



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance

Pinder, Wilhelm

Wildpark-Potsdam, 1929

15. Der zweite spätgotische Barock

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

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

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 Backoffens 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 Morgens- stern 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)



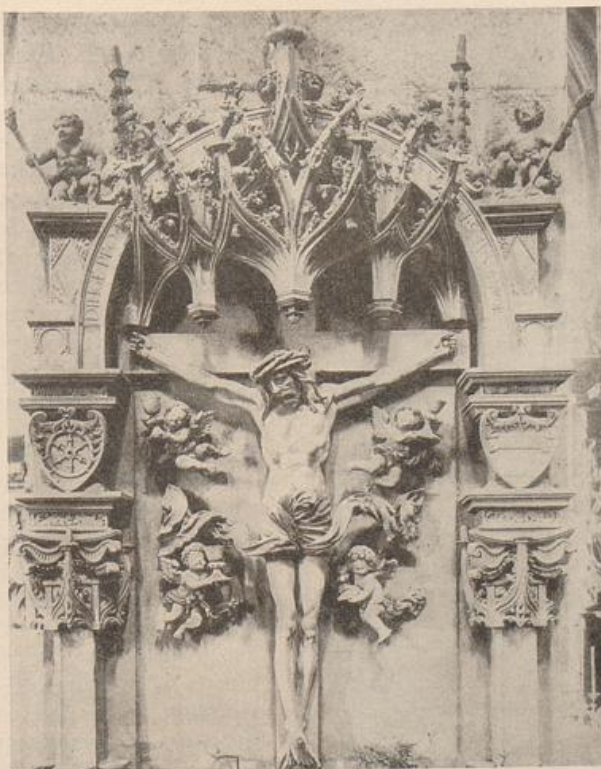
433. Hl. Sebastian. München,
Privatbesitz.

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.)

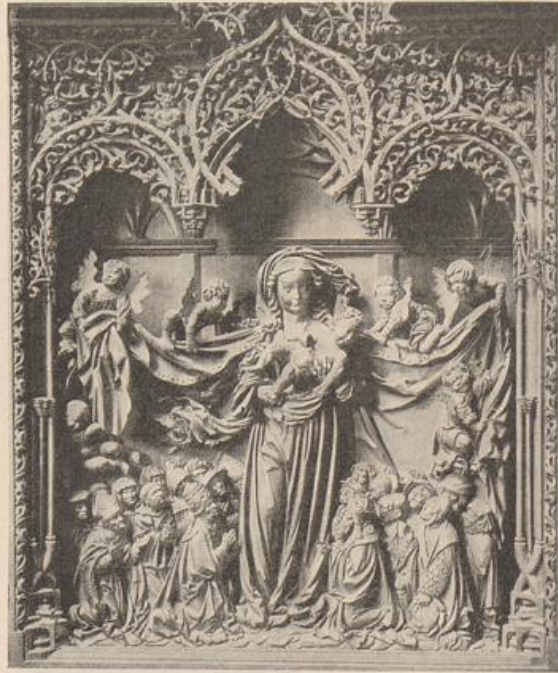
nicht. Auch Lübeck, der Oberrhein, Mitteldeutschland und der Osten, kennen diesen Stil. Da ein erster Begriff von ihm nun feststeht, darf zuvor auf ein paar Beispiele von weniger geklärtem Charakter eingegangen werden.

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.

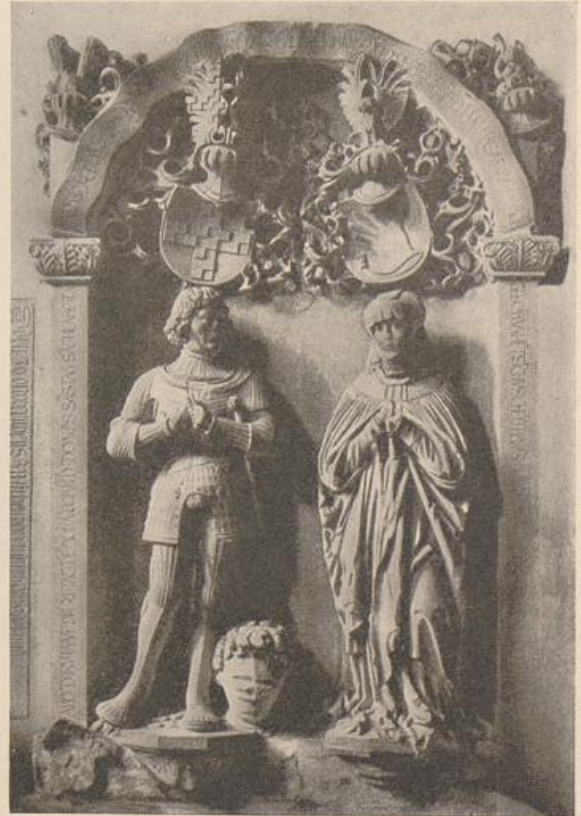
keine Spur. Wohl aber ein Vorgänger: Hans von Dürrn. Das letzte spätgotische Zwischenspiel leitet der Adalbert-Meister. B. wird ein Dreißiger gewesen sein, als er sein erstes uns bekanntes Werk, das Grabmal B. von Hennebergs († 1504) im Mainzer Dome schuf. Es ist noch im ganzen „Sentiment“ ein spätgotisches 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); Güstrower 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 Gestaltenfülle: 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 Kreuzifixus 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, Dreieinigkeit 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 maccheroniche“, 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 Faltengänge von ferne mit denen des allgäuischen Parallelfaltens. 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.)

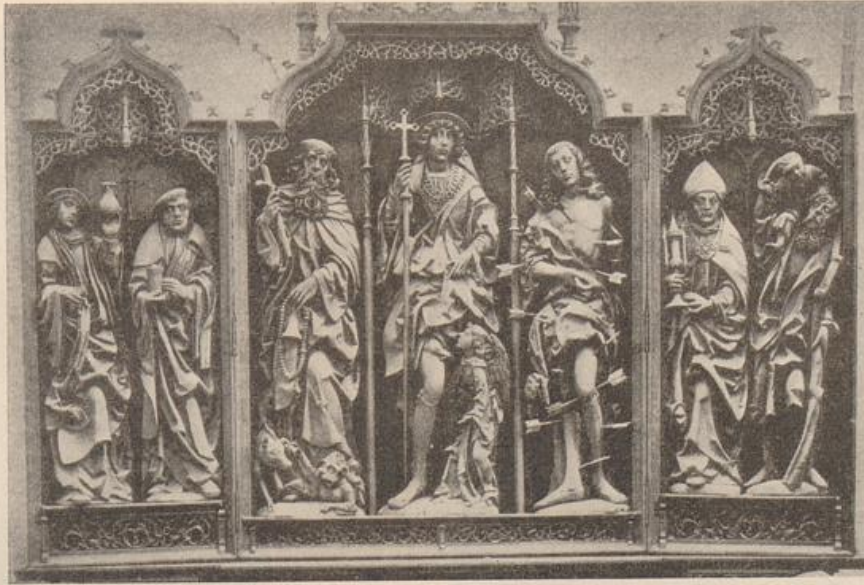
Die zwei Johannes des Germanischen Museums, sicher eigenhändig, im Ganzen massiver als Niederrottweil, Breisach näherstehend. Nur Werkstattgut der Altar von Reutte, erst recht die Forchheimer und Homburger sowie andere, bei Schmitt 131/33 aufgeführte Figuren. Reutte ist bei weitem das Beste unter ihnen! — 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 ostseedescher 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 Originales 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.