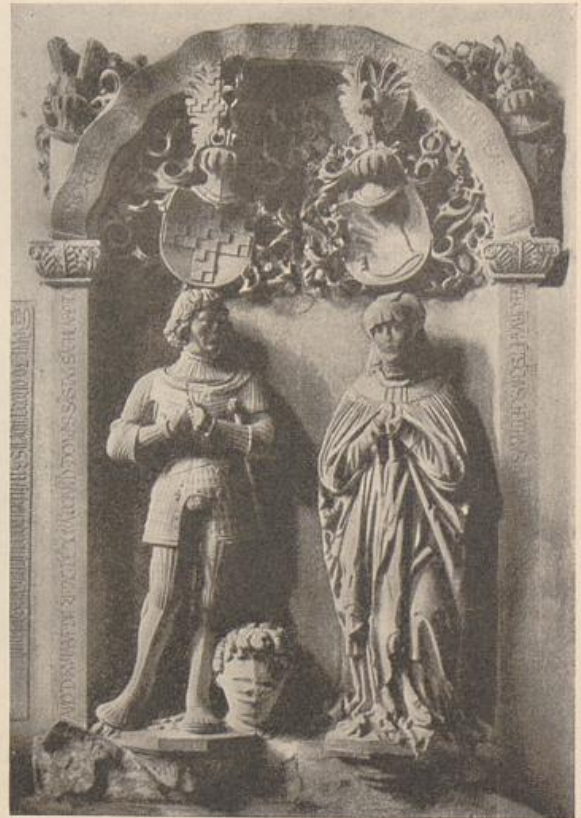
keine Spur. Wohl aber ein Vorgänger: Hans von Dürrn. Das letzte spätgotische Zwischenspiel leitet der Adalbert-Meister. B. wird ein Dreißiger gewesen sein, als er sein erstes uns bekanntes Werk, das Grabmal B. von Hennebergs († 1504) im Mainzer Dome schuf. Es ist noch im ganzen „Sentiment“ ein spätgotisches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



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



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



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

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



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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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



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



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

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





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

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



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



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

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



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



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

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



453. Verkündigung — Heiligenblut.

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

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

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

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



454. Claus Berg, vom Odenser Altar.

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

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

#### Der lübische Barockmeister ist Claus Berg.

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



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

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



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

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



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



458. Meister Paul, Madonna. Danzig, Museum.

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

Auch Danzig hat seinen bedeutenden Frühbarockmeister: Meister Paul.

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

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

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

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

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

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

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

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

Auch Schlesien kennt den Frühbarock.

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



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



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

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

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

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



460. Christophorus aus Babenhausen. (Nach Gröber.)



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

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



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

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

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

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

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

### c) Die manieristische Nuance.

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



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



464. Thomasgruppe. Nürnberg, German. Museum.

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

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

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

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



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

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



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

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

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

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



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

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

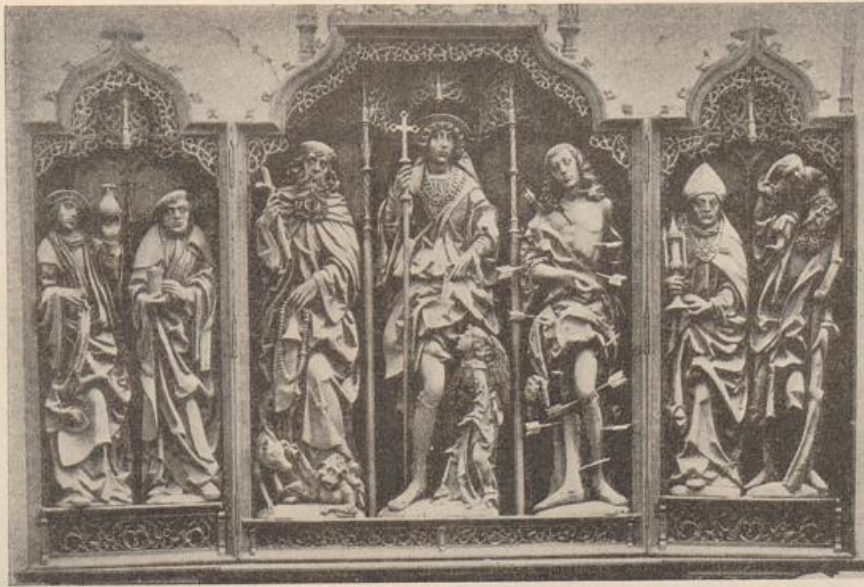
Auch der Norden hat seinen Manierismus. Er hat sogar eine besonders deutliche Disposition dazu. Sie liegt genau in dem, was der Verfasser auch heute noch, und immer nur noch deutlicher (trotz Biers Widerspruch) an Riemenschneider als norddeutsch empfindet: in der Neigung schon der norddeutschen Spätgotik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



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

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

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



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

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



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



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

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

## 16. Die renaissancemäßige Richtung.

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

Eine etwas abseitige Stellung nimmt Christoph von Urach ein.

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

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

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

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

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



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





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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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



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



479. Peter Vischer d. J., Blindenheilung.

Sicherheit auf Peter mit den Jüngeren schließen. Der Boden noch immer der des frühen Dürer. Ein ganz neues Element aber: die saftige Rundung zumal der Frauengestalten, die in den außerordentlich lebensvollen Putten und den herrlichen Leuchterweibchen eine ganz originale neue Schönheit, eine wirkliche deutsche Renaissance erreichen. Hier ist eine Plastizität, die unseren Stil von der Kunst um 1500 absetzt: nicht abgewandelte, statisch gewordene und monumentalisierte Spätgotik, sondern ein Gefühl für das Pralle, Geschwellte der reinen Masse, wie es seit der Gipfelzeit des weichen Stiles nicht mehr dagewesen war. Die Krone dieses neuen Stiles sind die drei schönsten der vier Reliefs mit den Wundern

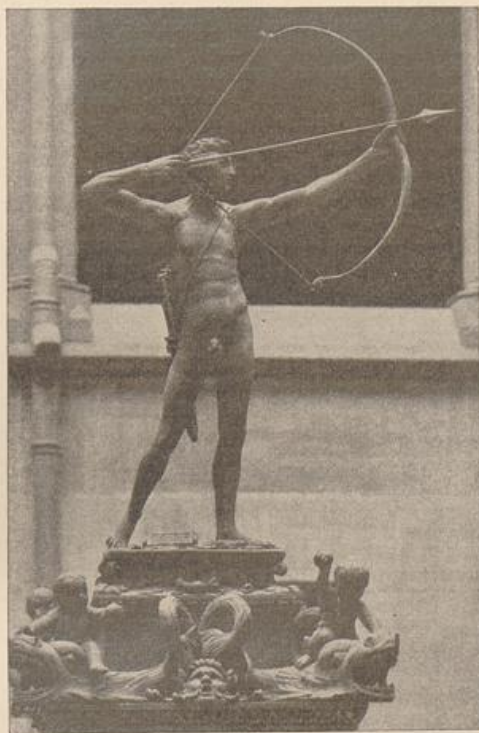


480. Vischerhütte, Giebel von der linken Seitenforte des Fuggergitters.  
(Nach Meller.)

des hl. Sebald. Sie sind völlig fern von der alten Linienverschlingung, in der immer irgendein horror vacui latent oder deutlich war. Hier regt sich eher amor vacui: ein Gefühl für die Reinheit des Grundes, einen klarsten Gegensatz von Grund und Muster, der eine sparsam-vornehme Absetzung gänzlich geschlossener Gestalten ermöglicht. Die Frauenfigur in der „Heilung des Blinden“ ist fast schon eine Empirefigur — von spätestens 1519! Denn dies ist das Schlußdatum, das die letzte der Inschriften verrät. In der Geschichte der europäischen Reliefkunst sind diese Reliefs ein ebenso wichtiges Dokument, wie die des Naumburger Lettners, sie sind ebenso kühn als Vorstoß in neue Möglichkeiten; nun aber ist nicht mehr, wie damals im plastischen Zeitalter, ein reiner Körper-Raum aus realen plastischen Körpern und ihren engen Existenzräumen da, sondern nun, als Triumph des malerischen Zeitalters (bei allem Gefühl für die Isolierbarkeit der Gestalten), die wirkliche Projektion auf eine Sehebene. Die Fläche wirkt zugleich mit der wunderbaren, nunmehr als erlösend empfundenen Reinheit des neutralen Grundes und mit der Tiefenhaltigkeit eines Sehraumes, in den die rückwärtigen Gestalten bis zur Hauchzartheit hineinverdämmern. Zugleich das wahrhaft klassische Gefühl für absidalen Gestaltengrundriß im Bildraume, wie bei Raffael, dem Generationsgenossen. (1487 ist Peter geboren!) Die Verbindung einer neuen plastischen Reinheit mit malerischer Atmosphäre ist für Peter Vischer. Auch seine Prophetenfiguren am Sebaldusgrab zeigen sie (auch sie zugleich unter deutlicher Rückbeziehung auf das Vierzehnte). Schon das Grabmal des 1513 gestorbenen Anton Kreß (St. Lorenz-Nürnberg) hat diese Verbindung malerischer Weichheit mit isolierender Klarheit des Plastischen. Peter hatte als Kleinkünstler begonnen. Seine ersten Werke waren Porträt-Medaillen, Überpflanzung eines zweifellos in Italien länger beheimateten Kunstzweiges. Auch in der Plakettenkunst geht er voran. Von seinen Orpheusplaketten im K.-F.-M. und in Paris (Dreyfuß) ist die letztere (1519) die großartigere, ja, eine der schönsten Plaketten aller Zeiten. Hier ist das von Dürer Ersehnte selbstverständlich geworden, die Figuren (sicher von Dürers „Adam und Eva“ beeinflusst) sind nicht mehr beispielhaft konstruiert, sondern mit innerster Motiviertheit seelisch und körperlich durchbewegt. Vor allem der schlanke Or-



481. P. Vischer d. J., Orpheus und Eurydike.  
Paris, Slg. Dreyfuß. (Phot. Dr. Stoedtner.)



482. Hans Vischer, Apollobrunnen.  
Nürnberg.



483. Hans Vischer, Schreitender Jüngling.  
München.

pheus (der übrigens doch nicht, wie Meller meint, spielt, sondern gerade im Blicke nach Eurydike verstummt — ein ganz anderer und weit ausdrucksreicherer Augenblick als im älteren Stücke) ist eine grandiose Erfindung. Zwischen dem Neapeler Relief des 5. Jahrhunderts und Feuerbachs Wiener Bilde ist dieses eine der drei wirklich innerlich tiefen Darstellungen dieses großartigsten Mythos von Tod und Liebe. Peter hatte (nach Neudörfer) „seine Lust an Historien und Poeten zu lesen, daraus er dann mit Hilfe Pankratzens Schwenters viel schöner Poeterei aufriß und mit Farben absetzt.“ Das klingt nach Humanismus; erst vor den Werken bekommt der Satz seine rechte Farbe. Kleinkünstler ist Peter auch in den berühmten beiden Tintenfässern des Oxforder Ashmolean-Museums. Die nackten Frauengestalten gehören mit den besten des Konrad Meit zu den reinsten Zeugnissen der neuen Plastizität. Ein Jahr vor seinem Tode (er starb, wie Dürer, 1528), erreichte Peter im Wittenberger Denkmal Friedrichs des Weisen (es wurde ihm als „Meister“-Stück angerechnet) Monumentalität in großem Maßstabe. Man löst sich in Gedanken die mächtige Figur von der Platte ab; dann steht sie neben den besten der gleichzeitigen Innsbrucker Figuren als Zeugnis eines fast schon letzten deutschen Monumentalstiles. — Schwieriger ist die Gestalt Herrmanns zu fassen. Er muß um 1486 geboren sein (wie Andrea del Sarto). Meller konstruiert kühn, vielleicht allzu kühn, zum ersten Male seine Persönlichkeit. Er glaubt, daß seit 1506 (dem 20. Lebensjahre Herrmanns also) bis 1517 (da ist Herrmann nachts unter einem Schlitten allzufrüh „elendiglich und erbärmlich umgekommen“) eine ganz bestimmte Gruppe von Werken sich auf einen sehr eigenen Kopf innerhalb der Gießhütte beziehen lassen müsse, der kein anderer als Herrmann gewesen sein könne. Das besticht, und das Bild ist reizvoll: ein kühner, unruhiger Geist, suchend, voll

blitzhafter Einfälle, ein genialischer Früh-Verbrannter, dessen katastrophaler Tod den Ausdruck innerer Notwendigkeit besitzt. Es wird im Wesentlichen ein Richtiges gesehen sein; und gewiß nichts in den gesamten Einzelheiten Unmögliches. Dennoch ist es dem Verfasser schwer, etwa die Wiener Pilgerstatuette (die als späteres Werk der gleichen Hand, wie die Innsbrucker Figuren von 1513, also der Hand Peters des Älteren, nicht undenkbar scheint) mit den Krakauer Platten des Peter Kmita und des Peter Salomon in ein Œuvre einzuschließen. Die letzteren sind, in unserem Sinne, „Kunst um 1500“; und gleich den Innsbrucker Figuren an Dürers Paumgartner-Gestalten anknüpfend. Die des Callimachus in Krakau ist eher Stoßische Spätgotik. Von der letzteren führt gewiß ein Weg zur Stirnplatte des 1510 in Krakau gesetzten Grabmals für Kardinal Friedrich Kasimir — aber von der Totengestalt dieser Platte auch wieder ein ebenso deutlicher zu der unheimlichen Gestalt, die auf dem Sebaldu-Gehäuse hinter der Scylla lauert. Schwer dann wieder, das Römhilder Grabmal Elisabeth und Herrmann VIII. zu Henneberg dem gleichen Meister zuzutrauen — schwerer freilich, es dem Vater zu lassen, dessen Magdeburger Ernstgrabmal hier vorbildlich war; oder die Meißener Sidonienplatte — die der Nürnberger Madonna (dem Paul V. zugeschrieben) merkwürdig vorklingt. Endlich und vor allem sollen nun die ursprünglichen Reliefs vom Gitter der Augsburger Fuggerkapelle, 1540 von Hans Vischer umgegossen und für Nürnberg im Wappen zurecht gestutzt, jetzt im Schloß Montrottier bei Anecy wiedergefunden, von Herrmann entworfen sein. Die Möglichkeit, ja Wahrscheinlichkeit soll keineswegs bestritten werden. Für das Handbuch ist das Wesentliche, daß sie unzweifelhaft Werke der Vischerhütte sind und Dokumente unseres Stiles, Dokumente vor allem deutscher Kunst. Diese Randgiebel voll kämpfender mythologischer Figuren, nackter wilder Männer, Reiter, Kentaurer sind das Kühnste, das unserem Stil überhaupt je gelungen. Der Giebel von der linken Seitenpforte ist von geradezu lionardesker Gewalt. Zwischen Lionardos Fahnenkämpfe und den Rubensschen Schlachtenbildern hat die europäische Kunst keine Kampfgruppe von so dämonischer Eleganz, so strömender Wucht und Fülle hervorgebracht. — Nicht leicht zu begreifen ist auch Hans Vischer. Von 1529 (Tod Peters des Älteren) bis 1549 stand er der Hütte vor. Sein Bruder Paul und sein Sohn Georg haben neben und nach ihm gearbeitet. Wir finden uns nicht gleich darein, daß er auf der einen Seite nur ein „tüchtiger Handwerker“ gewesen sei, „dem aber die originale Erfindungskraft, ja selbst ein feineres Verständnis für die formalen und geistigen Vorzüge der früheren Schöpfungen der Hütte abgeht“ — und daß wir in einigen Werken dennoch einen „rätselhaften Höhepunkt“ in seinem Schaffen finden (beide Male nach Meller zitiert). Dennoch genügt der Blick auf zwei sichere Werke, die Tatsache hinzustellen. Das Doppelgrabmal der Kurfürsten Joachim und Johann Cicero (Berlin, Dom), 1524 bestellt, ist von ihm 1530 bezeichnet. 1532 aber ist sein berühmter Nürnberger Apollonbrunnen datiert! Ein fast unvereinbares Nebeneinander. Das Grabmal ist so plump und kalt, wie der Brunnen lebensvoll, grazil und durchaus neuartig. Man kann sich nicht anders als durch die Vorstellung helfen, daß das Grabmal (gleich einer Reihe ähnlich schwächerer, aber nicht einmal immer stilgleicher Schöpfungen) nicht die wirkliche Phantasie des Mannes verrät, nicht ihn selbst als schöpferischen Künstler, sondern als Firmeninhaber, der Andere arbeiten läßt. (Ähnliches deutet auch Meller an.) Ob man Hans überhaupt für das Hechinger Hohenzollerngrabmal verantwortlich machen kann (es wurde schon 1512 bestellt, von Dürer visitiert und an das Römhilder in Manchem angeschlossen), ist wohl vollkommen fraglich. Im Prager Wenzels-Leuchter von 1534, im Wittenberger Johann I. (ebenfalls 1534) aber darf man einen ähnlichen Geist, wie im Berliner Grabmal finden: Reduktion des Peter Vischer-Stiles ins Handwerkliche. Der Apollonbrunnen dagegen, sowie einige Statuetten, besonders die beiden Fassungen eines schreitenden Jünglings in Wien und München — das sind Werke einer ganz neuen Stilnuance. Es ist ein Weg aus der runden Massivität, die Peter der Jüngere geschaffen, zu einer neuen Schlankheit, gewiß auch zu einem erklärteren Formalismus. Dieser Weg zur Schlankheit ist wieder ein Weg zur Linie, zu einer neuen Linearität auf statuarischer Grundlage. Nicht nur die pralle Geschwelltheit, auch die atmosphärische Weichheit von Peters Stil verschwindet. So zart der Keim des Neuen ist — er ist doch erkennbar. Was sich hier formen will, das ist der neue elegante europäische Manierismus. Man spürt den Altersgenossen Pontormos und Rossos, des Fontainebleauers. Das Wort Manierismus darf nicht irre führen. Es handelt sich nunmehr um den internationalen, italienisch unterbauten Frühmanierismus, nicht den spezifisch deutschen. Die manieristische Nuance des Frühbarocks liegt so weit ab, wie dieser selbst. Die Klarheit und Geschlossenheit der Form wird nicht angegriffen, auch ihre echte Plastizität noch nicht. Und erst recht nicht ist hier irgendein nervös-unruhiges Gefühl. Aber es ist ein geschmacklicher Geist, eine innere Kühle da, kein Miterleben, kein von innen her sich einfühlendes, von innen her die Form aufschwellendes Mühsen: der Künstler steht draußen, und die Form, so elegant und rassig sie ist, ist eben auferlegte Form. Aber man mache sich auch hier klar, wie ehrenvoll der Zeitpunkt ist: Hans Vischer ist älter als Cellini oder Goujon. Er ist dem „Romanismus“ der Niederländer so fern wie jene, er ist wie sie, im Apollonbrunnen wie im Schreitenden, der Vorgänger Jeans de Boulogne — und er steht doch in einer deutschen Hütte, auf den Schultern einer Familientradition, die bewunderungswürdig sicher das Südliche, das sie bewußt aufgesucht, sich assimiliert hatte. Es regt sich



Paul Vischer (?), Holzmadonna.  
Nürnberg Germanisches Museum.

Hader, Deutsche Plastik.





schon der museale Geist des manieristischen Zeitalters, das Artistische und Profane ist erstaunlich weitgehend schon hier erreicht. — Neben dieser scharf gesonderten Gruppe stehen noch Nachklänge der alten religiösen Kunst; Werke, die wir mit Meller wohl dem Paul Vischer zutrauen dürfen: das Regensburger Tucher-Epitaph mit dem Abschiede Christi, das Eissensche der Nürnberger Ägidienkirche — und schließlich die lange Zeit allzu sehr überschätzte trauernde Madonna des Germanischen Museums, Holzmodell, nachträglich bemalt. Durch die Wiederaufdeckung der Bemalung hat die Figur entschieden gewonnen. Sie mag auch die Wiedergabe rechtfertigen; die Gestalt selbst möge aber recht betrachtet werden als Dokument der Ausdrucksleere, die der Gang der ganzen Hütte ins Formalistische für das Religiöse übriggelassen hatte. — Georg Vischer hat noch bis 1592 gelebt. Man schreibt ihm ein paar Kleinarbeiten zu. Im ganzen spiegelt das Schicksal der Vischerhütte jenes der deutschen Kunst. Weiter als in Hans Vischers feinsten Arbeiten konnte sie nicht, vom alten Boden gelöst, der neuen europäischen Art entgegengeworfen werden. Sie vertrug diese Loslösung nicht.

Halm, dessen Forschungen der Verfasser in diesem Kapitel wesentlich bei Hans Daucher folgen durfte, verdanken wir die Entdeckung eines kleineren, dumpferen und wesentlich handwerklich Mitstrebenden im Metallgusse Nürnbergerischer Herkunft. Es ist Peter Müllich, dessen hineingeheimniste Signatur Halm am gegossenen Wolfgangsbrunnen in St. Wolfgang von 1515 entdeckte.

Dieser Brunnen steht, in einer kleinen „Renaissance“-Halle von 1518, vor der Wallfahrtskirche, die Pachers Meisterwerk enthält. Die eigentliche und offizielle Signatur nennt den Passauer Büchsenmeister Lienhart Rännacher. Auch Peter Müllich, Nürnberger und Verwandter der Familie Vischer, ist Stückgießer gewesen. Halm hat die Identität dieses P. M. (des Jüngeren offenbar) mit dem Stückgießer des kursächsischen Hofes, von 1523—1557 im Dienste, durch überzeugende Stilvergleiche wohl sicher erwiesen. Es ist nur eine ganz schwache Parallele zu dem unendlich überlegenen Sebaldus-Gehäuse: aber auch der Brunnen von St. Wolfgang ist ein noch wesentlich der Kunst um 1500 zuzuweisender Entwurf (wohl sicher von L. Rännacher), in dessen Ausführung ein Mann der neuen Generation, es ist die der jüngeren Vischers, Elemente des neuen, renaissancemäßigen Stiles einführt. Dies geschah indessen in so kindlich derben Formen, daß insbesondere diese auffallend geringe, weit unter dem deutschen Gesamtniveau liegende Qualität die Eigenschaft des Mannes als Geschützgießer äußerst wahrscheinlich macht. —

Ganz anders ist das Niveau des unbekanntenen Meisters, von dem das Sterzinger Lüsterweibchen (Lukrezia) stammt; ein Schnitzwerk von sprühendem Geiste und äußerster Feinheit eines der bezeichnendsten für unsere ganze Richtung, eine vollkommen selbständige Verwandte der Leuchterweibchen Peter Vischers des Jüngeren am Sebaldus-Gehäuse.

Halms Versuch, einer Anregung Fischnalers folgend, hier den arg problematischen Maler Kölderer (dessen Rolle auch am Innsbrucker Kaisergrabe ganz dunkel ist) nachzuweisen, ist für den Verfasser nicht überzeugend. Für unseren Zweck ist das Werk, seine Qualität, seine Richtung, jenseits der Künstlerfrage wichtig. Es ist reine deutsche Renaissance, als Ganzes undenkbar in Italien, dabei ein antikisches Motiv, das ja auch Dürer (mit zweifellos geringerem Gelingen) beschäftigte — vor allem aber ein Werk lebendigster Einfühlung und saftig-



484. Das Sterzinger Lüsterweibchen.  
(Nach Feulner.)



485. Lübischer St. Georg, Kopenhagen.

plastische Dekoration des Hirschvogelsaales im Nürnberger Rathause von 1536 — besonders die spielenden Putten voller starker, aber übersetzter Erinnerungen an Donatello. Mit den Plaketten Flötners, mit der Kleinkunst des Hans Schwarz, des Fr. Hagenauer, des V. Kaiser und Ludwig Krug tut sich noch eine ganze Welt feinster Kleinformen auf, die einen deutschen Sonderruhm an Delikatesse und formaler Anmut begründet, die ihre eigene Kennerschaft erfordert und diese in Georg Habich besonders unüberbietbar gefunden hat. Als letzter Weg, als Prospekt, hat sie für dieses Buch Interesse. In den Einzelheiten kann sie an dieser Stelle nicht mehr verfolgt werden. (Der neue Band von Bange, Kurt-Wolff-Verlag, gibt hier die beste Einführung.) Das Porträt spielt darin eine große Rolle. Möglich, daß gelegentlich auch Großformen aus diesem Kreise hochwachsen. Zwei Büsten des Münchener Nationalmuseums hat man gelegentlich auf Hagenauer taufen wollen. Glatt und kalt, bei sehr guten Beobachtungen, tragen sie einen unverkennbaren Hauch des neuen kühlen europäischen Manierismus auf sich. Ein Wachstum des rein Tektonischen entspricht diesem manieristischen Zuge. Gelegentlich, so in den knieenden Kurfürsten der Wittenberger Schloßkirche, kann dies zu einer derb-großartigen Blockhaftigkeit zusammengehen. Nachklänge dieser letzten altdeutschen Kunst lassen sich besonders im Westen relativ lange noch verfolgen. Ein Beispiel aus der Grabmalkunst möge genügen: es ist die wunderbar noble Platte des Johannes Sigensis in Trier († 1564).

Diese ganze Richtung der deutschen Kunst, die wir als „renaissancemäßig“ bezeichnen wollten, ist zweifellos eine so gut wie ausschließlich oberdeutsche, überwiegend sogar eine schwäbische Leistung. Sie darf mit dem niederländischen Romanismus nicht einen Augenblick verwechselt werden. Die Niederländer haben damals so wenig wie einen Grünwald oder Holbein, einen Dürer hervorgebracht und erst recht nicht eine Kunst wie die der jüngeren Vischer und ihrer ähnlich gerichteten Altersgenossen. Dieser deutschen renaissancemäßigen Richtung fehlt, sehr zu ihrem Heile, alles Verquälte, Nachahmerische, Entwurzelte. Sie geht auf das Runde, Glatte, Klare, das Volle und das Feine zugleich, als auf unmittelbare und wesenhafte Werte aus. Die deutsche Kunst erfüllt damit ein ihr selbst eingewurzelttes zweites Bedürfnis, ein Gegenbedürfnis, das als Korrektiv zu dem vorherrschenden der bewegten und schließlich sich zerfasernden Ausdruckslinie von ihr selber hervorgebracht wird; während bei den gleichzeitigen frühen Romanisten der Niederlande (man vergleiche nur Jan Gossaerts „Adam und Eva“ mit den deutschen Darstellungen nackter Körper von Dürer bis zu Meit und den jüngeren Vischers) eben jene sich zerfasernde, zumindest sich verwickelnde und verschlingende Bewegtheit als ein unbewußter

ster Schwellkraft der Form von innen her. Unter den von Halm herangezogenen Werken vermag der Verfasser nur in einem wenigstens verwandte Qualität zu entdecken und zugleich eine gewisse, wenn auch nicht allzu nahe Verwandtschaft des persönlichen Fühlens: es ist der ungewöhnlich großartige und echte Laurentius des Innsbrucker Ferdinands, ein tiefreligiöses Werk freilich, das nur angrenzt an unseren Stil.

Wie weit Peter Flötner (wieder ca. 1485 geboren) selbständig als Plastiker tätig war, das ist eine noch nicht geklärte Frage. Ein köstlicher Putto des K. F. M. ist auf seinen Namen getauft; in der gesackten Schwere seiner Körperlichkeit jedenfalls ein vorzügliches Werk unseres Stiles. Desgleichen der „Flötner-Brunnen“ des K. F. M. und die

Protest des Eigenen gegen ein völlig bewußtes Suchen in der Fremde erhalten bleibt. Unsere Richtung ist kein Suchen in der Fremde, sie ist ein Finden im Eigenen, gelegentlich auch ein Sich-Finden im „Fremden“, also hier Verwandten. Sie ist nicht manieristisch; höchstens nähert sie sich dem fein-glatten Frühmanierismus Cellinis oder Goujons. (Hans Vischers Nürnberger Apollobrunnen, Cellinis Tafelaufsatz, Goujons Diana von Anet sind generationsverwandt! — Jedes Mal auf fast rokokohaft zierlicher ornamentaler Basis eine schlanke, glatte, leicht lesbare plastische Form!) Die leichte Lesbarkeit der Form, das Einölen gleichsam der Bahnen für den Blick und für den Tastsinn, ist der tiefste Gegensatz gegen den frühen niederländischen Romanismus. Hierin trifft sich die deutsche plastische Form unserer Richtung mit der Tracht — mit der der Ritter, so wie die frühbarocke ein wenig mit der der Landsknechte. Die maximilianeische Rüstung mit ihren Parallelriefelungen, ihrer runden Geschlossenheit, soll zwar aus bestimmten, praktischen Gründen erfunden sein. Sie ist nichts destoweniger Stilzeugnis. (Nicht anders war es im Weltkriege mit den Stahlhelmen der verschiedenen Nationen. Sie dienten alle dem gleichen praktischen Ziele. Dennoch müßte ein guter Stilphysiognomiker z. B. den deutschen Stahlhelm mit seiner mächtigen Wölbung neben dem leichten, flachkrepfigen englischen Topfhelme an seinem nationalen Stile ohne weiteres herauskennen, er müßte geradezu auf die durchschnittliche Körpergestaltung der verschiedenen Nationen, mehr noch: auf ihr Körper-, zuletzt ihr Lebensgefühl geführt werden können). Hier darf auch noch ein norddeutsches Beispiel genannt werden. Der lübische St. Georg im Kopenhagener Museum (ca. 1530) gibt in der Gedrungenheit des Pferdes, der Rundung des Reiters und der maximilianeischen Rüstung, genau den gleichen Glattauflauf der Blickbahnen, dem unsere Richtung dient.

Zugleich erkennt man hier noch einmal die Angrenzung unserer Richtung an andere, besonders den „Parallelfaltenstil“. Das Lineare der maximilianeischen Rüstung ist sozusagen metalltechnisch angewandter Parallelfaltenstil, das Plastische „Renaissance“. (In der Haartracht ist Ähnliches zu beobachten.) — Was aber das Lebensgefühl im Großen angeht: die Neigung, fröhliche Putten zu bringen, aus dem Lebenszustande des kindlich-Prallen, Saftigen, des werdenden, Jungen und Feuchten Formen zu gewinnen — diese durchaus nicht spätgotische Neigung teilt unsere Richtung mit der frühbarocken. Hierin erscheint sie als das nur abgewandelte Gesicht der gleichen Stimmung: einer Bejahung des irdischen Daseins. Aber auch der grundsätzlichste Unterschied gegen den Frühbarock sei noch einmal genannt: unsere Richtung ist nicht wesentlich religiös. Sie entzieht sich damit, formal gesprochen, dem Zusammenhange der plastischen Form mit der übergeordneten des Gesamtkunstwerkes (das längst der Altar an Stelle der Kathedrale geworden). Der Frühbarock einschließlich des Parallelfaltenstiles wahrt den Zusammenhang mit der übergeordneten Form als den selbstverständlichen Ausdruck für den Zusammenhang des Gefühles mit einer übergeordneten (und über-formalen) Welt.