



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance**

**Pinder, Wilhelm**

**Wildpark-Potsdam, 1929**

a) Nikolaus Gerhart und seine nächsten Wirkungen

**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-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.

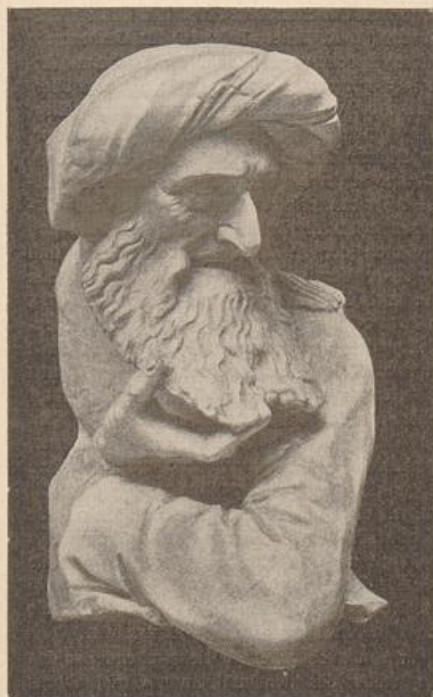
Back entdeckte 1913 die Inschrift am Trierer Grabmal des B. Joh. v. Sierck und würdigte als erster das großartige Werk als Gerhartsche Schöpfung (Münchn. Jahrb. d. bildend. Kunst IX). Von hier aus hat Demmler (Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlg. 1921, S. 20ff.) eine Madonna des Trierer Domkreuzganges mit schöner 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 (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? 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 Rauntiefen 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 gehante 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).