



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance

Pinder, Wilhelm

Wildpark-Potsdam, 1929

IV. Die Zeit des späteren 15. Jahrhunderts

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

Nordhausen lebt, der 1461 datiert ist (Inv. Grafsch. Hohenstein, S. 60). Passarge hat in seinem hübschen Buche „Das deutsche Vesperbild im Mittelalter“ (S. 69ff.) diesen Typus richtig charakterisiert und mit wichtigen Beispielen belegt. Das Turiner Stundenbuch, das Votivrelief von Ellrich, die Nürnberger Grablegung der Ägidien-Kirche von 1446 (Abb. S. 270) beweisen die Bedeutung der malerischen Kompositionsform. In der Einzelplastik kommt der Typus nach P. schon früh, um 1400, in England auf. Die volle Vorderansicht des Toten hat die burgundische Kalkstein-Pietà des Frankfurter Liebighauses, die Slüter noch verbunden sein könnte. (Die Pietà des großen Niederländers von 1390 ist verloren und in ihrer Form unbekannt. Vielleicht hatte auch sie schon den neuen Typus.) Westen also und malerische, vergegenwärtigende Phantasie. Für die deutsche Plastik ist es jedenfalls wichtig, daß erst die dunkle Zeit an diese Form herantrat. Das Nähere bei Passarge. Die Steingruppe von Nienborg in Westfalen, die wundervoll feine hölzerne aus Groß-Urlben im Erfurter Museum, die aus Stedtfeld im Eisenacher. Die letztere formal eigentümlich durch die Überlebensgröße, die deutliche Erinnerung also an den alten heroisch-monumentalen Typus, und durch die stark horizontale Lage des Christuskörpers, eine Erinnerung also an die Zeit um 1400. Das Werk scheint fränkisch. Groß ist in jedem Sinne, äußerlich und innerlich, die gewaltig ernsthafte Gruppe aus Hedelfingen in Stuttgart, datiert 1741 (Abb. 337). Noch Erinnerungen an Multscher, zugleich schon Einiges von der noblen Schnittigkeit des gleichzeitigen Ulmer Chorgestühles.

IV.

Die Zeit des späteren 15. Jahrhunderts

Äußerliche und innerliche Gründe vereinigen sich, der weiteren Darstellung ein anderes Tempo zu geben. Es handelt sich von jetzt an nicht so sehr um Aufdeckung und Hinstellung sachlich unbekannter Werte, als um Sichtung und Deutung schon bekannterer. Während die Stoffmenge sich enorm erweitert, sind die hervortretenden Werte in höherem Maße uns vertraut. Mit einer Freiheit, die in den bisher behandelten Gebieten nicht erlaubt war, müssen und dürfen relativ wenige Erscheinungen — immerhin von stattlicher Zahl — für riesige Mengen des Erhaltenen als Vertreter zeugen. Der Stoffnachweis, der bisher den Verf. in zahlreichen Fällen zu mühsamen ersten Forschungen zwang, tritt zurück. Dem eigentlichen Fachmann kann also nicht mehr wie bisher der Weg zum einzelnen gewiesen und der Stand der Probleme darf weit seltener untersucht werden. Das Wesentliche muß der Versuch einer Perspektive sein.

Bis in die außerordentlich kritische Situation des frühen 16. Jahrhunderts hinein lassen sich aus der Fülle überkreuzter Möglichkeiten mit besonderer Deutlichkeit der Stil von 1480 und eine Gegenbewegung in den 90er Jahren erkennen; in beiden Fällen wird es sich um bestimmende Majoritäten handeln. Die überstimmten Minderheiten werden nicht geleugnet, aber zur Verdeutlichung des Wesentlichen im Schatten gelassen werden. Was in den großen Bewegungen der 80er und 90er Jahre an Gegensätzlichkeit auf gemeinsamer Basis hervortritt, wird als Teil eines Gesamtrhythmus dargestellt. Die hier als Folge abzulesenden Gegensätze sind jedoch, wie in der dunklen Zeit, auch in der wichtigen Übergangsperiode um 1470 und hier in geradezu dramatischer Form zusammengedrängt. Wir betrachten also zunächst:

II. Die Situation um 1470

a) Nikolaus Gerhart und seine nächsten Wirkungen

Im Zentrum steht ein Meister von wahrhaft europäischem Ausmaße: Nikolaus Gerhart. In Trier tritt er uns zuerst entgegen, in Österreich ist er gestorben. Das Rheinland und Österreich besitzen zugleich das meiste, das außerhalb von Gerharts sicherem Wirkungskreise seinem innersten Willen parallel gewesen ist.

Die Herkunft nicht völlig gesichert. Unter dem Baden-Badener Kruzifixus von 1467 nennt er selbst sich Nikolaus von Leyen. Ley ist das moselfränkische Wort für Felsen (Loreley). v. d. Leyen heißt eine bekannte Adelsfamilie jener Gegend. Man könnte erwägen, ob der Name Leyden (so 1490 in einer Konstanzer Urkunde) nicht

eine Verwechslung sei. Indessen die von Back entdeckte Inschrift am Trierer Bischofsgrabmal nennt (1462) nun gerade nicola gerardi de leyd. Das spricht für das Herkommen aus der holländischen Stadt; für das Herkommen — noch nicht für die Geburt. Der gleiche Nikolaus Gerhart heißt später in Wien „von Straßburg“, weil er dort Bürger gewesen war. Eine schmale Möglichkeit wäre sogar, daß ein Moselfranke Leydener Bürger gewesen sei. Sehr ausgesprochen holländisch scheint Gerharts Wesen nicht. Neue Forschungen von Clemens Sommer wollen freilich auch in niederländischer Plastik (Utrecht) Vorformen erkennen. Sicher ist niederländische Malerei vorausgesetzt. Gerharts ganzes Wirken aber geht in Deutschland vor sich, und nur Deutschland hat ihm verwandte Geister zugebracht. Das Geburtsdatum ist unbekannt. Nach generationsgeschichtlichen Parallelen wäre ca. 1430 gut möglich. Wahrscheinlich überblicken wir nichts als das letzte Lebensjahrzehnt. Klebel (Wimmer und Klebel, Das Grabmal Friedrich III. im Wiener Stefansdom, Wien 1924, S. 37) hat eine richtige Lesung der heute verlorenen Grabinschrift des Künstlers aus der Liebfrauenkirche von Wiener-Neustadt versucht, die bei Duellius (18. Jahrh.) in gänzlich verdorbener Form wiedergegeben ist. Diese Lesung besagt, daß der Meister 1473 Pfingsttag vor Sanktae Katterinae starb. Damit ginge gut zusammen, daß in Wahrheit so wenig Eigenhändiges am Wiener Grabmal erhalten ist, daß schon die Platte der Kaiserin Eleonora nicht mehr von Gerhart stammt. Wir hätten ein Todesdatum, nur 6 Jahre nach dem vermutlichen des E. S., nur ein wenig nach den Todesdaten der uns bekannten Hauptmeister der dunklen Zeit. Aber zu deren Generation gehört Gerhart offenbar nicht mehr. Er könnte ein früh in sich selbst Verbrannter sein, wie Adrian Brouwer. Giut sprüht genug aus seinen Werken.

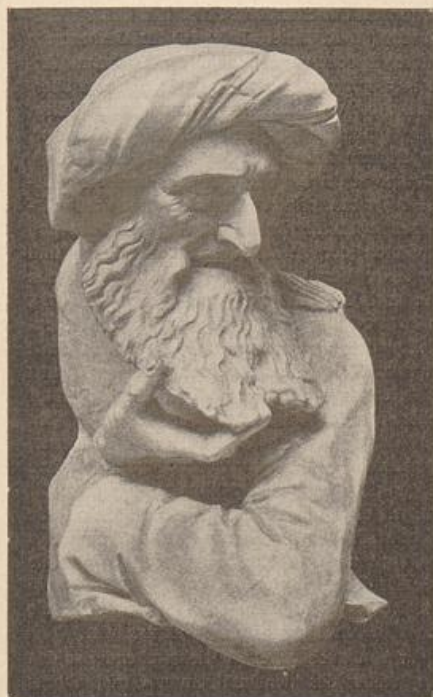
Back entdeckte 1913 die Inschrift am Trierer Grabmal des B. Joh. v. Sierck und würdigte als erster das großartige Werk als Gerhartsche Schöpfung (Münchn. Jahrb. d. bildend. Kunst IX). Von hier aus hat Demmler (Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlg. 1921, S. 20ff.) eine Madonna des Trierer Domkreuzganges mit schöner Engelkonsole angeschlossen. 1464 folgte der plastische Schmuck des Kanzleigebäudes von Straßburg. 2 Büsten („Graf Hanau Lichtenberg“ und „Bärbele“ genannt) aus rotem Sandstein gingen 1870 beim Bibliothekbrand zugrunde. Abgüsse im Frauenhause erhielten ihre Form. Der Kopf des Mannes wurde von Back im Hanauer Museum entdeckt und dem Straßburger überlassen (Münchn. Jahrb. 1919). Aus dem gleichen Jahre das Busang-Epitaph in der Johanneskapelle des Straßburger Münsters. Die stilistische Zugehörigkeit zu Gerhart, zuerst durch Bruck, dann durch A. R. Maier in der einzigen, leider sehr fehlerreichen, aber durch das Urkundliche wertvollen Monographie des Meisters (Straßburg 1910) ausgesprochen, ist niemals angefochten worden. Es ist möglich, daß sich die Buchstaben nvl. als Signatur bestätigen. 1467 spricht eine Konstanzer Urkunde von der besonders gut ausgeführten Altartafel des Münsters. Nikolaus hat also auch geschnitzt (das Werk selbst ging im Bildersturme verloren). Von der Ausarbeitung des Chorgestühles wurde der Meister entbunden. Im gleichen Jahre der Badener Kreuzifixus. Am Sockel ein Wappenschild mit der Inschrift Nikolaus von Leyen 1467. Dies ist auch das Jahr, in dem Kaiser Friedrich III. seinen schon 1463 ausgesprochenen Wunsch bei der Stadt Straßburg durchsetzte, den Künstler für sich zu gewinnen.

1469 ist Gerhart in Passau bezeugt, und es beginnt die Tragödie des Grabmals für Friedrich III. Nur die Platte hat Nikolaus gefertigt. Das mit ungewöhnlicher Ausdehnung des Gesamtprogramms angelegte Monument wurde erst unter Maximilian um 1513 fertig (Meister Michel Tichter). Das ist das Gerüst. Was ist fest beglaubigt? Nur der Sierck von 1462, die Straßburger Büsten von 1464, der Badener Kreuzifixus von 1467, das Kaiser-Grab von 1467 an. Keine Daten von Werken außerhalb der 60er Jahre, ein Lebensende wahrscheinlich bald nach diesen. 2 Grabmäler, 2 Büsten, 1 Kreuzifixus; alles andere ist Kombination. Aber schon jedes der sicheren Werke hat zündend gewirkt. Das Trierer Grabmal hatte, nur ein Menschenalter früher, im Moselgebiet einen wohl ebenbürtigen Vorgänger: den Trierer Bischof von Wetterstein in St. Castor zu Coblenz. Aber es war verblüffend neu in der Verbindung westlicher Naturgläubigkeit mit sicherem Stilgefühl. Von der Wiener Platte sind Wirkungen wohl doch auf das Neustädter Grabmal der Kaiserin Eleonore, außerdem auf Stoß vor allem, ausgegangen. Die Halbfiguren von der Straßburger Kanzlei haben eine noch weit tiefere und weiter reichende Fortzeugungskraft bewiesen: Ein ganzes Geschlecht von Büsten ist von da ausgegangen. Und wenn wir noch das stilistisch absolut gesicherte Epitaph von 1464 dazu nehmen, das eine Reihe oberrheinischer Madonnen-Reliefs mitbeeinflußt hat, so sehen wir eine ganze Kultur der Büste von unserem Meister ausstrahlen, wie einst (in Konsolenform) von den Parfern. Ebenso ist der Typus des Badener Kreuzifixus von außerordentlicher Bedeutung. Ohne ihn wäre jener des Nördlinger Altars nicht möglich gewesen und kaum die stärksten des Veit Stoß — nicht zu reden von oberrheinischen Nachfolgern in Maulbronn, Molsheim, Kolmar, Offenburg.

Das ist eine Andeutung der nächsten Erfolge Gerharts. Für uns ist das entscheidende der innere Charakter des Stiles, den er bringt. Allzu einseitig wird oft der für Deutschland neue Grad des Naturgefühls betont. Aber es sind zwei Seelen in Nikolaus, und sie eben machen ihn so erstaunlich reich und wirksam: eine ruhig beobachtende, überraschend fein und weich Natureindrücke auffangend, damit zuständlich sehend — und eine enorm bewegliche,

Königsheim

geistreich glühende, die elektrisierend die Form durchblitzt, massenzerschützend, eigen-elegante Linearverbindungen ziehend, ganz auf Handlung, aber im Sinne einer gegenstandslos vorstellbaren Formenhandlung, gerichtet. Am Sierck-Grabmal lebt diese in den tiefen Aufbrüchen unter den Ärmeln, dem wundervollen Gestaltraum zwischen Kopf und Händen, dem eiligen Schwunge der Casula und zahllosen Einzelheiten. Hier beginnt ein energischer Kampf gegen den tektonischen Kern, gegen das Anorganische, der Leben nicht nur im Sinne der Natur, sondern einer zuckenden Beweglichkeit an sich erstrebt. Darauf kam es an: Raumdurchlässigkeit anstatt körperhafter Widerständigkeit des Kernes. Im Wiener Grabmal ist die gebirgige Durchschluchtung der Platte außerordentlich viel weiter geführt. Das ist eine geschichtliche Richtung: von Kaschauer zu Pacher. Sie läßt sich bei Gerhart verfolgen, mit Hemmungen und Rückschlägen. In der Madonna des Trierer Domkreuzganges, deren Zuschreibung nicht absolut zwingend ist, sind immerhin deutliche Werte Gerhartscher Art. Die Fahrigkeit der Faltenblitze ist stärker (altertümlicher), die Biegung der Gestalt weit energischer. Die eigentümliche Aufschlitzung an der linken Seite der Figur, der sehr beredte Hohlraum, der hier sich auftut, klingt immerhin der Wiener Platte fast deutlicher vor als das Sierck-Grabmal. Hier ist auch die Linie, die für Gerhart immer charakteristischer wird: die seltsame Kletterlinie von Kopf und Arm der Madonna zum Kinde. Das Auge faßt sie schneller als das Wort. Wer sie begriffen hat, entdeckt sie mühelos auch im Straßburger Busang-Epitaph. Dieses ist im ganzen breiter. Der Vergleich der Komposition mit niederländischen Bildern des van-Eyck-Kreises überzeugt (Rollin-Madonna). Die Formen saftig und frisch, ja breit; sogar die Madonna — als ob der füllige Typus des Geistlichen auf sie zurückgewirkt hätte. Von links nach rechts muß man lesen; das ist schon jene verschlungene Kursivschrift der Form, die immer verwickelter um 1480 auftreten sollte. Man möge rechts am unteren Ende des Kopftuches beginnen, dann rückwärts über die Krone herab vom Schleierzipfel zur linken Hand des Kindes lesen. Wer hier im Sinne der Mittelmeerkultur die Komposition sich aufbauen wollte, der sähe nur die Symmetrie. Sie ist auch da — aber das entscheidende ist ihr Überkreuztsein durch Rhythmus. Wer nicht den Weg empfindet, der all dieses Zuständige windungsreich durchläuft, dem entgeht das Beste. Auch die wundervoll weiche Engelkonsole von Trier gehört in diesen Zusammenhang. In den Haaren ein erstaunlich laufendes Gefühl, eine ornamentale Mimik der Linien, auch eine Raumdurchlässigkeit, die das Ganze „1480“ schon in sich trägt. Aber — ist das nun so sehr niederländisch? Ist nicht hier eher eine gerade Linie nach rückwärts zu den Konsoleneckeln der Kuniberter Verkündigung in Köln, dem Stile des Ratskapellenreliefs und schließlich also des Saarwerden-Meisters? Ist das nicht alles zugleich sehr stark deutsch-rheinisch? Schärfer ist die Formgebung überall in der Anna Selbdritt des Berliner Museums, die aus dem Elsaß stammt. Macht schon die Trierer Madonna Schwierigkeiten, so ist es erst recht nicht ganz leicht, die Berliner Gruppe mit dem Straßburger Epitaph zusammen zu denken. Viel von Gerharts Geist, aber nicht sicher seine Hand. Das genialste und für Deutschland folgenreichste: Das Büstenpaar von der Straßburger Kanzlei (Abb. 338). Schon im Dichterischen eine merkwürdige, geistreiche Hintergründigkeit: auch seelisch nicht Statik, sondern ein verschlungenes Spiel vieldeutiger Möglichkeiten. Prophet und Sibylle? Vielleicht, sogar wahrscheinlich. Aber ebensogut ist die Deutung auf Porträts möglich. Der alte Graf v. Hanau, der Zauberer, der es mit dem Teufel hielt, und die frech-reizende Bärbele könnten ebenfalls gemeint sein. Prophet und Zauberer, Sibylle und Kokette! Aber diese spöttisch fein durchblitzte Hintergründigkeit des Seelischen, diese geistvolle Wirrnis aus Unheimlichem und Erhabenem, aus Koketterie und Sphinxhaftigkeit, ist Form geworden. Wir müssen den Weg finden, dessen Begehen allein die gegliederte Zeit im verharrenden Steine, die geheime Erlebnisfolge erschließt. Man vergleiche mit italienischen Werken der Epoche, mit Büsten Desiderios, ja mit dem gesamten (klassischen) Begriff der Büste. Da steht die Form in einem unsichtbaren Rahmen seitlich gehalten, sie baut sich fassadenhaft: Sockel, Brust, Hals, Kopf — statisch; Gerharts Form ist völlig dynamisch. An irgendeinem Punkte müssen wir hinein; sogleich erfaßt uns ein Getriebe. Die Form ruht nicht auf einer Basis, sie umschräut eine Achse. Was nach vorne zeigt, scheint wie aus Raamtiefen hervorgespien, in die es, eingeschluckt, zurücktaucht. Seit Giovanni Pisano ist so etwas in Europa nicht mehr dagewesen: auf so kleinem Raume eine so unendlich scheinende Bewegung; ein Sieg des Geistes, der den Stoff überhaupt vergessen macht. Der Kampf gegen das Anorganische ist mit einem Schlage entschieden: für eine Gestaltung, die ebensosehr Hohlraum wie Körper ist. Man denke sich die Hohlräume ausgegossen. Sie wären allein nicht verständlich, aber dennoch ebenso sonderbare und wichtige Form wie die Glieder. Erst der Hohlraum bringt diese zum Klingen, er selbst ist formwändig geworden: konkave Plastik. Den spielenden Wechsel zwischen vorn und hinten, links und rechts, die ständige Verkreuztheit der Gliederbewegungen, wollen wir als das Gesetz der fließenden Verschränkung bezeichnen. Dieser fließende Chiasmus, in den verharrenden Stein wie ein perpetuum mobile gebannt, wird das Wesentlichste des Stiles von 1480 ausmachen. Er kann zum formalen Selbstzweck werden. Er hat hier, wie in allen hohen Fällen, psychologischen Sinn. Es ist der tiefste Gegensatz zur Blockgläubigkeit der dunklen Zeit: fast schon mehr als Raumdurchlässigkeit des Körperlichen, fast schon Verwirklichung eines Raumes durch bewegte Glieder. Die geheimnisvoll kochende



338. Büstenpaar von der Straßburger Kanzlei.

Zirkulation vom Kopftuche über den Ellenbogen der Straßburger Frau — ein Winkel statt einer Basis, ein Punkt statt einer Linie —, überspringend als elektrischer Funke an dem mimischen Intervall vom Daumen zum entgegen-gesträubten Tuche, das Vortauchen der greifenden Rechten beim Manne, die gewundene aber unaufhaltsame Rückkehr der Linken in den schwarzen Schacht des ausdrucksvollen Hohlraumes!

Es geht der einzelnen Künstlerpersönlichkeit, wie es der geschichtlichen Gesamtpersönlichkeit abendländischer Kunst geht. Besondere Aufgaben lassen einen neuen Gedanken durchbrechen. Der Spalt schließt sich scheinbar; aber der innere Weg ist gebahnt. Die extremste, kühnste Prägung der ersten Form versinkt; daß sie da war, bleibt ein für allemal wirksam. Spätere Gelegenheit erschließt leicht den im Inneren eruptiv gebahnten Weg. Jeder zweite Gedanke, der ihn durchläuft, macht ihn glatter, und für einige Zeit wird er selbstverständlich, bis er, oft plötzlich, verödet. Vöge (Zeitschr. f. bild. Kunst 1913 S. 97ff.) wies auf einige seltsam von Gerharts Geist angewehrte Reliquienbüsten des Straßburger Frauenhauses hin. Die „Frau mit dem Hündchen“ ist Gerhart noch am nächsten, aber kaum eigenhändig zu denken: eine deutsche Verschärfung und sogar ein leiser französischer Einschlag dazu. Am Badener Kreuzifixus war ein so weitgehender Zirkulationsstil nicht möglich. Dennoch mußte wohl der dämonische Zauberer-Prophet des Kanzleigebäudes erst durchdacht sein, ehe dieses Christushaupt entstehen konnte: Die Verflechtung der Dornenweige, die Verwundenheit der Locken; hohl-räumliches Leben also. Es ist die gemäßigte Wiederkehr jener extremer verschränkter Bildungen. Die Straffung des Körpers, der mit beispielloser anatomischer Genauigkeit behandelt ist, wirkt zuletzt nicht zuständig: ein Gestraft werden! Das flatternde Lententuch, das zu diesem Typus gehört (noch der Backoffensche beruht auf ihm) kontrastiert lebensvoll. Der Stamm breit und naturalistisch behandelt. Meister E. S. hat in der Kreuzigung L. 31 in zarter und flacherer Form den gleichen Typus des Kreuzifixus am schraffierten Holzstamme. Die beiden kannten einander, sie kannten wenigstens ihre Kunst. In viele unmittelbare Folgeformen Gerharts am Oberrhein wirkt auch der Graphiker mitbestimmend hinein.

Es folgte der Zug nach Österreich und das Kaiser-Grabmal. Daß man das Standbild Friedrichs III. als Erzherzog an der Wappenwand der Georgs-Kapelle von Wiener Neustadt (A. R. Maier, Tafel 16) für Gerhartsche Arbeit halten konnte, wird nur aus der allgemeinen Verknennung dieser Epoche verständlich. Bei Boheim (Mitteilungen der Zentralkommission N. F. 14, S. 22) wird das Datum 1453 mitgeteilt. Es ist verbindlich und überzeugend. Die Wiener Platte aber ist echt. Heute im südlichen Seitenchore von St. Stefan sehr schwer zu sehen, dunkel und überreich unwimmelt von den zahllosen Gestalten der Tumba in farbigem, hellfleckigem Marmor. Wieder begegnet sich westlich naturgetränktes Formgefühl mit heraldischem Geschmack des Alpen-Deutschtums. Nun ist die wunderschönste Gelegenheit für Gerhart, sein eiliges Tempo in der Durchschlitzung einer Masse loszulassen. Bei alledem keine innerliche Steigerung. Der Sierck ist tiefer und reiner. Gerhart selbst wird Vorschritten gehabt haben. Der heraldische Prunk leitet sein Temperament ein wenig ins Äußerliche ab. Aber schon verhält sich die Figur zur Rahmung nicht unähnlich den späteren der Altäre von St. Wolfgang und Kefermarkt: eingebettet, vorgeleitend im beunruhigenden Glanze freier Vergitterungen. Der Kopf hat den Meister offenbar nicht sehr gereizt; der Straßburger Alte war ihm gewiß lieber. Immerhin ist auch das Spiel der Linien selbst über den breiten Weichteilen der Wangen der Beginn (oder Ausklang) gleichartiger Linien-spiele der Mantelmitte; und das letzte unsymmetrische Ausschleifen des Gewandes nach dem rechten Fuße zu, das Überhängen und leise Sich-herumpeitschen der Form war schon beim Sierck gegeben. In den kleinen Relieffigürchen über dem Baldachin, die Vöge besonders gewürdigt, tobt sich der Zirkulationsstil ungehemmt aus (besonders Christophorus). Außerhalb der Platte ist keine sichere Möglichkeit, auch nur Entwurfsgedanken des Künstlers zu entdecken. Die Klebel-Wimmersche Publikation gibt ja reichliche Gelegenheit. Der Apostel Judas Thaddäus (Klebel-Wimmer Tafel 19) allenfalls ein dumpfer Nachklang — deutlicher, sobald man die Büste isoliert. Und wenigstens einen ausgesprochenen Zirkulationsstil zeigen die zwei Pauliner-Mönche ebda Tafel 44. Aber das ist alles dem rein persönlichen Stile des Nikolaus so fern, wie etwa die Arbeiten am Gestühl und den Türflügeln des Konstanzer Münsters und die Grabplatte der Kaiserin Eleonora in Wiener Neustadt. Gibt es noch etwas, das uns wenigstens in die Werkstatt führen könnte? Dreger und nach ihm Demmler haben auf die Schnitzfiguren der Hofburgkapelle verwiesen. Diese selbst ist Ende der 40er Jahre erbaut, für ihre Plastik kein Datum überliefert. Es liegt nahe beim Schmuck der Hofburg, an den großen Bildhauer zu denken. Aber die Ausstellung österreichischer Kunst 1926 hat wohl Gelegenheit verschafft, den Zusammenhang aufzugeben.

Gerhart hat im Südosten Schüler hinterlassen, das ist sicher. Er fand auch gewisse Gleichstrebende: so den noch entschiedener barocken, in wahren Formstrudeln denkenden Meister des kleinen Kremser Christophorus von 1468. Dagegen verweist Bruno Fürst auf einen im Chore der Kirche gar nicht weit vom Kaisergrab befindlichen Christophorus, der sich zwar der Zeit von 1480 schon nähert, auch schon die in Kefermarkt festgehaltene Bartlosigkeit des Heiligen zeigt, im übrigen aber erstaunlich Gerhartsche Züge hat bis in die feinen Kletterlinien des Kindes hinein. Der Verf. will nicht vorgreifen. Jedenfalls handelt es sich um eines der köstlichsten Werke unserer Epoche im ganzen Südosten. Und die Frage nach Gerhart im Südosten wird hier, wenn irgendwo sonst, zu stellen sein.

Auch im Westen ist das Gerhart-Problem nicht zu Ende. Der Verf. kann schwer begreifen, daß in der Gerhart-Forschung bisher niemals die Figuren der Hardenrathkapelle in S. Maria am Capitol zu Köln eine Rolle gespielt haben: Maria und Salvator (Abb. 339). Sie sind durchaus datierbar — in die Zeit von Gerharts Straßburger Wirken. 1466 ist die wundervolle kleine Kapelle gestiftet, ein Juwel des Stiles um 1470, mit Glasfenster, Altar, Wandmalerei im Stile des Marienleben-Meisters. Der einheitliche Eindruck wird nur leider durch Übermalungen beeinträchtigt, aber die beiden Figuren sind ausgezeichnet erhalten. Für den Unvoreingenommenen kein Zweifel: das ist zunächst nicht „um 1500“, sondern E. S. Zeit. Die Maria im Besonderen ist nicht nur E. S. Zeit, sondern Nikolaus Gerhart-Zeit, mehr noch: Gerharts Stil! Ist sie nicht gar vom Meister selber? Der Verf. gesteht, daß ihm die Einordnung der Trierer Kreuzgang-Madonna nicht so reibungslos möglich erscheint wie die der Hardenrathschen von 1466 — das ist zwei Jahre nach dem Busang-Epitaph. Die Trierer Maria müßte ja eben so viele Jahre davor entstanden sein. Zwischen 1464 und 1467 wissen wir nichts von Gerhart. Was hindert zu glauben, daß Nikolaus von Straßburg her die Kölner Figuren geliefert habe, sobald der Stil den Schluß zwingend nahe legt? Es ist aber der Stil des Busang-Epitaphs. Und die Frage ist höchstens, ob er es nicht zu sehr sei. Dem Verf. schien es richtiger, die letzte Antwort späterer Forschung zu überlassen. Ohne Gerhart zu erklären sind diese Figuren nicht, besonders nicht die Maria. Man trenne sich einmal die Kopf- und Brustpartie ab, wie im Busang-Epitaph geschehen, man vergleiche Haltung, Krone, Haar, Gesicht, Falten. Zwillingsgeschwister! Auch im Großen ist die rahmende Aufspaltung der Figur von beiden Seiten her, die lange schattenfangende Falte von den Armen abwärts, durchaus im Sinne Gerharts. Dazu die feingliedrigen Hände, auseinandergetan wie eine Entsprechung im Gegensinne zu den hart zusammengespitzten Händen des Truchseß von Waldburg (1467); die adelige Hoheit des Ganzen. Es gibt einen Stich des Meisters E. S., Christus mit der Weltkugel. Die Handbewegung vergleiche



339. Busang-Epitaph, Straßburg.

340. S. Maria in Capitol. Hardenrathkapelle.
Madonna.

man (wie den Typus) mit dem Kölner Salvator, die Engelfiguren daneben mit der Maria: die engste Zeitverwandtschaft ist einleuchtend, die Beziehung zu dem Stecher nicht mit Notwendigkeit, aber mit einiger Wahrscheinlichkeit nach dem Oberrheine verweisend. Kölnische Vorstufen könnten nur die drei Großfiguren von St. Ursula sein. Aber keine unter ihnen läßt eine Berührung mit Gerhart ahnen. Das Problem mag für die Einzelforschung stehen bleiben (Abb. 339/40).

Die Sonderstellung Gerharts legt nahe, an den Stätten seiner Wirkung entlang zu gehen. Da ist Trier. Soviel bis jetzt bekannt, ist jenseits des Sierck und der Kreuzgang-Madonna keine Auswirkung des Meisters da. Wohl aber eine merkwürdige Parallelerscheinung: Peter von Wederath, ein Moselfranke also.

Wir kennen seinen Namen vom Michaels-Altar in St. Gangolf (um 1468). Dieser ist nun freilich nicht einheitlich gut. Die vier Heiligen — E. S. Typen übrigens, besonders die Katharina (nach richtiger Entdeckung durch Frl. Minde-Pouet) — sind, zwischen Zierlichkeit und gröberer Form schwankend, in sich selbst schon verschieden. Die Engel aber schlagen alles andere: diese wundervoll weichen Köpfe, diese im Kleinen großartig rauschenden heraldischen Bewegungen verraten einen Meister von Rang — und wirklich auch schon einen des damals modernsten Bewegungsstiles. Ihre Gestaltung ist überdies geradezu ein Leitmotiv für die 60er bis 80er Jahre — später seltener, aber immer noch nachklingend. Es ist der Gegensatz des nacktgefederten und des hemdgewandeten

Typus. Er kommt schon in Utrechter Miniaturen um 1430 vor und läßt sich vom Fiemaller Meister über E. S. nach Nördlingen und Kefermarkt bis zu Riemenschneider und Backoffen hin verfolgen. Den Typus, vor allem den Stil, finden wir in dem einzig schönen Epitaph der Elisabeth von Görlitz wieder (Trier, Dreifaltigkeitskirche, Abb. 341). Das Datum 1451 darf nicht zu allzu frühem Ansatz verleiten, auch das Geschichtliche spricht nicht dafür; offenbar 60er Jahre. Nennen wir das Beste am Michael-Altare Peter von Wederath, so müssen wir das Görlitz-Epitaph ebenso benennen. (Bereits durch Werner Deuser in Trier geschehen.) Die Engel des Ganggolf-Altars stehen zugleich dem Konsolenengel der Kreuzgang-Madonna nahe. Gemeinsame, dieses Mal eher kölnische Tradition. Das Maß an Kühnheit in den Gewandfalten noch über Gerhart hinaus, noch rauschender, regelloser, räumlich-malerischer. Dazu in den Köpfen ein Hauch mittelrheinischer Holdheit und adeliger Lieblichkeit.

Stellen wir also fest: In Trier, wo der große Anreger zuerst uns greifbar wird, besitzt er einen künstlerischen Bruder. Er wirkt, in diesem Sinne, zu Hause; als er fortgeht, ist er auch geistig verschwunden. Anders in Straßburg. Hier tritt er als fremde Kraft auf, entfesselt aber eine reiche Entwicklung.

Vom Busang-Epitaph aus geht eine Reihe elsässischer Reliefs, die den Gedanken des Innenraumes und der Baldachin-Bekrönung wie den der Madonna für sich ausspinnen. Demmler berichtet über sie (Amtl. Ber. d. Berl. Museums 1913/14 Spalte 216ff.). Das Berliner Museum erwarb 1910/11 ein Nußbaumrelief ohne Umrahmung (Demmler a. a. O. Abb. 120). Ein zweites vollständigeres, im Kolmarer Museum, abgebildet bei Haußmann (Elsäss. Kunstdenkmäler Tafel 14 Text S. 23; irrtümlich dort als „aus Holz“ bezeichnet). Dieses ist aus Stuck, in Wahrheit genaue Wiederholung des Berliner Stückes. Haußmann hat an italienische Terrakotten erinnert, Demmler dagegen die deutsche Herkunft betont. In Wahrheit sind solche Stuckreliefs von uns aus nach Italien versandt und dort anregend geworden (vgl. Bode, Amtl. Ber. 33, S. 305). Hier kreuzt sich obendrein die Wirkung Gerharts wieder einmal mit der des E. S.; dessen berühmte Madonna von Einsiedeln (1464) zeigt genau das Motiv des Kindes. Unverkennbar in den gleichen Kreis gehört auch das Holz-Relief der Sammlung Böhler-München, das A. R. Maier (a. a. O. Taf. 5) abbildet. Zu Füßen und Häupten wieder kontrastierend die bei Peter von Wederath genannten Engeltypen. Namentlich die gefiederten zu Häupten von äußerster Geschmeidigkeit und schnell zustoßender Bewegung. Die feine Einschmiegung von halbfigurigen Reliefs in Innenräume ist sowohl Gerhart, als E. S. Das gilt besonders von den erstgenannten Stücken. Das Busang-Epitaph, als dessen Abkömmling sie erscheinen können, gehört zugleich jener Kultur der Büste an, die wir von Gerhart bereits ausstrahlend wissen. Diese geht bis in die Wirksamkeit des Isenheimer Meisters, also über unsere Epoche hinaus. Jener selbst gehört, mindestens als Werkstattgut, die von Vöge publizierte Reliquienbüste, der sich drei weitere anschließen. Die Originale stammen aus der Peter Pauls-Kirche von Weißenburg i. E., also aus der Straßburger Zone. Zwei davon heute als Leihgaben Morgans im Metropolitan-Museum New York (Schmitt, Oberheinische Plastik 1924, Taf. 16/17) Der Vergleich der 4 Büsten bei Schmitt macht den Unterschied der einen gegen die 3 anderen offenkundig. Mit dem Meister der älteren Büsten von S. Marx (siehe unten) kommen wir schon aus der unmittelbaren Sphäre Gerharts heraus. Nahe ist ihr aber noch die Speyerer Verkündigung (Schmitt, Taf. 19/20). Hier spricht ein äußerst begabter rheinischer Künstler, der besonders vom Busang-Epitaph ausgeht. Sein Temperament erinnert an Peter von Wederath, ohne daß dessen selbst von Gerhart nicht geahnte Kühnheit ganz erreicht würde. Ein wundervolles Beispiel aber wieder für das Lesen in beschwingter Kursive über äußerst tiefenhaltige, körperhafte Formen hin. Sollte es sich chronologisch schon um 1480 handeln, so wäre hier eine andere Entwicklungslinie, als die gleichzeitig in Straßburg sichtbar werdende, die jedenfalls dem Nikolaus des Busang-Epitaphes gegenüber eine Reaktion ist. So sehr Speyer und Worms dem Oberrhein nahe sind, so deutlich ist doch die Linie, die von der Speyerer Verkündigung einmal zu jener der Wimpfener Corneliienkirche 1476, dann aber zu der Wormser 1487 führt (vgl. Schmitt a. a. O. Text S. 4 oben). Auf das mittelrheinische Gefühl wirkte offenbar das Holdzuständliche, das der Große im Busang-Epitaph beschwingter Bewegung einzubergen verstand. Schmitt und Demmler haben einen Weg gezeigt, der in dieser Richtung weiter führt. Demmler (Berl. Mus. 1924, Heft 4) hat die 2 aus Straßburg oder nächster Umgebung (Molsheim?) stammenden Sandsteinbüsten des K. F. M. publiziert. Sie sind von einem Künstler, der in unmittelbarer Nähe Gerharts geatmet haben muß, aber wieder mehr den Stil des Busang-Epitaphes zum Ausgang nahm; etwa gleichzeitig mit dem Ulmer Chorgestühl. Möglich, daß zwei im Gegensinn blickende dazu gehörten. (Könnten sie nicht gar für die uns nicht bekannte plastische Dekoration der Straßburger Kanzlei bestimmt gewesen sein? Der rote Sandstein schien dem Verf. der gleiche wie jener des Lichtenbergers.) Nun, diese Köpfe — sehr bewegte Halbfiguren von sehr gegensätzlichem Typus, ein erregterer und ein milderer, — sind auf der Grablegung des Wormser Domes (ca. 1488) nahe beieinander kopiert, übrigens der Haltung nach im Gegensatz. Und sowohl die Speyerer als die Wormser Gestalten haben etwas in sich, dem wir bei Hans von Heilbronn

und bei Konrad Meit (von Worms!) später begegnen werden: eben die echte, fällige Plastizität. Es ist hier der zuständig charakterisierende Gerhart, der weiter wirkt.

In den Kanzleibüsten dagegen hatte Nikolaus die Bewegung über das Zuständliche gesetzt. Das gerade war offenbar etwas für ausgesprochen rheinische Deutsche. Der Meister der älteren Büsten von S. Marx — Schüler vielleicht weit mehr durch den hochreißenden Eindruck dieser Werke, als durch Werkstattarbeit bei dem Größeren — griff gierig die Abstraktion des Linearen auf. Er dörrte das weiche Leben des Organischen heraus, er extremisierte es. Er trieb auch das Physiognomische einseitiger hoch. Der „Geizige“ ist seine Paraphrase des Lichtenbergers. Wer hier den Unterschied nicht fühlt, die versessene Gier, nicht des Dargestellten, sondern des Darstellenden, ihre Einseitigkeit gegenüber Gerharts Gestalten, der kann nicht Menschen, darum auch nicht Epochen unterscheiden. Auch der elsässische Nachfolger hat Geist: aber es ist die Rabbia, die der typische Oberdeutsche auch in der dunklen Zeit bewies und die ihn auch in ihr immer vom naturgläubigeren Westen unterschied. Der Meister von S. Marx hat den Rausch des Systematikers. Wir sind zudem um 1480. — Entschieden früher der Kaysersberger sitzende Antonius (Schmitt a. a. O. Taf. 22). Kaum denkbar, daß er von Gerhart sei. Wundervoll bewegliche Hände gewiß, von elektrischer Spielkraft — indessen, das ist allgemein „1470“ und liegt ganz in den üblichen deutschen Möglichkeiten. Im ganzen ein schnittiger Stil. Aber in der Ahnenreihe des späteren Isenheimer Antonius ist neben Gerharts Formen auch der Kaysersberger Antonius enthalten. Manches in den Haaren verweist schon auf den großartigen Schlettstadter Christuskopf (Schmitt a. a. O. Taf. 64), den der Verf. der Zeit und dem Meister der Weingartener Gestühlbüsten von 1487 in München, also wohl Heinrich Yselin, zuzuschreiben wagt. (Dagegen Schmitt a. a. O.: um 1500; wohl doch zu spät.)

Im Jahre 1467 hatte Gerhart außer dem Badener Kreuzifixus den verlorenen Hochaltar des Konstanzer Münsters geschaffen. Das Chorgestühl, das ihm ebenfalls verdingt war, hat er so wenig selbst gemacht wie die Türen. Hier ist der Name des Simon Haider artifex 1470 als Ausführer genannt. Die Konstanzer Urkunde von 1490 beweist aber ausdrücklich, daß Simon Haider zum Bildschnitzen außerstande und nur Tischler gewesen ist (so z. B. habe er dem Heinrich Yselin die eigentliche Bildhauerarbeit in Weingarten übertragen müssen). Dehio betont das Sprudelnde namentlich in den Misericordien des Chorgestühles. Die bei A. R. Maier (a. a. O. Taf. 8) abgebildete Seitenwange sollte man doch nicht als vollkommen fern von unserem Meister ansehen. Der heraldische Geschmack der Füllung (E. S. nicht fernstehend, aber schon auf dem Wege zu Schongauer) könnte den Schöpfer der Wiener Grabplatte in seinem Ornamentgeföhle spiegeln. Die hockenden Gestalten wären ebenfalls in Wien nicht undenkbar. Nebenkräfte gewiß, aber aus Gerharts Luft. An den Türen ist von Gerhart bestimmt nichts mehr zu sehen. Interessant ist nur in den kleinen Szenen, daß z. B. die Kreuzigung des E. S. L. 31 dort vorgebildet scheint (Hinweis von Dr. Beenken). Bei der Büste des Konstanzer Rosgarten-Museums, angeblich vom Gestühle des Dominikanerinnenklosters St. Peter (A. R. Maier, Taf. 12) wäre zu überlegen, ob sie Frühwerk Yselins sein könnte. Für den Gedanken der Büsten, d. h. in Wahrheit belebter Halbfiguren, darf an Malerei und Graphik erinnert werden (E. S., Dierk Bouts in der Madrider Geburt Christi, Joos van Gent im Pariser Seneca. Für die 80er Jahre van der Goes' spätere Anbetung im Berl. Museum). Der Badener Christus ist, so straff er scheint, doch mehr nach dem barocken Polé hin wirksam geworden. Das sprechendste Beispiel: Der Maulbronner Kreuzifixus von 1473, durchfurcht und fantastisch überweht vom barocken Hemdentuche. Offenburg, Kolmar, Schlettstadt (sehr edel und still, viel weniger barock) folgen. Maulbronn gibt wieder das Beispiel oberdeutscher Rabbia: nicht Natur, sondern Gestaltung als abstrakt gegenstandslose Vortragsweise führt zu stürmischer Steigerung.

Aber es kommt darauf an, das Lebendige zu begreifen, das in Gegensätzen sich verwirklicht. Auch am Oberrhein gibt es Kunst, die sich gegen die barocke Möglichkeit wenigstens zarter verwahrt. Eine kleine, lyrisch idyllische Parallele zu dem herb großartigen Ulmer Gestühlmeister bietet im Elsaß ein zartsinniger Künstler innig feiner Anbetungsszenen, der nach des Verf. Meinung nicht identisch mit dem von Schmitt so genannten „Meister der Straßburger Kartause“, sondern eher dessen Lehrer ist. Er steckt voller Erinnerungen an E. S. Voran steht die Anbetung der Isenheimer Sammlung Spetz (Schmitt Taf. 27). Eng verwandt 2 Reliefs bei Böhler München und im Berl. Museum (Schmitt Taf. 29); etwas mehr zur Seite eine Madonna der Sammlung Oertel (ebda Taf. 28). Auch dieser Meister kennt gewiß den Gerhart-Stil. Die büstenhaft wirkende Hirtenfigur links auf der Isenheimer Anbetung! Aber er arbeitet mit vorherrschenden Linienparallelen, die zu der holden Freundlichkeit der menschlichen Stimmung passen — etwas ins Niedliche gehend, aber höchst delikat. Wohl sicher um 1470. Der „Meister der Straßburger Kartause“, so genannt nach 3 Gruppen des Frauenhauses aus dem ehemaligen Hochaltar der Kartause, ist unruhiger bei aller deutlichen Verwandtschaft, ja Abhängigkeit: knitteriger, stärker charakterisierend, wohl schon nahe an 1480, aber dem Zirkulationsstil noch nicht innerlich ergeben. Etwas abseits, aber der eigentlichen Zirkulation feindlich, schroff, herb und schnittig, der merkwürdige Schnitzer der Kaysersberger Grablegung (Haußmann, Els. Kunstdenk. Nr. 95).

b) Die Gegensätze um 1470

Schon in Gerhart fanden wir zwei Möglichkeiten, die der feinen ruhigen Naturbeobachtung und die der in sich zweckfrei fließenden Bewegung. Sie stehen bei ihm in der Harmonie gegenseitiger Ergänzung. Was das Genie in sich vereinigt, tritt bei anderen oft heftig auseinander. Naturbeobachtung freilich ist bei den Deutschen überhaupt nur untergeordnetes Mittel. Aber es gibt einen stillen, strengen Stil um 1470, der, Gerhart fremd, als Parallele zur Seite steht. Und es gibt einen rauschend bewegten, völlig gleichzeitigen, der Gerhart zunächst ebenso selbständig entspricht, aber sich mit seinen Wirkungen verbinden kann und, gleich Gerhart oder durch Gerhart, unmittelbar auf den Stil der 80er Jahre hinleitet. Einiges erschien schon, der Eindruck muß verbreitert werden.

Das reiche Jahr 1467 mit seiner nächsten Umgebung beleuchtet die Kontraste besonders deutlich. Jenseits von Gerhart sind die feinsten Gegenspieler Peter von Wederath und der Erfurter Alabastermeister von 1467. Dessen schönstes und deutlichstes Zeugnis ist der Engel der Severikirche. Er geht über die in Thüringen zu dieser Zeit übliche Qualität hinaus, scheint aber doch einer Erfurter Richtung zu entstammen. Die kleinen Engel an der Grabplatte des Theodor Brun († 1462) weisen schon auf ihn hin (vgl. auch H. Kunze, Die got. Sk. in Mitteldeutschland). Der Meister muß irgendwo größere Luft verspürt, Großes gesehen haben. Vor allem ist er selbst hohe Qualität; und so ist nichts lehrreicher, als ein Vergleich des Erfurter Engels mit dem Trierer des Görlitz-Epitaphes (Abb. 341/342). Man spürt die gleiche Zeitfarbe, den gleichen Trieb, über den Rahmen hinaus zu gehen, den gleichen Sinn für das heraldisch Kostbare und für wappenhaften Glanz. Aber der Erfurter Engel ist schnittig, wo der Trierer rauscht; bei jenem Zirkulation, hier lange Linie; dort diagonale Kurvatur, hier winklige Geradheit der Flügel; dort regellose Wellen, hier regelhafte Stegbildung der Falten. Sofort zeigt sich auch der bekannte Unterschied des Seelischen: der Trierer Engel blüht aktiv in seinem wasserhaft beweglichen Elemente, ein schöner Knabe; der Erfurter verhält passiv in der metallisch strengen Gesetzlichkeit des seinen, ein geschlechtsloses Zwischenwesen. Es regt sich nicht wenig werdende Regellosigkeit im Erfurter Relief; aber sie bleibt gleichsam überall an Haken hängen, verschlägt sich in Winkeln. Es ist viel geheime heraldische Gebundenheit im Trierer; aber ihre verborgene Gesetzlichkeit vollzieht sich unter dem Scheine hemmungsloser Freiheit.

Was hier wirkt, das sind die beiden Pole manieristisch strenger Linearität und barock bewegter Raumkörperlichkeit. Ihre Gleichzeitigkeit muß man sich einprägen. Es ist der gleiche Gegensatz wie zwischen Kaschauer Madonna und dem Würzburger Brunn-Grabmal. Aber selten wohl ist er so dramatisch deutlich wie um 1467. Ein Stich des E. S. von diesem Jahre, gegen den Löwener Sakramentsaltar des Dierk Bouts gehalten, besagt nichts anderes. Bei dem kurzen Umblick über die wichtigsten Gegenden bewegen wir uns ständig zwischen diesen beiden Polen. Auf 1480 hin wird aber zunächst die barocke Richtung siegen. Sie ist offenbar die der jüngeren Generation. Dafür wird die Spätgotik der 90er Jahre der innerlich älteren Richtung entsprechen.

Dem Trierer Meister würde man ein Werk nicht zutrauen können, wie es der Verf. in der ersten nördlichen Kapelle des Magdeburger Domes als sichere Arbeit des Erfurter Alabaster-Meisters wieder zu erkennen glaubt. Das Fragment einer kleineren Gruppe des Auferstandenen mit Engeln, material- und stilgleich mit dem Relief der Severikirche, vom delikatesten Reiz eines fein trübseligen Manierismus. Die wichtige Zahl 1467 taucht noch zweimal im Zusammenhang mit unserem Meister auf: einmal am Taufstein der Erfurter Severikirche, „überstiegen von einem dreiseitigen Baldachin, im Motiv an Brunnen-Architektur erinnernd, höchster Handwerks-triumph in der Bewältigung des Steinmaterials“ (Dehio-Handbuch). Man darf dabei auch an Sakramentshäuser erinnern, aber wie diese meistens in der Fülle der plastischen Besetzung von geringerer Qualität sind, so haben wir es auch hier wohl mit Werkstattarbeit zu tun (Overmann a. a. O.). Dann aber: der alabasterne lebensgroße Mauritius des Magdeburger Domes (Kunze a. a. O. Abb. 67). Es ist der Geist manieristisch eleganter Starre, wie wir ihn bei dem Regensburger Meister des Lupburger Parsberg-Grabmals kennen gelernt — und beim Truchseß von Waldsee, der ja zur gleichen Zeit die heraldische Eleganz der Einzelheiten mit dem Michaels-Relief in St. Severi teilt. Wieder also ein Gebiet, das wir bei der dunklen Zeit erreicht hatten.

Zur Bedeutung der Generation tritt die der stammlichen Faktoren. Es ist z. B. leicht anzunehmen, daß Schwaben nach dem Pole der strengen Form hinneigen wird. Seine großartigste



341. Görlitz-Epitaph. Trier.



342. Engel der Severikirche. Erfurt.

Leistung um 1470 gibt auch sofort die richtige Antwort. Es ist die selbständigste Antwort ganz Oberdeutschlands auf Gerharts Büstenkunst: das Chorgestühl des Ulmer Münsters. Der Zeit lagen große Programme; sie waren vom Mittelalter her bekannt, sie sind jetzt aus der Kathedrale ausgewandert, breiten sich auf Einzelwerken aus, auf dem, was die Kirche enthält, nicht mehr dem, was sie formt, umschließt und einleitet. Wie im Übergange zur modernen Einzelkunst folgt eine Kathedralisierung des Einzelmonumentes. Eine solche ist das riesige Programm des Wiener Kaisergrabmals, so auch das des Ulmer Chorgestühles.

Dehio hat daran erinnert, daß der Ulmer Gedankenzyklus kein anderer ist als jener der sixtinischen Decke Michelangelos. In einem Punkte freilich ist hier immer noch mehr Architektur im Ursinne: Das Ulmer Gestühl ist „räumlich“ gedacht (Baum). Aber diese eigene Raumkunst emanzipiert sich aus dem Chorraum als solchem. Baum (Die Ulmer Plastik um 1500, S. 20ff.) hat die genaueste Behandlung des Ganzen geliefert. Auch wer ihm widerspricht, bleibt ihm verpflichtet. Das Programm könnte darnach von Ulmer Humanisten wie Steinhövel und Neithart geliefert sein. Wie abendländisch dieser Humanismus ist, wie wenig er mit Antike zu tun hat, verrät schon der Aufbau des Ganzen, zu dem noch der 1468 als Probearbeit aufgegebene Dreisitz gehört, frontal gegen das Langhaus gestellt. Eine Freifigur, 18 Wangenbüsten, 79 Reliefbüsten außer den zahllosen Details der Misericordien usw.! Links die Männer, rechts die Frauen. Die Wangenbüsten, als unterste Reihe, geben „die Heiden, die das Heil geahnt“; also weise Männer und Sibyllen. Darüber (Giebelbüsten des Dreisitzes und Reliefs an den Chorrückwänden) die Frommen des alten Bundes. Als drittes Geschoß die Giebelbüsten des Chorgestühles: Apostel und Heilige. Über allen die einzige Vollfigur: Christus auf dem Baldachin des Dreisitzes. Das ist großartig und sinnvoll, architektonisch und gedankenreich. Wer war der Meister? Es ist nur scheinbar klar: am 9. Juni 1469

Erotische fehlt. Noble Strenge in Ethos und Form. Dieser eine Meister würde genügen, der deutschen Kunst nicht ein Bedürfnis nach fremden Mustern aus Schwäche zuschreiben zu dürfen. Das Umgekehrte war der Fall: Aufnahmefähigkeit aus Kraft — und Kraft zum Verwandeln. Ulm, die Stadt des gewaltigsten und herrlichsten aller deutschen Chorgestühle, hatte noch mehrere bedeutsame Meister an diesem Zeitpunkt, so den der Hedelfinger Pietà von 1471 (Stuttgarter Museum). Im Frauentypus zeigt er leichte Erinnerung an Multscher. Ein Stück solchen „idealistischen“ Schwabentums zieht auch eine Verbindung zum Meister der Weisen und Sibyllen. Aber wie modern ist das Chorgestühl! Wie viel macht hier das eine Jahrzehnt aus, das seit Sterzing verfloßen war! Dagegen führt eine unmittelbare Linie von Sterzing her zum Tiefenbronner Altar (1469). Der seraphische Klang, den wir hier vernehmen, schwingt noch fort im Blaubeurer von 1493/4. Der Tiefenbronner Anonymus — nur der Maler, Hans Schüchlin, ist bekannt — ist der deutlichste, bewußteste, gläubigste Schüler des späteren klassischen Multscher. Das ist Stil der langen Linie, zweite Gotik, „gotischer Klassizismus“.

Von dort kommt das feine System der Mondsichelkrümmung, von dort auch die holdstrenge Lieblichkeit des Seelischen. Der reinste Madonnen-Typus von 1470 ist der der Heggbacher (O.A. Biberach, also Ulmer Zone); offenbar vom Tiefenbronner Meister. Die Abbildungen ersparen die Worte (Abb. 345 und 346). Wie sehr hier die Sterzinger Himmelskönigin mitwirkt, empfindet das Auge schnell. Aber auch die charakteristische Verwandlung der Gesamtform ist deutlich. Die Tiefkörperlichkeit Multschers, ein in feinere Form gerettetes Erbe der dunklen Zeit, wird leise zurückgedrängt. Weniger intimer Hohlraum zwischen den Köpfen. Das Kind liegt in bequemer Ansichtfront — linearer, eine eiligerer Geläufigkeit der Formverbindungen in vereinfachter Bildansicht. Eigenwillige Formknoten, wie der durchgezogene Mantelschlauf in Sterzing, verschwinden. Dafür läuft das Kopftuch in angenehmer Kurve in den Gesamtfluß hinein. Aber ist das nicht — bei allen Unterschieden — doch auch ein Erfolg Gerhartscher Tendenz? Eine neue Kursive ist eingeführt. Gerade dieses Motiv — deutlicher noch in der Madonna von Grüningen — präge man sich ein. Sonst aber: Reaktion? — nur soweit dies Fortschritte zu sein pflegen. In Wahrheit läßt sich in diese geläufiger strömende Gesamtform leichter einschneiden. Das Kerbungsgefühl kennen wir von dem großen Gestühlmeister. Hier bereitet es jene Aufschlitzung des Blockes vor, ohne die der Stil von 1480 ebenfalls nicht sein könnte. Wird auch die fließende Verschränkung noch gemieden, so ist doch das Fließen da — und es ist der Hohlraum vorbereitet. Dieser Typus ist nicht nur für Schwaben, sondern für die ganze Epoche charakteristisch. Beachtenswert in Niederschwaben: der Rottenburger Marktbrunnen von 1470 und das heilige Grab von St. Michael in Hall für die strengere Richtung; das Stauffer Denkmal in Lorch i. R. (1475) für die barockere (Baum, Niederländische Plastik des ausgehenden M.A., Tübingen 1925, Nr. 8, 21, 90).

Für das dem östlichen Bayern benachbarte Schwaben sind am wichtigsten die Augsburger Epitaphien.

Riehl (Augsburg E. A. Seemann, Berühmt. Kunststätt. Nr. 22, S. 44) betont schon, daß jene ihren Höhepunkt in den 60er und 70er Jahren erreichten. Das ist richtig, und es ist abermals geeignet, die Basis des Stiles von 1480 für uns breiter zu machen. An der Spitze steht das Epitaph des Kanonikus Wilgefort (1470), eine Präsentationsszene in der Art der burgundischen (Riehl a. a. O. Abb. 34). Gleichsam ein noli me tangere mit eingebauter Adorantenfigur. Monumental und lebensvoll, Schwere der dunklen Zeit mit beginnenden Aufbrüchen. Am erstaunlichsten aber wieder das dem reichen Jahre 1467 zu engst benachbarte: das Epitaph Höfingen, 1468,



344. Büste vom Ulmer Chorgestühl.



343. Büste vom Ulmer Chorgestühl.

mit ein paar Figürchen daran, aber solchen, die vom Größten des Ulmer Gesamtwerkes gar nichts in sich tragen. 1465 hat er einen gänzlich figurenlosen Schrank in Schloß Jllerfeld gearbeitet. Dann folgt 1468 das Probestück für das Münster, der schon erwähnte Dreisitz. 1473, noch vor Vollendung des Gestühls, bekommt J. Syrlin d. Ä. den Auftrag, „den sarch zu der Tafel zu machen“, also Schreinerarbeit für den Hochaltar des Münsters.

Im Jahre darauf hat Michel Erhart, ein Bildhauer, etliche Bild in die Tafel zu liefern (1499—1503 liefert er die Predellenbüsten erst nach). Der Altar ist im Bildersturm zerstört worden. Ob der schöne Altarriß (Baum, S. 31ff.) überhaupt sich auf das Ulmer Werk bezieht, ist ebenso unsicher, wie es aus diesen Nachrichten allzu wahrscheinlich wird, daß Syrlin nicht dessen Plastiker, sondern dessen Schreiner war. Eine Schwierigkeit, den Meister als reinen Schreiner zu sehen, kommt erst 1482. Da bezeichnet er den Fischkasten in Ulm mit den verschraubten Ritterfiguren. Sicher ist es gewagt, diesem offenbar glänzenden und sehr großartigen Schreinermeister, der wohl auch ein wenig „freie Bylden“ schneiden konnte, das beste der Gestühlplastik zuzutrauen. Dies aber sind jene unteren Büsten der Heiden, die das Heil gehant. Ohne Arbeitsteilung war ja auch in 5—6 Jahren die Riesenarbeit nicht zu leisten. Wie Yselin für Simon Haider, so wird auch der geniale Schnitzer der Weisen und Sibyllen für Syrlin gearbeitet haben. Sein Name verschwand unter der Firma. Aber der „Meister der Ulmer Weisen und Sibyllen“ ist einer der Größten unseres Volkes in dieser reichen Zeit. Sein Stil ist wesentlich manieristisch. Er kannte zwar auch den Stil Gerharts, und das sogenannte Selbstbildnis Syrlins hat sogar sein Stück in sich kreisender Bewegung. Das reinste aber ist nicht Zirkulation, sondern „Triangulation“. Der Pythagoras stehe als erlesenstes Beispiel (Abb. 343). Es ist alles auf ein liegendes Dreieck gestellt, knapp, von unbeschreiblich vornehmer Trockenheit. Konkaven liegen den Oberdeutschen der Zeit überhaupt. Sie sind Hauptmittel für ein Gestaltungsgefühl, das die Form nicht von innen nach außen schwellen, sondern von außen nach innen sich einziehen lassen will. Durch Schneiden und Kerben entsteht ein Eindruck des Bestimmtwerdens der Figur. Als „passive Plastik“ erleidet die Büstenform des Ulmers die wundervollste Linienbestimmtheit von außen her. Das ist Manierismus. Auch im Gesichte entsteht ein Ausdruck edler Schüchternheit, feinsinnigster Hingabe, eingefangen in eine sicher auferlegte Rahmenform. Der Künstler ist ein Mensch Schillerscher, nicht Goethescher Art, schwäbisch, nicht rheinisch; ein Klassiker von erhaben strenger Reinheit. Das Profil der Cumana (Abb. 344) zeigt, wie diese schnittige Größe der Umrißführung nicht einem Mangel kubischen, sondern einer herrenhaften Bevorzugung linearen Gefühls entspringt: innerhalb der zwingendsten Schnittigkeit noch empfindungsvolle Breitung. Und wie die Form, so ist das Seelische nicht auf lockende Hintergründigkeit, sondern auf beherrschte Klarheit gestellt. Majestätisch ewigkeitlich, wie eine ägyptische Königssphinx, liegt die Büste ihrem Sockel auf. Alles fühlbar

wird mit „dem Erbarne Jörgen Sürlin, dem Schreiner Burger zu Ulm ein zwiefach Gestühle, nemlich 91 Stend“ ausgemacht. 4 ganze Jahre soll er Zeit haben. Dazu steht noch an der Nordseite des Gestühles selbst gegen Westen: 1469 Georgi Syrlin incept hoc opus“; gegen Osten: „J. S. 1474 cöplevit hoc opus.“ Was scheint klarer? Aber es ist ja ein Schreiner, dem das Ganze verdingt worden ist. Und wahrhaftig, auch als Schreiner und Innenarchitekt verdiente er den höchsten Ruhm. Wir kennen von ihm mit Sicherheit das Ottenbacher Betpult des Ulmer Museums, 1458, im Jahre des Sterzinger Altars, gearbeitet. Das Meisterstück eines Schreiners, wohl



345. Tiefenbronn, Altar von 1469.

also gleichzeitig mit dem Kremser Christophorus. Eine feine Sandsteinarbeit, würdig neben Gerharts Leistungen genannt und betrachtet zu werden. Die Anordnung der sitzenden Madonna über dem Stifterpaare ein altes Motiv des 14. Jahrhunderts. Die schleifende Kursive aber ist echter Zirkulationsstil. Von großer Wichtigkeit die Rückenansicht des männlichen Adoranten: der malerische Charakter offenbart sich schlagend. Er triumphiert im Epitaph Diem von 1471 (Riehl a. a. O. Abb. 36). Der malerische Innenraum, wie ihn Gerhart im Busang-Epitaph andeutet, ist hier in voller Perspektive ausgebreitet. Aber auch die Kletterlinie der Formen von links nach rechts ist wie eine Erweiterung des Straßburger Werkes. Eine Konsequenz, die ohne Kenntnis gezogen wird — d. h. eine rein entwicklungsgeschichtliche Übereinstimmung. Das nächstverwandte zu diesem Augsburger Steinstil aber ist — der Schnitzerstil des Bopfinger Altares von 1472 (Abb. 347). Dieser ist bei Herlin bestellt. Der brave Nördlinger



346. Heggbacher Madonna.



347. Madonna vom Bopfingeraltar.

Maler hat die verschiedenartigsten Schnitzer an seinen Altären beschäftigt: im Rothenburger (Standfiguren von 1466), einen Frankenschwaben von schwerfällig warmem, starkem und bieder monumentalem Gehabe; in Nördlingen einen der bedeutendsten Meister von 1480; in Bopfinger vielleicht einen Künstler Augsbürgerischer Schulung. Seltsamerweise verbindet die so verschiedenartigen Meister allerhand Motivisches, das bis ins Stilistische hineinweisen kann. So vor allem jenes Leitmotiv des Engel-Typus, das wir vom Trierer Michaelsaltar her kennen. In Bopfinger bezeichnet es diejenige Stelle, an der die weiterzeugende Kraft des frühen Zirkulationsstiles im Sinne Gerharts am deutlichsten wird. Die Hemdgewandeten unten haben die Funktion, die wir von manchen älteren der dunklen Zeit (Aunköfen) kennen. Die nacktgefierten aber, forellenhafte geschmeidig durch den Luftraum blitzend, erreichen ein erstaunliches Maß in sich verschränkter Beweglichkeit. Den Linienfluß der Madonnen-gruppe vergleiche man am besten mit dem Höfingen-Epitaph, dessen wundervolle Feinheit hier nur ein wenig vergrößert ist (die Kopftypen noch mit Rothenburg vergleichbar an holzhafter Kantigkeit). Den Christophorus gibt es in der Graphik verwandt bei dem früheren Meister des Johannes Baptista, einigermaßen ähnlich auch bei E. S. und am Baldachin des Wiener Friedrichs-Grabmals. Am hl. Blasius beachte man das nach außen wogende, tief eingeschnittene Gewand. Wir haben hier gewissermaßen eine weiche Form des eckigen Stiles. Sie ist für eine ganze Reihe der Werke um 1480 charakteristisch, ganz besonders aber für den Dangolsheim-Nördlinger und den ihm so verwandten Straubinger Meister. Es ist deutlich, daß die Nachbarschaft Bayerns in Augsburg eine größere Disposition nach dem barocken Pole hin schafft.



348. Stifterin aus Kloster Neuburg bei Wien.

In Nürnberg ist es vor allem das Aufkommen der Vischer-schen Gießhütten, das für 1470 charakteristisch ist. (So Meller, Peter Vischer d. Ä., Insel-Verlag 1925, S. 12: Um 1470/71 muß die Gießhütte schon in Schwung gekommen sein.)

Der eigentliche Begründer, Hermann d. Ä., reicht freilich noch in die dunkle Zeit zurück. 1453 gründet er die Werkstatt. 1457, in der Zeit des Sterzinger Altares, liefert er das Wittenberger Taufbecken (Meller a. a. O. Abb. 5 und 8). In den 60er Jahren scheint die Reihe der Grabplatten einzusetzen, mit der des Bischofs Georg I. von Schaumberg in Bamberg † 1475 (Meller, Abb. 6); noch mit der für die dunkle Zeit typischen Bestimmtheit des Haares durch die heraldische Achse und auch in einheitlichem, unter-setztem Blockgefühl durchgeführt. Die des Tilo von Trotha in Merseburg (Meller, Abb. 7) läßt die Ähnlichkeit der technischen und stilistischen Bedin-gungen mit der Graphik deutlich werden. Es ist noch kaum E. S., es ist mehr der Stil des Meisters der Weibermacht, der den Spielkartenmeister gerne kopierte. Etwas Niederdeutsches — worauf die Schreibung „Vischer“ und die alte Verbindung des Erzgusses mit Norddeutschland ohnehin verweisen könnte — mag im Wurfe überhaupt liegen. Zweifellos: das alles ist zurück-geblieben gegenüber der Kühnheit namentlich der Steinplastik in den 60er Jahren (deren Überlegenheit auch zugunsten der Schnitzkunst überhaupt erst die 70er Jahre brechen sollten). Die Gießkunst ist besonders geneigt zu Rückständigkeit, zur Abseitigkeit überhaupt, also gelegentlich auch zum Überraschenden. Erst mit dem Münchener Astbrecher (s. u.) hat Peter d. Ä. einmal dem Bewegungsstile sich scheinbar angeschlossen, nun freilich gleich mit einer unerhört modernen, sinnverwandelnden Motivierung. Die Nürnberger Schnitzkunst, aus der Veit Stoß hervorgehen sollte, läßt noch nicht viel Großes vermuten. Der St. Michael der Lorenzer Kirche (abgebildet bei Loß-nitzer, Taf. 30, zusammen mit dem für ihn verbindlichen Stiche des E. S.) wird chronologisch schon von ca. 1480 sein können. Den eigentlichen Rausch des Zirkulationsstiles kennt er nicht. Er verspricht nichts von der gewaltigen Bewegung, die gleichzeitig Veit Stoß im Krakauer Marienaltar entfesseln sollte. Es ist ein Stil des schnittigen Linien-Parallelismus zusammen mit jäh eingefrorener Bewegung.

In Österreich, dem kunstgeschichtlich so arg und lange ver-nachlässigten Gebiete, dem Gerharts letztes Wirken gehörte, finden wir als eigenartigste und feinste Schöpfungen das Herzogspaar zu Kloster-Neuburg bei Wien.

Die Stifterin (Abb. 348) ist bis in die Tracht hinein E. S.; nicht, wie das häufig vorkommt, ein später ver-wendetes Motiv aus dem offenbar weitverbreiteten Werke des Stechers, sondern eine Figur gleicher Zeit, aus gleichem Gefühle geformt. Der Block der dunklen Zeit wird aufgeschlitzt. Das gilt noch unmittelbarer, als bei echten Werken Gerharts, denn hier sind auch die alten Motive noch selber da. Der Griff der Hand nach dem Mantelzipfel (für die 50–60er Jahre so typisch) steht als ein kräftiges Rudiment des Alten, die Gesamtproportion zeigt in gleicher Richtung. Die rahmenden Faltegehänge zu den Seiten stammen gar noch aus der Zeit der schönen Madonnen, die die Festigkeit des plastischen Kernes der nächstfolgenden vererbt hatte. Aber das Alles ist durch-strahlt — in der Richtung auf den mittleren Pacher. Höbe man die Büste ab, so würde die Zeitverwandtschaft mit Gerhart noch deutlicher, besonders an dem wirklichen Zirkulationsstil im kreisenden Kopftuche. Der Verf. glaubt nicht, daß man notwendig hier Gerhart voraussetzen müsse. Das Werk paßt gut in die 60er Jahre. Aber ob der unbekannte Künstler nicht später am Friedrich-Grabmal mitarbeitete? Der Judas Thaddäus (Wimmer-Klebel, Taf. 19) sieht fast wie eine spätere Redaktion der Kloster-Neuburger Stifterin aus. Den Herzog vergleiche man mit dem Lübecker Olaf von 1471 und dem Friedrich III. der Wiener Neustädter Georgskapellenwand. Um ein halbes Menschenalter ist der letztere stilistisch früher, der erstere aber ein Zeitgenosse über alle Stammes-unterschiede hinweg. Wir werden in der 2. Hälfte der 60er Jahre stehen. Deutlicher ist der Zirkulationsstil in der Bekrönung des kleinen Rathausportales zu Passau (Loßnitzer, Veit Stoß, Taf. 28). Die Nähe des E. S. zum Greifen.

Aber Loßnitzers Konstruktion einer längeren Tätigkeit Gerharts in Passau steht schon archivalisch auf ganz schwachen Füßen. Das Rathausportal ist, wie die Kloster-Neuburger Stifter und der Kremser Christophorus von 1468, — stilistisch sozusagen zwischen ihnen — als ostdeutsche Parallelerscheinung aufzufassen. Für Wien selbst aber sei noch einmal an den schon genannten Christophorus von St. Stefan erinnert. Im Seelischen scheint er Gerhart voraussetzen: das Werk mindestens eines äußerst feinfühlig österreichischen Nachfolgers. Wir haben aber ebendort einen zweiten, sehr bedeutenden Christophorus: am nördlichen Halbturm. Er hat die scharfe holzschnitzerhafte Faltenbrechung, die bei Gerhart eigentlich nur die doch fragwürdige Trierer Madonna zeigte. Er scheint darin den Kloster-Neuburger Figuren nahe, vielleicht gar werkstatt-verwandt. Das weichere Rauschen des Bartlosen im Innern fehlt ihm. Die beherrschende Organisation der Diagonalfalten läßt an den Frankfurter Johannes denken. Das Haupt aber mit dem Christuskind — mahnt es nicht wieder etwas an Gerhart? Auch hier werden wir eine Berührung empfinden, aber unter stärkerem Einschlage des inner-deutschen schnittigen Stiles. Das ist ein ausgezeichnete österreichischer Volksgenosse des großen Ulmer Büstenmeisters! Wohl 1470. Die wichtigsten Aufschlüsse für Österreich mögen noch in dem Kreise der zahlreichen Mitarbeiter am Kaiser-Grab ruhen (so auch die Meinung Dr. Sommers). Dabei darf auch das Grabmal Eleonorens nicht völlig vergessen werden. Unter den Figuren der Hofburgkapelle, deren Zuschreibung an Gerhart selbst seit der Reinigung, seit der Ausstellung österreichischer Plastik, haltlos erscheint, ist z. B. die Verkündigungsmadonna sowohl der Eleonora wie der Klosterneuburger Herzogin stilverwandt. Der letzteren wieder ist der Verkündigungselengel durch den Kopf, Anderes ist wieder mehr durch das Falten-system auffallend nahe. Hier steht der Forschung noch sehr viel Arbeit bevor; u. a. natürlich die Scheidung mehrerer Hände innerhalb der Schnitzer der Burgkapelle. Es wird sich vermutlich um Gradunterschiede handeln, die von deutlicher Nähe zu Gerhart bis zu rein österreichischem Stammesgute führen. Eine köstliche kleine Verkündigung auf Schloß Ambras wird auf die Beziehung zu jener der Burgkapelle zu untersuchen sein (beim Engel schon das Motiv!). Hier stehen wir durchweg dem barocken Pole näher; dem strengeren, schnittigen Stile dagegen in den Sitzmadonnen von Maria Laach am Jauerling und von Stift Seckau. (Hierfür, wie für die Frage von Klosterneuburg verdankt der Verfasser wertvollste Hinweise und Kenntnis von Lichtbildern der Güte und der Kennerschaft von Bruno Fürst.)

Es sei nur noch wenige Wesentliche genannt, vor allem Verkanntes.

Für Tirol: Eine Madonna des Berliner Museums. Sie ist keineswegs erst „um 1500“, vielmehr ein E. S.-Typus reinsten Prägung, innerlich verwandt der Kloster-Neuburger Stifterin. Es ist alles brüchiger, aufgeschlitzter als bei der Madonna von Heggbach. Aber die Vereinseitigung der Ansicht, die Funktion des von links umgreifenden Manteltuches zeugt wieder für 1470. Man nehme das Haar, den Kopftypus dazu. Ferner die Magdalena des Altarschreines von Mareit (stark an E. S. erinnernd). Aber auch Michael Pacher gehört in seiner Frühzeit hierher — ebenso wie die oben erwähnten Werke der Brixener Schule. Die Margarethe des Germanischen Museums, die gewiß kein Pachersches Original ist, ist jedenfalls ein ausgesprochener E. S.-Typus aus der Zeit um 1470. Die Verträge für die beiden wichtigsten Pacher-Altäre sind um 1471 geschlossen worden! Der Grieser ist jedenfalls in der gleichen Zeit wie das Ulmer Chorgestühl fertig geworden. Auch hier waren 4 Jahre Arbeit ausgemacht (Doering a. a. O. nach der von Spatenegger 1869 zuerst veröffentlichten Urkunde). Gries und St. Wolfgang aber, beide in dieses Gesamtkapitel gehörig, unterscheiden sich wie 1470 und 1480. Der Grieser Altar, für den ein 1422 durch Hans von Judenburg geschaffener älterer maßgebend sein sollte, reserviert sich noch der Zirkulation gegenüber. Er ist schnittiger, eckiger, auch in der Gesamtform, die übrigens die alte, uns von Tschengels her (s. o) als tyrolisch bekannte ist: die räumlich gesehene Marien-Krönungsgruppe. Die Gewandung, stellenweise schon sehr durchströhnt, teilt doch noch mit jener des Erfurter Alabaster-Engels die Tendenz, sich sperrig festzuhaken. Erst gegen 1480 ist die volle Kursive erreicht, im Wolfgang Altare (s. unten S. 382). Ein sehr typischer Fall des „reinen Stiles von 1470“ ist die Sitzmadonna von Gries. Dieser Typus ist überhaupt um jene Zeit im alpendeutschen und bayerischen Gebiete beliebt. Hat er nicht auch etwas mit den Halbfiguren und Madonnenreliefs zu tun, die in den 60er Jahren auftauchen? Die wunder-vollen Sitzmadonnen der Passauer Gegend, in Thyrnau, Vornbach, verhalten sich in ähnlicher Weise zur Grieser, wie der Wolfgang Altar zu dem gleichzeitig bestellten, aber in seinem ganzen Wurf primitiveren Altare von Gries. Auch die Sitzmadonna von Postmünster (Pfarrkirchen, Fig. 134) gehört in diese Richtung. Chronologisch irreführend scheint dem Verfasser die allgemein oberrheinische Haltung zweier Portalfiguren in Hall: Schmerzensmann und Madonna. Die erstere hat (Hinweis von Bruno Fürst) einen sehr ähnlichen älteren Bruder in S. Stephan zu Wien (aus Holz!). Die letztere erinnert etwa an den Typus von Schuttern (Oberrhein). Bei der Wiener Figur ist der Durchklang einer Gerhartschen Schöpfung sehr möglich. Aber die Haller Figuren machen einen späteren Eindruck.

Oberpfälzische Beispiele des Madonnentypus Heggbach-Grüningen: die Marie von Tegernheim (Alte Kunst in Bayern, die Plastik in der Oberpfalz von Groeber S. 37) und die der Amberger Katharinenkirche (St. Amberg Figur 26). Dem gleichen Typus angehörig die hübsche Schreinmadonna eines Flügelaltars von St. Wolfgang (Groeber a. a. O. S. 41). Auch ein anderer Altar von St. Wolfgang (Groeber a. a. O. S. 39) ist gewiß nicht „Ende des 15. Jahrh.“, sondern eher Ende der 60er Jahre, worauf auch die Bilder zu verweisen scheinen. Nennenswert noch eine Madonna in Kapfelberg (Kelheim, Fig. 131) und ein vorzüglicher sitzender Petrus zu Abensberg (ebda Fig. 32). Der letztere noch stark und schwer im Sinne des Rothenburger Altares, aber doch schon sich auflöckernd. Vorbereitung auf den Zirkulationsstil gibt es in dieser Gegend am deutlichsten in kleineren Figuren. Das gilt für Oberpfalz und Niederbayern. Ein kleiner St. Michael in Dingolfing (D., Fig. 46) bereitet das vor, was ein erheblich feinerer, ganz vorzüglicher St. Florian (ebda Fig. 100) im vollen Sinne des Stiles von 1480 entwickeln sollte. Eine Reihe bayerischer und oberpfälzischer Madonnen zeigt eine Bereicherung und Verwicklung der Motive, ohne jedoch sich völlig dem ausgesprochenen Zirkulationsstile zu verschreiben. Hierher gehört jene von Roggling, die bereits oben als eine selbständige spätere Konsequenz der St. Severiner in Passau besprochen wurde, zusammen mit einer Margarethe der Sammlung Oertel. Ihr verwandt oder mindestens sehr vergleichbar: Hölsbrunn (Vilsbiburg Fig. 102) und Frauenharbach (ebda Fig. 51); vielleicht Passauer Werkstätten? Schließlich, sehr glänzend: Allersdorf (Kelheim Taf. 5). Hier ist chronologisch die Zeit um 1480 erreicht. Ganz vorzüglich tritt der Geist der 70er Jahre in der Gruppe der Trauernden von Traidendorf zu Tage (Groeber a. a. O. S. 36). Es ist der Geist des E. S., in eine schnittige, hier und da bereits zirkulierende verschlungene Form gekleidet. Eine noch qualitätsvollere Gruppe in Straubing (Str. Fig. 198). Hier ist der Typus der E. S. Kreuzigung L 31 besonders deutlich. Es wird davon noch zu sprechen sein. Auch eine Pietà in Mauern (Kelheim Fig. 197) gehört hierher.

Nicht selten wird in dieser Zeit die Gesamtform wie mit der Faust zusammengefaßt, in sich geschraubt und nach unten zugespitzt. Damit geht die schwere Basierung verloren, deren die dunkle Zeit bedurft hatte. Spitzt sich die Basis zu, so kann sie ihren Charakter als solche verlieren. Der Johannes des Nördlinger Altares, der Georg ebenda werden solche zugespitzte schwebende Gestalten sein.

Auf dem Wege zu dem Nördlinger steht der wunderbar ernste trauernde Jünger der Frankfurter Skulpturengalerie (Abb. 349). Er ist noch ohne genauere Heimat, aber sehr wahrscheinlich niederbayerisch. Auffallend ist, daß dieser Johannes samt dem Nördlinger, samt dem des Straßburger Bock-Epitaphs von 1488, zu einer ganz beschränkten kleinen Gruppe eines seltenen Typus gehört. Sein Ahn steht einsam groß im 13. Jahrhundert: der Johannes am Naumburger Westlettner, der sich einsam vom Kreuze wendet. Das Diagonalmotiv des Mantels, in Naumburg über breit basierter Figur hinquerend, in Nördlingen sie ganz in sich zusammenraffend, ist bei dem Frankfurter allbeherrschend. Der Künstler umschraubt die Figur wie mit der Faust, wringt sie herum — schon beginnt Zirkulation und Verschränkung — und drückt alles statisch Basierte aus ihr heraus. Die Füße tropfen gleichsam von der Wringstelle herab. Eine Perversion des Statischen. Auch diese Figur hat verkannt werden können — als „um 1500“. Aber diese unstatistische Zuspitzung nach unten ist ja sehr verwandt mit der Gerhartschen Auffassung der Büste. Wie jene halben, so scheint diese ganze Gestalt in den Raum gehängt. In einem holzgeschnitzten Johannes des Salzburger Museums mag eine der frühesten Formen dieses Typus vorliegen. Clemens Sommer denkt hier an eine Beziehung zu Gerhart. Über ein mittelfränkisches Stück in Kadolzburg siehe unten.

In Mitteldeutschland ist für die Zeitstufe Tiefenbronn das hübscheste Parallel-Beispiel eine Madonna der Mühlhäuser Marienkirche (H. Kuntze, Die got. Skulpt. Mitteldeutschlands 64), und der Weg Heggbach-Grüningen (oder Tegernheim-Amberg) spiegelt sich im Vergleich der wenig späteren in der Nordhäuser Nikolaikirche (ebenda 66; von Kuntze wird die eine um 1470, die andere um 1475 datiert) überzeugend. Der strengeren Richtung der 70er Jahre, aber gewiß nicht einer späteren Zeit, gehört auch der bronzene Schmerzensmann der Abts-Kapelle von Schulpforta.

Die norddeutsche Kunst um 1470, zum größten Teil schon im vorigen Kapitel erwähnt, gehört fast ausschließlich der streng linearen Richtung an.

Der Meister der Lübschen Stein-Madonnen offenbart, von hier aus gesehen, sehr deutlich seine Verwurzelung in der unmittelbar vorangehenden Epoche — er mag noch so lange sie überlebt haben —. Er hat noch Fülle und Schwere, nicht nur durch seine westfälisch-niederländischen Beziehungen, sondern ganz offenbar durch seine Generation. Und von hier aus tritt allerdings auch die schöne Maria von Vadstena stilgeschichtlich auf seine Seite, während der Antonius der Lübecker Marienkirche der typisch strengen Richtung angehört. Das letztere gilt auch vom Olaf. Das ist Spät-Gotik, etwa der schwäbischen Richtung parallel (Ulmer Chorgestühl); so auch, sicher doch verwandt, der Altar von Balinge in Schweden (Stenrad) und die Plastik des Sakramentshauses in der Lübecker Marienkirche (Heise, Lübecker Plastik 42/43). Zur Kunst von 1470 gehören aber schon die beiden am längsten mit Namen beachteten Künstler Lübecks: Rode und Notke. Rode ist wahrscheinlich nur Maler gewesen. Die Plastik seiner Altäre (Stockholm 1468, aber auch noch Reval, St. Nikolai 1482) ist steife Spät-Gotik in persönlich verschiedenen Nuancen. Aber auch in Notke, der der großen Kunst der 80er Jahre ein charakteristisches Hauptwerk schenken sollte, ist ein starker Klang der Richtung von 1470 (Triumph-Kreuz des Lübecker Domes 1477. Heise 52, Aarhuser Hochaltar 1479, teilweise auch noch Reval 1483) und die ganze Persönlichkeit ist noch problematisch. Das wirklich Große, das sein Name deckt, gehört in das nächste Kapitel.

Wir fassen zusammen: So unscharf die chronologischen Ränder hier wie überall sind, so unvermeidbar sich in der Darstellung selbst Überkreuzungen, Wiederholungen, Vorwagnahmen aufdrängten, so läßt sich doch zwischen späterer dunkler Zeit und Situation von 1470 der Idee nach unterscheiden. Für die Majorität der Werke gilt, daß in diesem Falle alles Ältere durch eine stärkere Blockgläubigkeit, eine Betonung des tektonischen Kernes, vereinigt wird. Es sind zwar in jener älteren Zeit schon die zwei Richtungen da, die auch um 1470 sich dramatisch gegeneinander stemmen. Aber die Bewegung, das barocke Element, pflegte auf der Oberfläche eines undurchdringlichen Kernes zu spielen, so, wie die starrere manieristische Richtung nur eine besonders konsequente Form blockgläubigen Denkens war. Am Ende der dunklen Zeit, im späten Klassiker Multscher besonders erscheint, während die manieristische Gepreßtheit sich mildert, die barocke Unruhe abgelehnt wird, im Idealstil der langen Linie eine wirklich spätgotische Richtung, in der — anders als in der barocken Tendenz — eine verwandelte Wiederkehr des 14. Jahrhunderts zu erkennen ist. Um 1470 verkehrt sich die Modernität: die barocke Richtung ist die der nächsten Zukunft. Sie ist brodelnd, genialisch, unruhig. Sie erscheint als wesentliches Element bei Gerhart. Sie bestimmt Peter von Wederath, den Kremser Christophorus, das Höfingen-Epitaph in Augsburg und den Bopfinger Altar. Sie wird um 1480

W. Pinder, Die deutsche Plastik.



349. Trauernder Johannes, Frankfurt.

siegen. Die stillere ist am deutlichsten im Ulmer Chorgestühl, im Erfurter Alabaster-Meister, im Truchseß von Waldburg, den Lupburger und Parsberger Ritters, ja fast in der gesamten Kunst des Figuren-Grabmals; endlich in der ganzen lübischen Kunst einschließlich des Meisters der Stein-Madonnen. Sie wird um 1490 verwandelt wiederkehren.

Aber gemeinsam ist beiden Richtungen um 1470 ein neues Verhältnis zum Block: nicht mehr ein wesentlich bejahendes, auch in der strengen Richtung nicht (Heggbach-Grünigen, Frankf. Johannes, Ulmer Gestühl); mit besonderer Entschiedenheit ein verneinendes in der barocken Richtung, so bei Gerhart und Peter von Wederath. Also: höhere Blockgläubigkeit in der dunklen Zeit, eine Tendenz zur Blockverneinung am Übergange um 1470. Tritt so auch innerhalb der einzelnen Richtungen ein geschichtlicher Einschnitt ein, so ist doch auch innerhalb ihrer die Verbindung noch deutlich: der vornehme Stil der langen Linie um 1470 ist die verwandelte Fortsetzung des manieristischen der dunklen Zeit; der genialische Stil der zirkulierenden Bewegung und fließenden Verschränkung, der malerischen Unruhe, ist die Fortsetzung der Schlingerung, der Kunst der freien Störungszonen. Man kann vom Ulmer Chorgestühl zum Brunn-Grabmal, von Gerhart zu Kaschauer zurückdenken, rein geschichtlich und jenseits lokaler Verbindungen. Also ein kompliziertes Verhältnis, das nicht eindimensional vorgestellt werden kann. Auch hier würde, wie fast immer, die heute so beliebte einfache Antithese, der Feind jeder geschichtlichen Nuance, irreführend sein.

Man darf also vorübergehend die jedesmal strenger linearen Richtungen in der dunklen Zeit wie in der Situation von 1470 in einer Linie sehen. Man erkennt hier die Spiegelung eines europäischen Stiles in deutscher Plastik. Dieser europäische statische Stil — in üblichen kunstgeschichtlichen Darstellungen nicht zu finden — umfaßt vieles Wichtige in Jan van Eyck, deutlicher noch Konrad Witz, Castagno, Uccello, D. Veneziano, Petrus Christus, Jehan Fouquet; vieles an Lochner und Fiesole, und als größtes malerisches Phänomen Piero della Francesca. Seine manieristische Umwandlung, um das reiche Jahr 1467 sehr deutlich, lehrt am feinsten Dierk Bouts mit seinen unmittelbaren Folgeerscheinungen, wie dem Meister des Marienlebens. Löwener Altar, Gerichtsbilder (jetzt Brüssel)! Auch der späteste Donatello und der frühere Verrocchio gehören hierher. Aber erst bei dieser Nuance wird der Ausdruck spät-gotisch — gefährlich wie alle Stilnamen — eine einigermaßen einleuchtende Bezeichnung sein. Die zuerst genannten Maler sind absolut nicht gotisch — wenn man sich bei diesem Begriff überhaupt noch das denken will, was das eigentliche Mittelalter über ihn gelehrt hat: Abhängigkeit der Masse von beherrschender Ausdruckslinie. Die Wiederkehr des Gotischen dagegen geht bis ins Thematische. Die Wurzelform, sehr früh, ist schon Rogier van der Weyden. Die Wiedererweckung und Neubelebung aller charakteristisch gotischen Motive bei Rogier steht zu der wesentlich profanen Thematik Jan van Eycks nicht nur im Gegensatz des südlichen zum nördlichen Niederländischen. Vielmehr ist es der Gegensatz einer wahrhaft spätgotischen Tendenz zu einer im Grunde anti-gotischen. — Spätgotik darf aber auch die von Gerhart inaugurierte Richtung heißen. Auch ihre Wurzel könnte man in Rogier erblicken. Die Kreuzabnahme des Escorial enthält beide Grundmöglichkeiten: die Linienbestimmtheit der Madonna, ihr sehr klarer Ansichtszwang steht in bedeutungsvollem Gegensatz — innerhalb eines genialen Kunstwerkes — zu der plastischen Torsion, der Abwendung vom einfachen Ansichtszwange, dem Willen, so viele Ansichten als irgend möglich durch Verwindung und Schraubung zu vereinigen, bei der Magdalena (namentlich ihrer oberen Partie).

Es besteht auch eine Verbindungslinie zwischen der bewegteren Richtung der dunklen Zeit (Kaschauer, Würzburger Madonna von St. Burkhardt) und dem Gerhart-Stile. Aber der Einschnitt ist hier schärfer, d. h.: Gerharts Tat und die seiner nächsten deutschen Verwandten bedeutet in höherem Grade ein Neues, eine großartige Revolution; und eben darum, weil die Aufhebung der Blockgläubigkeit hier doch weit energischer geschieht als in der strengen Richtung, als im schnittigen Stile. Erst hier wird die volle Konsequenz des aufgehobenen Blockes gezogen: die Aufhebung des Figurenkernes, die Formwürdigkeit des Hohlraumes. Die unmittelbare Folge ist, in einer jähen Verbreiterung der Basis, der Stil der 80er Jahre.

12. Der Stil der 80er Jahre

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



350. Madonna von Tyrnau.

351. Kefermarkter Altar. Die überzeu- gende Lösung brachte W. M. Schmid. Es handelt sich um Passauer Kunst! Zwar scheint der genau 1480 datierte Heiligenstadter Altar (B.A. Eggenfeld, Taf. 9 und Fig. 70, die Mitte bei Schmid a. a. O. S. 93) zahm und bei aller Feinheit harmlos gegen den Kefermarkter. Aber der allgemeinen lokalen Atmosphäre gehört auch er an. Die Zeit ist annähernd die gleiche. — Bewußte Schaffung einer Wallfahrtsstätte, wohl in Konkurrenz mit St. Wolfgang. Ablässe 1474—1504. Weihe der Kirche 1476, Erhebung zur Pfarrkirche 1480. Hauptwohltäter: Christoph von Zelking, der den Ort 1479 zum Markte erheben macht. Kein Grund zur Datierung in das 16. Jahrhundert. Riesige Ausmaße: 13 m Höhe (ähnliches Riesenformat auch in St. Wolfgang und in Krakau — St. Marien). Reliefierte Flügel, reiches Gesprenge; darin u. a. fliegende Engel, zum Teil nacktgediert (E. S., Peter von Wederath) von unbeschreiblicher Geschmeidigkeit. In diesen Teilen, auch den Flügeln, eine an Stoß erinnernde Physiognomik. Verschiedene Hände sind deutlich, die wichtigste in der Hauptgruppe: St. Petrus, St. Wolfgang, St. Christophorus. Das Verhältnis der Figuren zur Nische, bei Gerharts Kaiser-Grabmal angebahnt, entspricht selbständig dem der Pachorsche in St. Wolfgang. Stärkste Betonung des schattigen Nischenraumes, alle Masse zerschlitzt in Lichtstrahlen und Schattentiefen. Seelische Charakteristik: hart und fast grimmig im Petrus, mild im Wolfgang, von stöhnender, fast krankhaft schmachtender Sentimentalität, aber wahrhaft genial in dem bartlosen Christophorus. Der Wiener aus den Gerhart-Kreise geht auch hierin voraus als ein Verwandter, als älterer Bruder. Großartig die Idee, das Kind, das drückende Weltgewicht, als renaissancehaft feste runde Form zu geben — ein tragischer Kontrast. Äußerste Verwindung der Linien, zugleich ausgesprochenster Stil der Verschränkung und der sprechenden Hohlräume. In der Mittelgruppe redet ein ganz einmaliger Meister, der kaum am Altare selbst noch mit eigener Hand vertreten scheint. Kennen wir mehr von diesem Hauptmeister der 80er Jahre? Schmid hat den Martinus des Nationalmuseums, ehemals im H.A. von



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

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

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

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



352. S. Christoph, Kefermarkt.



353. Hl. Urban, Rimbach.

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

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

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



354. S. Florian, Rimbach.

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



355. Apostel, Wiener-Neustadt.

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

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

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



356. Trauernder Johannes,
Straubing.



357. Madonna vom Altar von Jenkofen.



358. Trauernde Maria,
Straubing.

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



359. Moriskentänzer, München.

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

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

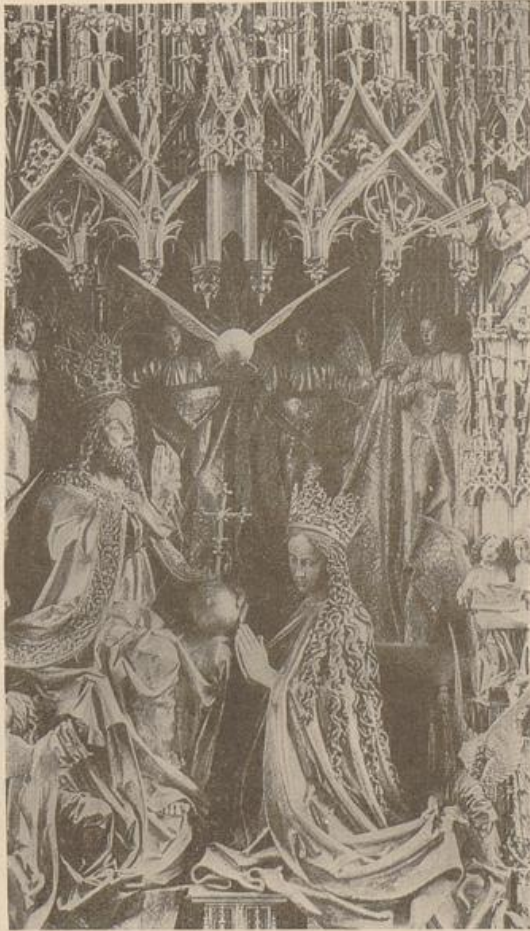
des Meisters zusammen. Eine außerordentlich feinnervige Kunst. Bis zum Erscheinen des Halmschen Werkes die genaueste Zusammenstellung des Urkundlichen bei Feulner a. a. O. Viel urkundlich Sicheres ist verloren, viel Zugeschriebenes unsicher. Daß etwas vom Geiste der Maruskatänzer noch in den leidenschaftlich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

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

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



360. Beifigur einer Kreuzigung aus Pipping, München.



361. Michael Pacher, Marienkrönung St. Wolfgang.

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

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

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

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



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

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



363. Holzbüste von St. Marx.

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

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

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

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

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



364. Engel vom Altar der Georgskirche, Nördlingen.

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



365. Engel vom Herlin-Altar in Rothenburg.

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

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

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

W. Pinder, Die deutsche Plastik.



366. Trauernder Johannes, Nördlingen.



367. Büste vom Weingartner Chorgestühl. München.

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

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

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

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

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

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

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



368. Gruppe aus dem Marientod des Mittelaltars
in Krakau.

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

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



Schutzmantelmadonna aus Ravensburg
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Pindar, Deutsche Plastik



369. Vom Marienaltar, Krakau.

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



370. Vom Marienaltar, Krakau.



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

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

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



372. Schwanenrittermadonna in
Ansbach.

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

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

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

In Mitteldeutschland wenig Bemerkenswertes.

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

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

Der eigentliche Norden versagt fast völlig bis auf Lübeck.

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



373. Apostel aus dem Darmstädter Landesmuseum.



374. Schwäbischer Sebastian.
1497. London. Privatbesitz.

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

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



Heiliger Georg. Stockholm.

Pinder. De stedske Plastik.

