



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance

Pinder, Wilhelm

Wildpark-Potsdam, 1929

14. Die Kunst um 1500

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

— 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 reinerer 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 Rehbeck-schen 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 Rehbeck-schen), 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

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 Rehbeck-sche 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-



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

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 auch 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

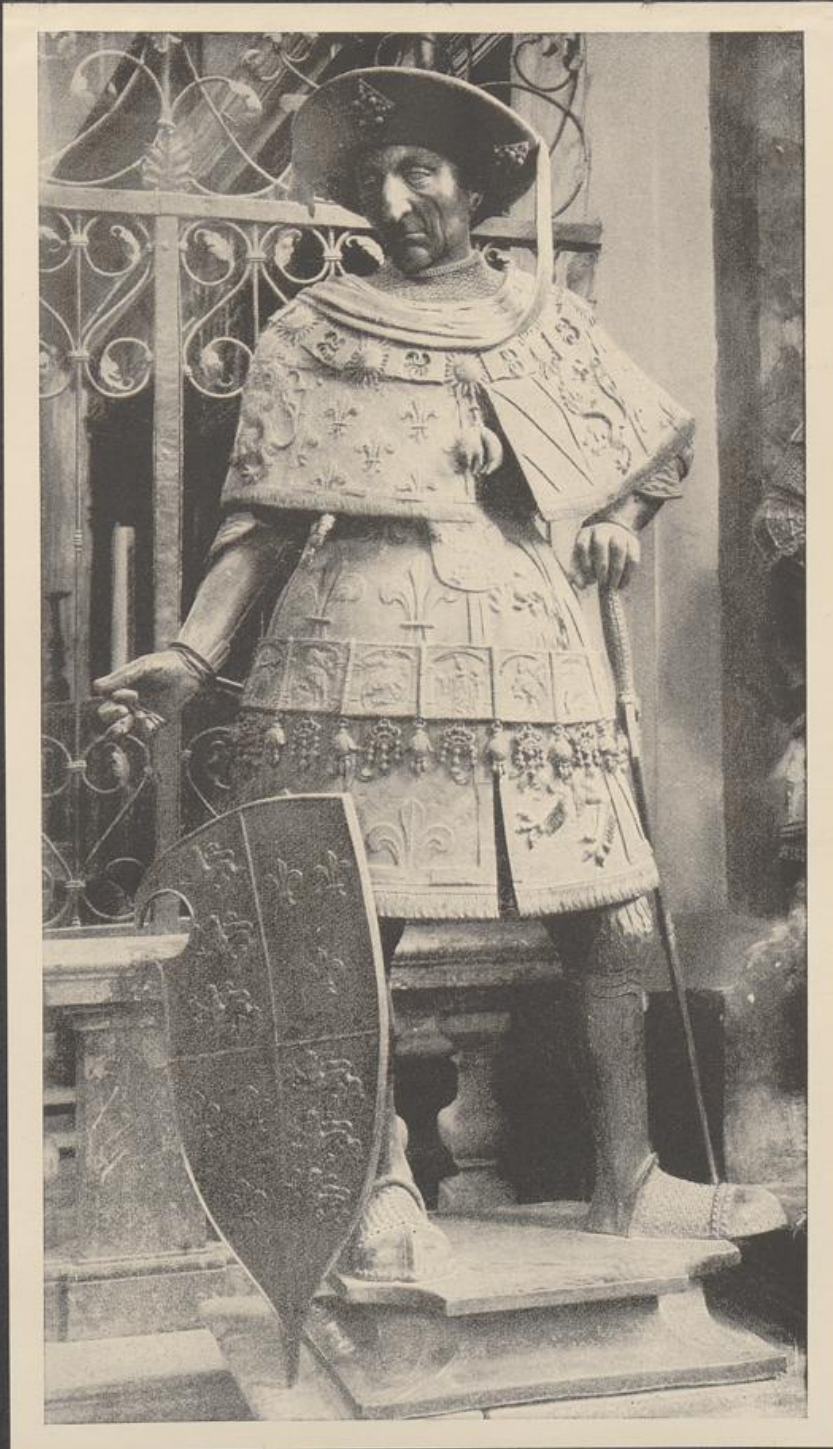


408. Peter Vischer d. Ä., Astbrecher.
München, National-Museum.

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, beispielloser 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 Zusammenhgangsform 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.

Plinder. 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 Kastilien. 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 Entwurfe 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 Hapterscheinungen. 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 verkörperten 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 Mörlinsepitaphs, 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 Annaberger 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 kauende 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 Abschreibung 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 klargelegt. 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 Inntaler 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 Maximilianischen 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 Zuständigkeit. 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 Zusammenhanges 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) bezugten 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 Wernshausener 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.

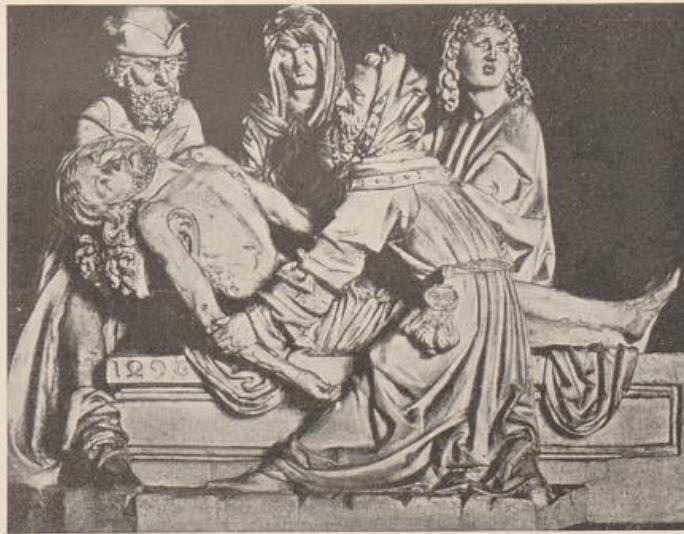
Weit reichere Kunst um 1500 erscheint in einigen Passionsreliefs in St. Marien (Lübeck), die schon dem 3. Jahrzehnte angehören können. Daß sie westfälisch sind (Beenen: osnabrückisch) leuchtet ein. Ihnen parallel der „Beren-doncksche Kreuzweg“ in Xanten mit der berühmten Verspottung Christi. Er wirkt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