



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance

Pinder, Wilhelm

Wildpark-Potsdam, 1929

11. Die Situation um 1470

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 Ägidienkirche 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-Urlaben 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 (altertümllicher), die Biegung der Gestalt weit energischer. Die eigentümliche Aufschlitzung an der linken Seite der Figur, der sehr bereifte 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? Schärfere 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 Gegensinne. 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. Kunstdenkm. 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 Augsburgischer 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 Wurf 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 Rittern, 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.