



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance

Pinder, Wilhelm

Wildpark-Potsdam, 1929

16. Die renaissancemäßige Richtung

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

16. Die renaissancemäßige Richtung.

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

Eine etwas abseitige Stellung nimmt Christoph von Urach ein.

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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



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



479. Peter Vischer d. J., Blindenheilung.

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

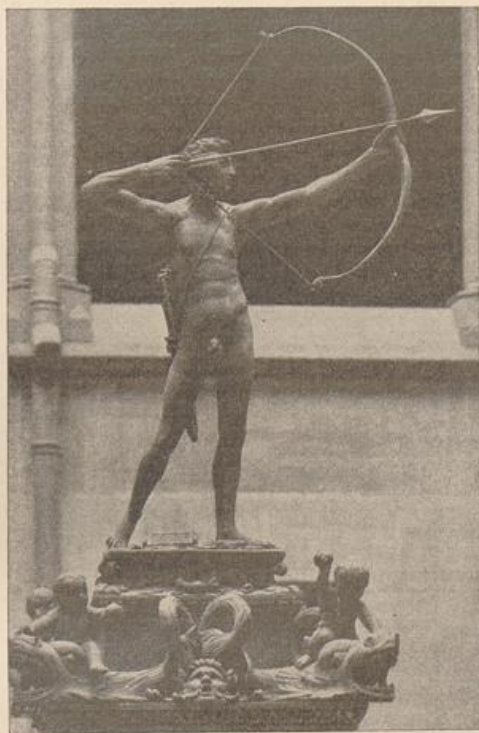


480. Vischerhütte, Giebel von der linken Seitenforte des Fuggergitters.
(Nach Meller.)

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



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



482. Hans Vischer, Apollobrunnen.
Nürnberg.



483. Hans Vischer, Schreitender Jüngling.
München.

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

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



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

Hader, Deutsche Plastik.

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

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

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

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

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



484. Das Sterzinger Lüsterweibchen.
(Nach Feulner.)



485. Lübischer St. Georg, Kopenhagen.

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

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

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

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

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

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