



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance

Pinder, Wilhelm

Wildpark-Potsdam, 1929

b) Die Gegensätze um 1470

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

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



345. Tiefenbronn, Altar von 1469.

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



346. Heggbacher Madonna.



347. Madonna vom Bopfingeraltar.

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



348. Stifterin aus Kloster Neuburg bei Wien.

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

Der eigentliche Begründer, Hermann d. Ä., reicht freilich noch in die dunkle Zeit zurück. 1453 gründet er die Werkstatt. 1457, in der Zeit des Sterzinger Altares, liefert er das Wittenberger Taufbecken (Meller a. a. O. Abb. 5 und 8). In den 60er Jahren scheint die Reihe der Grabplatten einzusetzen, mit der des Bischofs Georg I. von Schaumberg in Bamberg † 1475 (Meller, Abb. 6); noch mit der für die dunkle Zeit typischen Bestimmtheit des Haares durch die heraldische Achse und auch in einheitlichem, unter-setztem Blockgefühl durchgeführt. Die des Tilo von Trotha in Merseburg (Meller, Abb. 7) läßt die Ähnlichkeit der technischen und stilistischen Bedin-gungen mit der Graphik deutlich werden. Es ist noch kaum E. S., es ist mehr der Stil des Meisters der Weibermacht, der den Spielkartenmeister gerne kopierte. Etwas Niederdeutsches — worauf die Schreibung „Vischer“ und die alte Verbindung des Erzgusses mit Norddeutschland ohnehin verweisen könnte — mag im 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 wenig 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, Vorwegnahmen 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.