



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance

Pinder, Wilhelm

Wildpark-Potsdam, 1929

13. Die Spätgotik um 1500

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

an im Kampfe stehen: Propaganda statt Selbstverständlichkeit. In Deutschland ist die religiöse Krise gleichzeitig mit dem letzten Aufschwunge der bildenden Kunst, sie ließ aber dieser in höherem Maße nur das Profane übrig. Das Abgleiten der bildenden Kunst in das Profane und Formale, das Gesellschaftliche und Persönliche, war allgemeines Schicksal, so grandios die gelegentlichen Gegenstöße der Religiosität waren. Aber vielleicht nur in Deutschland traf es das Herz der bildenden Kunst. Noch Grünewald lebte völlig in der religiösen Erschütterung. Schon Dürer wurde durch Bildungssorgen und formale Bedenken irritiert. Holbein der Jüngere gar ist im wesentlichen wohl mit Recht als areligiös erkannt. Sein unheimlicher und herrlicher Totentanz ist mehr von philosophischem Pessimismus als von tiefer Gläubigkeit gespeist. Die westliche Kultur, England mit seinem starken französischen Einschlag, seiner höfischen Menschenwelt, fing sich den letzten großen Genius der altdeutschen Malerei ein. Ein halbwegs verwandter Plastiker wie Konrad Meit verließ Deutschland schon viel früher, schon im zweiten Jahrzehnt. Ähnlich gestimmte Geister, schon Peter Vischer d. J., H. Daucher, Flötner, Schwarz, eigentlich auch Loy Hering oder gar Hans Vischer, gingen in das kleine Format und schufen mehr oder minder Kunst für Kenner — nicht mehr die große alte, von religiösen Kräften gespeiste, sondern eine formal sehr hohe, doch langsam dem Volke sich entfremdende, eben eine formale Kunst. Sie verließen den Altar und das Kirchliche überhaupt. Neben ihnen wurde die alte Altarkunst in einen letzten Taumel hochgepeitscht; von den Alten in einer Form, die dem Frühbarock Italiens, jenem Michelangelos, auch des späten Raffael entsprach; von den Jüngeren, den Altersgenossen der Daucher, Hering, Flötner, in fast vergleichloser Generationsspaltung mehr nach dem Manieristischen hin, in einem aufgeregten Manierismus, der von weitem gewiß nur als Nuance des letzten „Spätgotischen Barocks“ wirken, aber doch vom eigentlichen Frühbarock unterschieden werden kann. Vor diesen Formgeschehnissen lag ein von innen heraus und völlig natürlich aufwachsendes Werben um eine natürliche motivierte Bewegung, um Fülle, Statik, Ruhe, Überschaubarkeit der Form; eben jene Kunst, die vom Europäer aus gesehen eine gewisse, sehr fragmentarische Parallele zur italienischen Plastik bildet — es scheint sie nur noch in Deutschland so verhältnismäßig deutlich gegeben zu haben. Wir nannten sie kurz „frühklassisch“. Vielleicht werden wir sie am besten noch neutraler als „deutsche Kunst um 1500“ bezeichnen. Sie wuchs aus der Spätgotik, aber mehr noch gegen sie, so wie in Italien (wo wir die Spätgotik neutral und ungenau als „Quattrocento“ zu bezeichnen pflegen). Sie trägt einen Hauch Dürerschen Wesens an sich — noch nicht oder kaum Dürerschen Einflusses. Aber wir wissen auch schon, daß jene Spätgotik selbst noch mit alten großen, langlebigen Vertretern neben ihr weiter lebte. Sie ist zuerst zu betrachten. Bei dieser Betrachtung wolle man noch einmal bedenken, daß ein völlig verändertes Tempo von Nöten ist. Es besteht nicht die Möglichkeit und darum nicht die Absicht, hier irgendwie auch nur diejenige angedeutete Vollständigkeit zu erreichen, die für das ältere 15. Jahrhundert zu geben war. Die Haupterscheinungen müssen für viele andere als Vertreter gelten.

13. Die Spätgotik um 1500.

Die Spätgotik tritt, wie der Rausch der 80er Jahre verklingt, zunächst wieder in einer stilleren Form auf. Schwaben darf hier in erster Linie stehen, und innerhalb Schwabens Ulm.

Es ist dazu vorausbestimmt, wie der Südosten oder der Oberrhein zur ersten Stelle in der Kunst der 80er Jahre. Als steter Faktor zeigte es immer in diese Richtung. Es ist das Land Multschers. Die Sterzinger Madonna war das früheste vollendete Beispiel des Stiles der langen Linie, der verwandelten Wiederkehr des Vierzehnten als Ausdruck einer neuen bürgerlichen Idealität. Dann das Ulmer Chorgestühl, der Tiefenbronner Altar! Der Tiefenbronner, ganz offenbar gleich der Heggbacher Madonna das Werk eines vom Sterzinger Multscher

ausgehenden Schülers, ist geradezu der Übergang zum schönsten Ulmer Altare der neuen Epoche, dem von Blaubeuren. 1493–94 datiert. Einer der besterhaltenen ganz Deutschlands, niemals angetastet, von sorgsamsten Reinigungen abgesehen; von strahlender Schönheit auch der Farben (viel Gold). Die Einberechnung in das farbige Ganze des Raumes gut geschildert bei Baum (Ulmer Pl. um 1500 S. 82). Plastik, Relief, Malerei wirken zusammen. Das Wichtigste die 5 Hauptfiguren: Madonna zwischen beiden Johannes, außen Benedikt und Scholastika. Man spürt, daß die Epoche der 80er Jahre in milder Abtönung hindurchklingt, und dies in stärkstem Gegensatze zu Syrlin d. J. und seinem Kreise (s. unten, S. 400f.). Die Gesamtbewegung aller 5 Figuren, zartpflanzhaft wie das Sichauftuen eines Blütenkelches, ist in der Madonna als leise Torsion voll feinsten Verschränkung gesammelt. Noch etwas vom weicheren Tanze der 80er Jahre, noch nicht ganz fern dem Geiste des Ravensburgers Friedrich Schramm (1480), den man sich sogar als den Lehrmeister des Blaubeurers denken könnte. Aber es bildet sich eine Zusammenziehung: der Kontrast von Kern und Schale geht deutlich zurück. Wie sehr er latent noch immer wirkte, lehrt der Vergleich



375. Mittelteil des Hochaltars von Blaubeuren.

mit Sterzing. Die Verräumlichung der Figur, dort sehr zart angedeutet, in den 80er Jahren oft bis zum Extremen das Lieblingsproblem, ist nun Voraussetzung geworden, nun nicht mehr Zweck, sondern Mittel. Gestrige Zwecke entpuppen sich gerne als heutige Mittel. Die größere Geschlossenheit des Gesamtvolumens wirkt als eine neue Gesamtkörperlichkeit; freilich, beileibe keine anatomische, nicht einmal im weitesten Sinne. Nichts bezeichnender als die Lage des Knies: sie ist nicht vom Körper, sondern vom Gesamtorganismus der Gewandfigur diktiert. Ihre Form wirkt „aufgeschrieben“. Das Ganze ist tatsächlich, trotz geringeren Rauchsens, echter malerisch gesehen als die Figuren der 80er Jahre. Diese waren Linienpolyphonie im Hohlraume. Hier ist wesentlich die Schichtung hinter einer Sehebene. Eine ungemeine Lieblichkeit und zarte Strenge im Ausdruck, auch seelisch Spätgotik. Im Täufer die ähnlichste innere Intensität zu der der Madonna; im Evangelisten die Abkunft vom Tiefenbronner Altare am deutlichsten (Abb. 375).

Vöge erkennt die gleiche Hand in der großen Schutzmantel-Maria des Berliner Museums aus Kaisheim. Stammt sie wirklich von dem Hochaltar der Kaisheimer Zisterzienserkirche, so hätten wir einen historischen Anhaltspunkt. 1502–4 haben die 3 besten Augsburger Meister, Adolf Daucher der Kastner, Bildhauer Gregori (Erhart) und Hans Holbein (d. Ä.) den Hochaltar geliefert. Gehört die Berliner Madonna dazu, so haben wir deren Künstler; ist sie vom Blaubeurer Meister, so ist dieser identisch mit Gregor Erhart. Eine Madonna des

Augsburger Museums und eine aus Memmingen stammende des Nationalmuseums gehören eng zum gleichen Kreise; desgleichen eine kostbar schöne Gruppe in Frauenstein (Oberösterreich) und (nach Winkler, Jahrb. d. Pr. K. Slg. 1924, H. 1) die „Schöne Deutsche“ des Louvre (Maria Aegyptiaca). Die Namen-Frage ist aber noch nicht entschieden. Der historische Gregor Erhart, nach neuester Forschung Sohn, nicht Bruder des Michel Erhart, hat 1498 einen steinernen Kruzifixus für St. Ulrich in Augsburg, 1502–8 für St. Moritz ebenda ein Sakramentshaus und einen Frühmessealtar (mit Ad. Daucher und Ulrich Apt zusammen) geschaffen. Sein steinernes Reiterstandbild Kaiser Maximilians in St. Ulrich, vom Kaiser selbst gestiftet, unfertig (1509 der Block zubeauen) nach der Säkularisation an einen Steinmetzen verkauft, sieht in Burckmairs Holzschnitt (Habich, Münchn. Jahrb. 1913 S. 255 ff.) schon renaissancemäßig aus. Nach allen bewegten Reiterbildern der Versuch eines wirklichen Standbildes, wenn auch wohl im Anschluß an feste Wand. Eine Wiederkehr eher des 13ten als des 14ten Jahrhunderts. Anti-Gotik! Die Übersiedlung Gregor Erharts 1494 von Ulm nach Augsburg ist symptomatisch für den Wechsel im Primat über Schwaben. Augsburg wird die führende Stadt des Sechszehnten.

Ulm bleibt zurück. Es bleibt die eigentliche Stadt der Spätgotik. Der Träger der Tradition ist die Syrlin-Werkstatt. Das Bild ist eben nicht erfreulich. Der Verf. sieht in der Wertung anders, als J. Baum — damals wenigstens — bei seinem sehr wichtigen Buche es tat. Der Blaubeurer ist wirklich noch ein überragender Spätgotiker. Seine Größe gerade ist die heimliche Ernährung seiner ruhigeren, milderer Form aus den Quellen des Älteren, das beruhigte „1480“, das in ihm klingt. Die sanfte Ekstase seiner Figuren ist von zauberischer Musikalität. Hier ist wirkliche Weihe. Syrlin d. J. aber löst nicht etwa gemeinsam vorliegende Probleme besser („richtiger“), sondern er besitzt weniger Format und vertritt eine andere Generation. Ein ungemein fruchtbarer Mann, geboren wahrscheinlich um 1455. Das mag überhaupt rund die Geburtszeit der letzten echten Spätgotiker sein, auch Riemenschneiders, Hans Beuerleins, so gut wie die der ersten Überwinder, der Träger der Kunst um 1500, Adam Krafft oder Peter Vischers d. Ä. Der Riß zu einem Pfarrstuhle im Ulmer Archiv von 1475 trägt die Bemerkung „zwanzig jor alt.“ Der Auftrag 1482. Vollendung 1484. (Baum a. a. O. Tafel 18/19.) Auch der jüngere Syrlin ist Schreiner, Chor- und Levitenstühle sind seine meisten Leistungen; doch steht bei ihm bildnerische Tätigkeit sicherer fest als bei dem Vater. Das bedeutendste der Frühwerke: das Chorgestühl von Blaubeuren. „Anno domini 1493 . . . elaborata sunt . . . a Georio Sürlin de Ulma huius artis p[er]itissimo.“ Der Anschluß an das Ulmer Vorbild ist unverkennbar (Baum, T. 21/22); aber der alte Geist ist verloren. Charakteristisch der neue Ansichtszwang (die Hände des Hiob, Baum T. 21 oben!), darin Gemeinsamkeit auch mit dem völlig gleichzeitigen Blaubeurer Hoch-Altar — das ist die Form der Spät-Gotik gegen 1500. Immerhin ist hier noch eine gewisse Feinheit, die dem Vorbilde entstammt. Mit dem Blaubeurer Dreisitz von 1496 ist die eigentliche Sphäre des jüngeren Syrlin erreicht: nicht nur andere Art, sondern geringere Qualität als der Hochaltar, vom Ulmer Gestühl gar nicht zu reden. Die beste Vergleichsmöglichkeit zu Blaubeuren: die Figuren des Zeitblom-Altars von Bingen (1496). Nach Baums richtiger Beobachtung fast identisch mit denen des Hochaltars für Ochsenhausen (1496–99), der inschriftlich für die Werkstatt gesichert ist. (Die Figuren jetzt in Bellamont, nach Ersetzung des Altars um 1664.) Syrlin ist der „Fortgeschrittenere“, kein Zweifel. Für den neuen Geist der 90er Jahre, für die Wiederkehr der langen Linie, ist er bezeichnender als der Meister von Blaubeuren. Aber mit dem Schwinden der alten Torsion geht das Schwinden der zauberhaften Stimmung Hand in Hand. Ohne zu wirklicher Größe zu führen, die das Ideal um 1500 hier und da doch wirklich und mit großem Erfolge ist, tritt eine hintergrunds- und atmosphärenlose Deutlichkeit auf, von einer größeren „Natürlichkeit“ unterstützt. Dem stumpferen Gesichtsausdruck entspricht die ruhigere Geschlossenheit des Gesamten: tüchtig und nüchtern. Gewiß, das ist nicht unmännlich. Vielleicht darf man Petrus und Paulus (Abb. 376/77) sogar in die Ahnenreihe der Dürer'schen Apostel stellen — aber wie weit ist man hier noch von der gebändigten Glut des großen Malers! Objektiv feststellbar ist die Abwendung von der Kurve, das Gefühl für die Würde des Stehens. Gewiß wichtige Elemente für den Aufbau des renaissancemäßigen Empfindens. Aber die Ruhe liegt wesentlich darin, daß hier weniger zu bändigen war. Man ahnt wohl die Möglichkeit des Monumentalen, aber wahre Größe wird hier nicht erreicht. Dabei sind die Bellamont'schen Figuren (Baum, T. 26), d. h. die inschriftlich gesicherten gerade, schon wesentlich weniger zügelig. Hier beginnt auch in den Gesichtern jene kleine dekorative Zerfaltung, die den allzu harmlosen Selbstverwandlungen der Ulmer Kunst charakteristisch zugehört wird. Die Bellamont'sche Madonna vollends ist wahrlich nicht nur durch die entstellende Bemalung der Bingerer tief unterlegen. Jene hat mit der dem Blaubeurer Meister zugeschriebenen in Augsburg eine unleugbare Verwandtschaft des Aufbaues; und wie jene im „Erhart“-schen Kreise entschieden schwächer, diese im Syrlin'schen das stärkste ist, gleichen sich einmal die Qualitäten beinahe an. Die Bellamont'sche aber zeigt eine kleinliche Unruhe. So muß man entweder (wie Baum) hier schlechtere Werkstattarbeit sehen — oder in der Bingerer die Leistung eines unbekannteren größeren Meisters (was jedoch vorläufig künstlich wäre). Jedenfalls ist Bellamont keine Steigerung von Bingen, sondern teils Imitation, teils



376. Jörg Syrlin d. J., Petrus.
Bingen.

geradezu ein Aufgeben dessen, was dort immerhin wirklicher Monumentalität sich nähern wollte. Zwischen beiden übrigens die Ennetacher Madonna von 1496. Es ist schwer, in der Syrlin-Werkstatt eine geschlossene Entwicklung zu finden. Die Gestühlbüsten von Ennetach (1509) (Baum, T. 29) und von Geislingen (1512 Baum, T. 39) gehen nicht zusammen. Die ersteren stilgeschichtlich interessant als (schwächere) Parallelen zur Entwicklung des älteren Peter Vischer, zu den Heiligen des Sebaldis-Grabes. Sie wirken, zumal wenn man an die 80er Jahre denkt, wie ausgeräumt, wie auf einfache Formeln gebracht, und, ähnlich den Vischerschen Gewandstatuen, im ganzen als besonders deutliche Wiederkehr des reiferen 14. Jahrhunderts. Die Geislinger viel lebhafter, mit stärkerer Erinnerung an Ulm, aber knolliger und fester. Was von den 7 Altären in Zwiefalten erhalten ist, die Syrlin d. J. mit Christoph Langeisen 1509–16 fertigte (Baum, T. 31/32), ist wieder anders, doch wahrlich nicht stark. Sehr reine Flächenanschauung, reiche Knitterung des Gewandes bei schmaler Zartheit des Körperlichen — deutliche, eher schwache Parallele zu Riemenschneider. (Man vergleiche dagegen die Propheten vom Ulmer Ölberg im Ulmer Gewerbemuseum 1516–18, Baum, T. 36, dem Michel Erhart zugeschrieben. In ihnen lebt wieder etwas von der Torsion der Blaubeurer Figuren auf.) Die Riemenschneiderparallele Art kommt auch aufs deutlichste in den Figuren des Westportales am Ulmer



377. Jörg Syrlin d. J., Paulus.
Bingen.

Münster (Baum, T. 49) zu Worte. Außerordentliche Längung, manieristische Dürre, ein mildes, trübes und blasses Wesen. Von der feinverschlungenen Form der Blaubeurer Madonna, die in der Kaisheimer augsburgisch verfestigt wird, scheint dem Verf. als typisch ulmische Konsequenz guten Ranges eine Madonna des Ulmer Museums (Gröber 9) auszugehen. Hier herrscht ein feiner Reichtum, der an älteren Quellen genährt ist. Von der Richtung Syrlins d. J. dagegen, die den Begriff des plastischen Hohlraumes von Anfang an nicht kennt und versteht, insbesondere von den Ochsenhäuser männlichen Figuren aus, gelangt man ohne Schwierigkeit zur Art des Thalheimer Altares in Stuttgart (Baum 56). Die in der Syrlin-Werkstatt erfolgte Zusammenziehung des Blockes duldet die nun wieder aufkeimende Bewegung nur an der Oberfläche und den freien Endigungen. Das Körperliche wird im Grunde flach gesehen, es ist ohne jeden Expansionsdrang. Noch immer klingt die spezifisch ulmische Melodie: das „Sentiment“ an sich, ein fein bescheidener Selbstgenuß lieblichen Daseins, seelenvoll, aber völlig ohne Verve. Das Ornamentwerk macht vollkommen die Wandlungen des Gewandes mit: was früher räumlich verschlungen war, verflucht sich dicht in einer ganz schmalen Vorderschicht und verliert den polyphonen Charakter, ohne geschlossene Größe einzutauschen. Gleicher Werkstatt offenbar die heilige Sippe des K. F. M. (Baum, 53). Der gemeinsame Zug der weiteren Entwicklung in Ulm ist das allmähliche Verlassen des alten Standfigurenaltars, das immer betontere Aufsuchen malerischer Gruppierung. Es ist der allgemeine Zug der Zeit im 16. Jahrhundert. Für Ulm bedeutet er wesentlich Negatives: das Aufgeben des Monumentalen, so daß Baum für diesen Kreis nicht unrecht hat, wenn er von „Verfallszeit“ spricht. Die Altäre von Attenhofen, Wipplingen (1505), Merklingen (Beweinungsalter 1510), Adelberg (1511) und Reutti (Marien-



378. Daniel Mauch, Bieselbacher Altar.

werden; doch würde die Frage die Untersuchung lohnen. Das Plastische des Bieselbacher Schreines, eine hl. Sippe, ist in allem Wesentlichen Spätgotik. Alles weitere bleibt nun Hypothese: nach Gröber wäre u. a. der Sippen-Altar des Nat.-Mus. ein Werk des Meisters, während Baum dafür einen eigenen Künstler aufstellt. Auch eine stehende und eine sitzende (kleine) Katharina ebenda schreibt Gröber (Abb. 21/22) dem Mauch zu. Danach wäre auch innerlich ein Weg zum augsburgisch Renaissancemäßigen eingeschlagen worden. Wir tapfen hier noch im Dunkeln. Urkundliches noch: 1517 ist Mauch in Ulm, 1520 in Geislingen nachweisbar. Auch über Schaffners bildnerische Tätigkeit sind wir nicht völlig im Klaren. (Vgl. dazu außer Baums und Gröbers zitierten Sammelbänden: Baum, Zt. f. bild. Kunst 27, S. 290ff.; Habich, Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. 1915 H. 3; Glaser, Amtl. Ber. 1910, S. 90ff.) Schaffner läßt sich 1508–39 in Ulm nachweisen. Die Wettenhauer Chronik (erst von 1684 bis Ende des 18. Jahrh. verfaßt) weiß noch von einem Bildhauer und Maler Schaffner, der den Ölberg von 1514, der wohl ein plastisches Werk gewesen sein muß, gearbeitet habe. 1523–24 soll der große Hochaltar für Wettenhäuser von Schaffner geschaffen sein, unter Probst Ulrich I. Man erkennt den Schrein mit der Marienkrönung auf einem heutigen Nebentalar, die Reliefs in der Nürnberger Burgkapelle, die gemalten Flügel in der alten Pinakothek. Richtig bemerkt Baum, daß der Geislinger Sebastiansaltar (Mauch gehörte 1520 zur dortigen Sebastians-Bruderschaft) und der Hutzaltar des Ulmer Münsters von 1521 im Werke eines Meisters keinen Platz finden. Hier erhebt sich wohl die Schaffner-Frage. Die in den Gemälden für Schaffner gesicherten Altäre von Wasseralfingen und Ulm (Hutz-Altar von 1521) treten zum Wettenhäuser. Völlig sicher sind wir nicht; vor allem: Schaffner hat kein starkes Gesicht. Er wirkt allgemein ulmisch. In einer so weitschauenden Übersicht lohnt sich längeres Verweilen nicht. Der Hutz-Altar zeigt in der Gestaltenproportion, in der Untersetztheit eine Wendung zum Festen und Breiten, die an anderen Stellen

geschichte, 1519) dürfen hier genannt werden (Baum, 50–52). Gewiß nicht qualitätslos, namentlich der letzt genannte Altar von feiner Stimmung erfüllt; aber doch mehr quantitativ bereichert, als intensiv entwickelt. Zwei Meister werden in diesem Zeitraume uns greifbar, ohne freilich schon völlig klar vor uns zu stehen: Daniel Mauch und Martin Schaffner (der längst als Maler Bekannte). Wollte man den Begriff des Renaissancemäßigen von der Aufnahme italienischer Einheiten abhängig machen — hier geschieht es nicht —, so müßte man Mauch an die erste Stelle, fast in ganz Deutschland, stellen. Vermerkwürdig bleibt natürlich in hohem Grade, daß Mauch 1501 schon als Zeuge für diesen Formenimport auftritt. Mader (Christl. Kunst VIII S. 216) fand 1911 am Bieselbacher Altare die Inschrift: mauh bildhaer zu ulm 1501. (Die Echtheit der Zahl wird freilich von Manchen angezweifelt.) Damit war dem einzigen urkundlich bekannten, aber verlorenen Werke des Meisters, dem 1510 mit Schaffner gemeinsam gearbeiteten Hochaltar der Ulmer Barfüßerkirche, ein gesichertes erhaltenes gegenübergestellt. Man würde dieses Werk weit eher in Augsburg erwarten. In ungewöhnlich hohem Maße ist im Architektonischen die Spätgotik verdrängt. Korbboegen, Pilaster, Putten mit Füllhörnern. Darin zweifellos am verwandtesten der (spätere) Barbara-Altar des Ulmer Münsters, der jedoch wie ein Rückweg zum alten Figuren-Altar-Typus wirkt (s. u.). Daß er von Mauch sei, darf noch nicht behauptet

eine klarere Parallele zur klassischen Kunst Italiens ergeben könnte. Hier wird sie durch eine ausgesprochen eckig spätgotische Gewandbehandlung — knitteriger, flacher auch als im Bieselbacher Altare Mauchs — und durch eine leise an Thalheim erinnernde, jedoch bescheidenere Flatterbewegung der Haare um diesen Sinn gebracht. (Der Bieselbacher Altar: Abb. 378.)

Sehr nahestehend, vielleicht von Schaffner, auch eine hl. Sippe des Viktoria und Albert-Museums London (Feulner 31). Spätgotik im wesentlichen, als solche aber der Riemenschneiderschen etwa nicht entfernt gewachsen. Eine kleinere Rasse. In Wetzhausen eine Überfülle des Gestaltlichen im Hintergrunde, die doch nur steife Gedrängtheit bleibt — und dies zu einer Zeit, wo anderwärts längst der entschiedene Manierismus oder der entschiedene Frühbarock eine neue gestaltenverbindende und abschleifende Gesamtbewegung erzeugten. Fragt man in der ganzen Gruppe dieser Ulmer Spätgotik jenseits aller Meister-Probleme nach der reinen Qualität, so wird die hl. Sippe des Nationalmuseums (nach Gröber von D. Mauch) den Preis verdienen. Hier ist zwischen südliche Ornamentform und flächenhaft spätgotische Faltsysteme eine feine Individuation der Köpfe und eine schwingende Gesamtstimmung eingetragen, die auch neben Riemenschneider sich halten kann. Ulm ist das Beispiel einer Stadt, die nicht mitkann. Spätgotik bleibt in Ulm alles Wesentliche noch bis in die 20er Jahre des 16. Jahrhunderts hinein. Der Weg zum kräftigen Barock, wie ihn Altbayern so besonders deutlich zeigte, oder zum raffinierten Manierismus, wie er in den verschiedensten Gegenden, in Lübeck oder am Oberrhein vorkommt, wird gar nicht, der zum Renaissancemäßigen nur in bescheidenen Andeutungen gefunden. Noch der Barbara-Altar des Ulmer Münsters, wohl 1520/30 (Groeber, Schwäb. Skulpt. d. Spätgotik 29) beweist das. Über die Ornamentformen, über ein paar Putten und eine allerdings unverkennbare Neuformung der Gesichter in das Profane und Dralle geht die Abwendung vom Spätgotischen nicht hinaus. Die Faltsprache bleibt als dessen eigener deutlicher Widerspruch bestehen, und nichts ist vielleicht amüsanter als die Begegnung des echt „gotischen“ Engelpaares zur Rechten Barbaras mit den Putten zu ihrer Linken. Ein kleiner Wind von Augsburg her, aber das Innerste wird nicht aufgerührt. Nur das Brustbild einer Muttergottes im Ulmer Museum und die drei schönen heiligen Mädchen (ebenfalls Halbfiguren) der Sammlg. Oertel (Groeber 3 und 31), außerdem eine Barbara in Rottweil (Groeber 24), sind der klaren Richtung des frühen 16. Jahrhunderts zuzurechnen.

Die Ulmer Kunst hatte ihre eigentliche Ausdruckskraft verloren, wie sie die stolze Reihe vom Sterzinger über den Tiefenbronner zum Blaubeurer Altare offenbart hatte. Was Ausdruck sein kann, wird dagegen die südschwäbische Form beweisen, so der großartige Sebastian aus Ertingen in der Sammlung Schnell zu Ravensburg (Abb. 379). Hier ist vom Ulmischen kein Hauch, dafür eine wirkliche Steigerung spät-gotischen Denkens zu seinem wahren Sinne, dem expressiven; ein Meisterwerk, das als Maßstab dienen kann. Auch sonst gibt der Bodensee — von dem ja Multscher herkam — etwa in der sitzenden Madonna der Rottweiler Lorenz-Kapelle (Groeber 45) ein Beispiel dafür, wie sanfte Feierlichkeit erreicht werden kann ohne das leere Lächeln, das man bei den Ulmern in den Falten des Gewandes genau so entdeckt wie in der fast peinlichen Freundlichkeit der Gesichter. Es war schon gesagt, daß in der Ravensburger Gegend, in der Kunst Friedrich Schramms, eine Vorbedingung für die letzte wirklich hohe Ulmer Kunst, die des Blaubeurer Meisters, gegeben war. Die Madonna von Weißenau, von Beenken dem Friedrich Schramm selbst zugeschrieben, bietet eine vorzügliche Vermittlung (Groeber 50). Ravensburg hatte eine bedeutende Schule. Man vergleiche aber auch den hl. Georg der Sammlung Figdor in Wien (Groeber 48) mit der gleichen Darstellung am Ulmer Westportal (Baum, T. 49 rechts). Die gleiche Proportion — aber in Ulm eine rührende, nicht unfeine Langweiligkeit, lange Linie bis zur langen Weile getrieben, ein Ausdruck etwa zwischen Syrlin d. J. und der Art des Thalheimer Altares; bei der Ravensburger Figur echte Verve. Gewiß ist auch ein Zeitunterschied wirksam: der Wien-Ravensburger Georg zieht seine Kraft noch aus dem Stile von 1480. Aber eben dieses mit fruchtbarer Abwandlung zu tun, war in Ulm nur noch dem Blau-

W. Pinder, Die deutsche Plastik.



379. Sebastian aus Ertingen. Ravensburg.

beurer vorbehalten, und damit vielleicht wirklich Einem, der von Südschwaben kam und der Ulm gegen Augsburg vertauschen mußte, aus inneren Gründen, mögen sie nach außen noch so „praktisch“ erschienen sein. Das Gleiche zwischen dem Ambrosius des Ulmer Westportals (Baum, T. 49 links) und dem Gallus aus Ravensburg in der Rottweiler Lorenz-Kapelle (Groeber 49). Übrigens stammt nach Baum auch der von Swarzenski für Frankfurt erworbene St. Georg (Hessen-Kunst 1910) aus Ravensburg (Leprosen-Kapelle). Spät-Gotiker, aber sehr anderer Art, ist auch noch der 1487 in Ravensburg eingebürgerte, vielleicht 1482 zugezogene Jakob Ruß, der 1492 den Hochaltar des Domes zu Chur vollendete. In der bewegten Faltensprache ein wenig an den Gallus-Meister erinnernd, jedoch offenbar nicht von gleich durchgeistigender Kraft, auch dem Blaubeurer Altare keineswegs gewachsen (Groeber 51); in der Gesamtwirkung ein prächtiges Werk, aus dem erweiternden Festhalten des alten oberschwäbischen Altares (System der Ulmer Karg-Nische mit abgetrepppt stehenden Figuren und tuchhaltenden Engeln) seine Kraft ziehend, sehr auf das Repräsentative und Dekorative gestellt, in der Proportion schon untersetzter. Die weibliche Heilige zur Linken Marias erinnert im System an die Madonnen des Blaubeurer Formenkreises. Die ebenfalls für Ruß gesicherten Schnitzereien der Überlinger Ratsstube stehen auf tieferem Niveau (über Ruß vgl. Busl, Archiv f. christl. Kunst 1888, S. 77ff.). Nicht leicht einzuordnen scheint die Kunst des Jakob Schick. (Dat. Altar von 1515 im Nat.-Mus., H. A. von Maria Rain b. Nesselwang) und die von da ausgehende des „Füssener Meisters“ (Groeber, 60, 68, 69, 70). Die Faltensprache ist die unruhig quirlende des Frühbarocks mit Faltennestern und freiesten „Daumeneindrücken“. Aber die ganze Haltung bleibt spätgotisch befangen. Es mag — mit den bekannten Vorbehalten — schon hier diese späteste Nuance noch wirklicher Spätgotik erwähnt sein. Der Ruf der Südschwaben und Allgäuer in den südlichen Ländern muß sehr groß gewesen sein. Ins Bündnerische wie nach Tirol, bis an und über die Sprachgrenze, ging der Export der Memminger Arbeiten Yvo Strigels; (über ihn vgl. Vischer, Beitr. z. Kunstgeschichte von Memmingen; ferner „Ivo Strigel und die Seinen“, Anzeiger f. Schwäb. Altertumskunde 1888, S. 113; ebenda 1887, S. 201, Burkhardt, Yvo Strigels Altarwerk in St. Maria Calanca; Schütte, Der Schwäb. Schnitzaltar S. 125) 1489, Hochaltar von Disentis (Graubünden); 1505 Altar im Frankfurter Dome (hingekauft); 1506 Jgels (Graubünden); 1512 St. Maria Calanca (Basel); 1514 Altar der Veits-Kirche auf dem Tartscher Bühel (Tirol); ca. 1505 Martinus-Altar in Albions bei Klausen (Südtirol). Der 1518 gestorbene Meister soll ein sehr hohes Alter erreicht haben. Wäre er 1430 geboren, wie man annimmt, so sollte man seine wesentlichen Werke in den 80er Jahren und in deren Stile erwarten. Aber auch noch der Altar von St. Maria Calanca um 1512 (Groeber 58) ist so echt spätgotisch, wie man es damals von Werke eines alten Mannes erwarten darf. Die Madonna setzt den Typus Heggbach-Grüningen voraus. Der Aufbau, mit zwei Reliefgeschossen schon im Schreine, hat Ausnahmecharakter. Der Altar von Albions zeigt wieder so anderen Charakter — „maximilianeisch“ —, daß starke Arbeitsverteilung in der vielbeschäftigten Werkstatt unverkennbar ist. Überhaupt ist gegenüber der bisherigen Yvo-Strigel-Forschung Vorsicht geboten. Vöge (Amtl. Ber. 1907/8 Spalte 151) bespricht einen angeblich aus Augsburg stammenden Altar (ebda., Abbildung 91) als dem Frankfurter verwandt. Auch der Biberacher Jörg Kendel (s. u. S. 473) exportierte nach der Schweiz (Tisent und Seewis).

Augsburg, das im 16. Jahrhundert die Führung übernimmt, wird uns wesentlich als die Stadt der renaissancemäßigen Richtung beschäftigen. An dieser Stelle kommt nur das Spät-Gotische in Frage, das sich doch noch einigermaßen, oft sogar ganz klar, auch hier herauslösen läßt. Die Situation erscheint am deutlichsten in einem der ersten Werke der 90er Jahre: dem Silber-Altärchen des Jörg Seid im Münchener Residenz-Museum (Groeber 89; vgl. Späth, Kl. Beitr. z. Augsbürger Plast. u. Kunstgew. um 1500). Während der gleiche Meister 1494 im Umbau um den Kreuzpartikel der Hl. Kreuz-Kirche in Augsburg auch im Ornamentalen noch reiner Spät-Gotiker ist, zeigt das 1492 datierte Münchener Altärchen ein völliges Vertauschen spät-gotischer Dekorationsformen gegen italienische. „Aufgeben“ kann man das nicht nennen, wie jenes spätere Werk beweist. Schon 9 Jahre vor dem Bieselbacher Altare Mauchs sind Rundbogen, Putten, Blütenvasen eingeführt. Bezeichnend ist auch hier freilich — ein Beitrag zu einem noch ungeschriebenen wichtigsten Kapitel der deutschen Kunstgeschichte —, daß die „Renaissance“ in den eigentlichen Architekturformen mehr wiedererweckte Romanik ist (vgl. z. B. unten bei Hermann Vischer, der den Bamberger Peterschor studiert, gezeichnet und von da aus romanische Elemente im Sebaldusgrabe eingeführt hat. In der schwäbischen Kirchen-Architektur der Gegend, in den Turmformen, ist das Gleiche längst von Dehio im Handbuche festgestellt. Auch die Malerei und die Graphik bieten reiche Beiträge). Das Figürliche aber verrät das, was nicht bewußte Absicht, sondern inneres Müßen ist, und was darum zwei Jahre später wieder mit den alten nordischen Formen auskam: Es ist die ausgesprochene Wiederkehr des Stiles der langen Linie, der leicht abgewandelte Geist von 1470 in seiner strengen Form. (Bei Groeber bequeme Vergleichsmöglichkeit für das Durcheinander der Stile gerade in der Augsbürger Silber- und Goldschmiedezunft. Dort Tafel 87, 88, 89: Hufnagels Madonna des K. F. M. von 1482 im ruhigen Stil der 60er Jahre; der Londoner

Sebastian von 1497, das nachträglich begriffene „1480“ als Grundform, freilich mit einzelnen verräterischen Wendungen des Körperlichen zum Weicheren und Vollerem, daneben Selds Silberaltärchen von 1492: noch und wieder „1470“, aber außerordentlich früh vorweggenommene romanisierende und Renaissance-Details.) — Ein reiner Spät-Gotiker war unter den Schnitzern der unbekannte Meister der Mad. des Augsburger Domes (Groeber 84, dort richtig auf ca. 1490 datiert). Sehr längliche Figur; das Kind sehr klein, quergelegt, viele Knicke und Brüche, und durch einen Engel zu Füßen der Madonna der Vertikalismus ausdrucksvoll gesteigert. Spätgotiker, wahrscheinlich um die Mitte des 15. Jahrhunderts geboren, ist auch der Augsburger Gestühl-Schnitzer Ulrich Giurer, der 1486–88 das Freisinger Chorgestühl und wahrscheinlich auch das 1495 ausgeführte des Augsburger West-Chores schuf (Groeber 95). — Gleich Seld (1479) wird auch Jörg Muskat (1474) schon in den 70er Jahren in Augsburg erwähnt. Wieder also offenbar die Generation von 1450. Die nähere Kenntnis des Meisters verdanken wir Feuchtmayr (Münchn. Jahrb. d. bild. Kunst 1921. Die Ergebnisse sind freilich nicht ohne Widerspruch, z. B. von Planiscig, geblieben). M. ist in erster Linie Porträtist und für Kaiser Maximilian tätig. Seit 1498 Holzbüsten für den Kaiser. 1509 Wachsmodele für den Bronzeuß, dem Innsbrucker Kaisergrabmal zugeordnet. Die Büste des Kaisers im Wiener Hof-Museum (Groeber 96) ist, nicht anders als Selds Altärchen, wiedergekehrtes „1470.“ Sie steht — schärfer, linearer, detaillierter — dem Truchseß von Waldburg doch näher als irgendeinem Werke der 80er Jahre. Die Büsten der Kaiserin-Witwe Eleonora und des Herzogs Philipp von Burgund (Feuchtmayr Abb. 5 u. 7) modifizieren diesen Eindruck zwar, aber unter besonderen Bedingungen. Sollte das Epitaph Christoph v. Tannberg (Feuchtmayr, Abb. 1) wirklich von Jörg Muskat sein, so ergäbe sich eine Berührung mit den weicheren Formen, aber keine Irritation des rein spätgotischen Charakters an Muskat. — Groß ist der Aufschwung der Augsburger Stein-Plastik. Das Grabmal des hl. Sempertus von 1491 (Münchn. Nat.-Museum) würde schon genügen, einen hohen Begriff von der Augsburger Form-Kultur zu geben. Aber neben diesem unbekanntem Meister ist uns nun ein namentlich Bekannter greifbar, der unter den Spätgotikern überhaupt in vorderster Linie steht. Hans Beuerlein (Päurlin, Beierlein), † 1508. Die Kenntnis von ihm beruht ganz wesentlich auf den Forschungen Halm's, die für diese Epoche an vielen Stellen geradezu grundlegend sind (Studien z. südd. Pl., 1. Bd.). Beuerlein war der Lehrer Loy Herings, der dann schon der Augsburger Raffael-Generation angehört. B. selbst haben wir der letzten spätgotischen, der von 1455, zuzurechnen, also wieder derjenigen Riemenschneiders. Schon lange bekannt, zuerst 1883 durch Wilhelm Bode gewürdigt, waren zwei voll signierte Epitaphien: Wilhelm von Reichenau im Eichstätter Dome und Bischof Friedrich II. von Hohenzollern im Augsburger. Eine Reihe weiterer Funde hat uns den ungewöhnlich feinsinnigen Künstler verhältnismäßig sehr deutlich gemacht. Er liebt es, in rotem Salzburger Marmor zu arbeiten. Wenige haben diesem stolzen, aber für die Form oft gefährlichen Material Werke von solcher adeligen Anmut abgewonnen. Halm hat eine große Reihe Arbeiten zusammengestellt. Bis auf die hypothetische Zuschreibung des geschnitzten Marienbildes aus Ingolstadt im Nat.-Mus. vermag der Verf. fast vollkommen mit Halm's Schlüssen zu gehen. Außer den genannten Werken sind noch als inschriftlich gesichert das Epitaph des Abtes Georg Maler in Roggenburg und das des Bischofs J. Altdorfer von Chiemsee in Landshut, als urkundlich gesichert der schlecht erhaltene und relativ unbedeutende Freisinger Grabstein des Sixtus v. Tannberg nachgewiesen worden. Nur Anfang, Spitzenleistungen und Ende seien besprochen. Der von Halm erkannte Grabstein des Kanzlers Martin Maier in St. Martin-Landshut (Halm, Abb. 110) um 1481/82 ist ein ausgesprochenes Frühwerk, aber doch eines, das nicht mehr zu jener Generation gehört, die die 80er Jahre bestimmt hatte. Die fein-schüchtern dastehende Figur gehört trotz untergesetzter Proportion dem Stil der wiederkehrenden langen Linie an. Schon verrät allerdings der Kopf die spezifische weiche Fülle, die Beuerlein seinem spätgotischen Liniensystem einzubauen liebt. In den 90er Jahren drei glanzvolle Hauptwerke: Hohenzollern, Altdorfer und Reichenau. Halm hat sie in dieser Folge geordnet. Die Todesdaten sind tatsächlich nicht allein maßgebend (Reichenau 1496, Hohenzollern 1505). Die Ordnung ist wahrscheinlich, ohne gänzlich beweisbar zu sein. Das Wichtigste ist die gemeinsame Art. Beuerlein schafft hier, gewiß auf Augsburger Überlieferung bauend, doch in einem neuen Typus die Form, die im Verlaufe des 16. Jahrhunderts erst wieder allgemein werden wird.: das Gruppen-Epitaph, bei dem der Verstorbene nur Teil eines übergeordneten Ganzen ist. Beuerleins Schüler Loy Hering hat sie besonders gepflegt. Es liegt auch darin eine Wiederkehr des 14. Jahrhunderts, die wohl zu vermerken ist, eine Abwendung vom plastisch Unbedingten, eine konsequente Anerkennung der menschlichen Bedingtheit, seelisch wie formal. Eine Wiederkehr des Andachts-Epitaphs, aber im Laufe einer malerischen Epoche: die Entwicklung des Altares liegt dazwischen! Das Zollern-Epitaph im Augsburger Dome ist ja geradezu eine Übertragung des Flügelaltar-Prinzips auf den Stein. Die malerische Auffassung der Grundfläche als überwölbter Innenraum ist dabei schon augsburgisches Erbgut. (S. die Grabsteine Höfingen 1468 und Diem 1471.) Die Innigkeit des Gefühls geht bei B. völlig konform mit der Feinheit der Linienzüge. In der gesamten deutschen Kunst sucht diese Einbettung starker Naturbeobachtung (in den Portraits, wie im Christus-Körper) weithin ihresgleichen.



380. Hans Beuerlein, Epitaph Lichtenau, Augsburg.

Pl. 6 u. 7) ist fast noch eine Erinnerung an Multscher abzulesen. In der Madonna der Tübinger Stiftskirche (Baum a. a. O. 19) verbindet sich dieser Geist allerdings einmal mit einem gewissen Zuge in das Hohlräumliche und Bewegte. Typisch spätgotisch, im Sinne der langen Linie: das Hl. Grab in St. Michael zu Hall, das freilich in seinem Kerne wohl noch um 1470 entstand, in seinen Flügelreliefs aber die — gewiß viel härtere — niederschwäbische Parallele zu den Reliefs des jüngeren Syrlin in Ulm bietet. Es darf nur Weniges aus Baums reichem Material genannt werden: Das Feinste wohl der Altar von Stetten im Remstal (1488, Baum 24). Sehr gelängte Gestalten, präziöser Wurf der Gewandung, eckig, aber zülig, ein fast manieristischer Selbstgenuß im Ausdruck der Köpfe. Vielleicht verwandt der Altar von Bönnigheim (Baum 59). Von sehr anderem Geiste, derberem Formgefühl und fast bäuerlich starkem Ausdruckswunsche: der Altar in Monakam von 1497 (Baum 27). Etwa mit Weißenau parallel: die Madonna von Margretshausen (Baum 34). Neben und nach Hans Seyffer (s. u.) entwickelt sich im 16. Jahrhundert eine Altarkunst, die der Ulmer innerlich überlegen ist. Hauptwerke: Oehringen (Baum 66), Winnental (Baum 69) um 1520 und Oberndorf (Baum 68). Ein ausgesprochen ulmischer Klang vielleicht nur einmal, in dem Altare Hans Syrrers von 1521 aus Ohmenhausen bei Reutlingen, jetzt Stuttgart (Baum 71). Auch da aber, wo die Typen, die Gesichts- und Haarbehandlung etwa des Thalheimers oder des Hutz-Altars sich unverkennbar spiegeln, bleibt auffallend die Vorliebe für ein ruhiges Nebeneinander von Figuren; in klassischer Reinheit, in höchster Kultur der Form, übrigens nicht ohne Einwirkung von Hans Seyffer her, im Altare von Oehringen. Hier ist, zumal gegenüber dem auffallend spätgotisch dünnen Habitus von Winnental,

Vom Prinzip der malerischen Gruppe geht auch der Altdorfer von Chiemsee in der Martinskirche zu Landshut aus (1490—95); und ein Mal, in dem Grabstein des Ingolstädter Universitätsprofessors Johannes Pernetter, gen. Adorf, ist gar eine vollkommene Lehrerszene dargestellt. Das letzte der großen Szenen-Epitaphien ist das des B. Heinrich von Lichtenau im Augsburger Dome, wohl 1505. Eine Ölberg-Gruppe, in der sowohl die Andacht des Verstorbenen als die Inbrunst Christi den Gipfel lyrischer Ausdruckskunst erreicht (Abb. 380.) Unter den figürlichen Grabsteinen sei wenigstens ein ganz überragendes Meisterwerk genannt: Abt Georg Maler in der Klosterkirche zu Roggenburg (Halm, Abb. 104). Als schwäbische Parallele zu Riemenschneiders Scherenberg-Grabmal offenbart es die größere Tiefe des Augsburgers und seine fast beispiellose Porträtkunst, die noch den bedeutendsten Porträt-Zeichnungen des älteren Holbein reichlich gewachsen ist. — Die anderen Werke bei Halm. Das Altdorfer- und das Lichtenberger-Epitaph bei Groeber 81 und 82. — So deutlich bei B. der Geist der Zeit in ruhiger Beobachtung und leiser Füllung des Plastischen sich regt — seine Form ist doch ganz und gar spätgotisch. Erst der offenbar jüngere und ebenfalls sehr bedeutende Meister des Mörlin-Grabmals führt die Augsburger Stein-Plastik in den Kreis des klassischen Denkens hinüber, obwohl auch er gewiß noch einzelne spätgotische Züge behauptet.

Typische Spätgotik zeigt auch Niederschwaben weit über 1500 hinaus, obgleich es in Hans Seyffer von Heilbronn fast den größten Meister der „frühklassischen“ Richtung hervorgebracht hat.

Der Geist der 80er Jahre war hier kaum irgendwo durchgedrungen. Im Tübinger Grabmal der Pfalzgräfin Mechtild († 1482) aus Guttenstein (Baum, Niederschwäb.

etwas vom breiteren Geiste von 1500 eingedrungen, — der in Winnental (1520) nicht etwa nicht mehr, sondern offenbar immer noch nicht gewirkt hat. Gruppenbildung regt sich in Oberndorf, aber nicht so weitgehend malerisch wie in der erschöpften Ulmer Spätgotik. Selbst im Wimpfener Beweinungsaltare von 1519 (Baum 75), in dem manche italisierende Einzelheiten (Putten, Renaissance-Ornamente) und auch der breitere Bildraum der Mitte, die Paarung in den Flügeln, an den Mauchkreis erinnern, bleibt das latente Gesetz des Reihen-Altars unverkennbar bestehen. Am weitesten geht in dieser Richtung der Sippen-Altar von Gmund mit der Wurzel Jesse (Baum 76), bei dem obendrein die gotische Form, im Gesamtaufriß fast aufgegeben, in den Details mit letzter Wucherung erscheint. Aber immer noch bleibt die altschwäbische Frontalität erhalten. Wirkliche Anerkennung der Szene als Inhalt der Schreinmitte führt, anders als in Ulm, zum reinen kleinfigurigen Relief: so die Altäre von Schwaigern (Baum 77/78). — Christoph von Urach, in seinem Besigheimer Altare, vor allem im Evangelisten Johannes (Baum 83) stark spätgotisch denkend, gehört als Gesamterscheinung, sicher auch seinem Alter nach (gegen 1556 †), doch in ein anderes Kapitel.



381. Altar von Oehringen.

Für Bayern, insbesondere für die Münchener Zone, steht die große Arbeit Halm's über Grasser noch aus, die ja auch dieses Kapitel berühren muß. Hier, wie fast überall, sind es erst Einzellerscheinungen, die sichtbar werden. Auch hier stehen archivalisch gesicherte Namen und Werke zum Teil unverbunden da. Die Materialsammlung selbst ist keineswegs beendet.

Vom Bekanntesten das Wichtigste: die späteren Werke Grassers und die Blütenburger Skulpturen. Sowohl das Chorgestühl der Frauenkirche — für Grasser nicht urkundlich gesichert — als das Kaisergrab ebendort — nach Halm erst 1506—8 geschaffen — verraten die Abwendung des Meisters von den eigenen Idealen, die er in Dürers Jugendzeit vertreten. Die Maruska-Tänzer, Reichersdorf, Ramersdorf, besonders auch die seltsam körperlosen Kreuzigungsfiguren von Pipping waren typische Werke der linearen Polyphonie. Die allgemeine Beruhigung, Streckung, Schärfung, die in den 90er Jahren auftritt, erhellt am besten aus dem Vergleiche von Pipping mit Blütenburg oder von Blütenburg mit Wiener-Neustadt. Was bei Grasser in nervöser Feinheit, als ein tief sinniges Spiel der Form erscheint, was in Wiener-Neustadt bis zum Grandiosen gesteigert wird, der ganze Rausch verschränkt fließender Bewegung, das gleitet nun in vorsichtig delikate gerade Bahnen ab. Herzog Sigismund, der Stifter von Pipping, ist auch der von Blütenburg (1488). Dies, die Altarstiftung 1491, die der Glasfenster 1497, deutet den Zeitpunkt für die Skulpturen allgemein an. 12 Apostel und der Auferstandene mit Maria. Lange hat man geglaubt, mit einem Auswärtigen, am liebsten mit einem Schwaben, rechnen zu müssen. (So auch noch Burger, Meisterw. der Pl. Bayerns, L. 2.) Offenbar nur ein Schulbeispiel für die Verwechselbarkeit stetiger Faktoren mit zeitlichen. Es ist richtig, daß man in Manchem etwa an das Ulmer Chorgestühl erinnert wird — bei genauerer Betrachtung verliert sich das. Was hier wirkt, ist nur die besonders deutliche Wiederkehr der strengen Linie von 1470 in den 90er Jahren, die Ähnlichkeit von Noch und Schon. In Wahrheit bietet der Münchener Boden die Möglichkeiten des Blütenburger Stiles selber dar. Insbesondere im Chorgestühl der Frauen-



382. Blutenburg, Kopf des Simeon.



383. Blutenburg, ein Apostel.

kirche sind die wesentlichen Züge durchaus erreicht. Es ist nicht Grasser, der uns in Blutenburg entgegentritt, aber es kann, ja muß fast ein Münchener Meister sein. Die Versuche Burgers, den Meister in der Bodensee-Kunst unterzubringen, sind sicher gescheitert, und die ganze Ähnlichkeit der Blutenburger mit den Figuren aus Rätis im Bregenzer Landesmuseum (von 1476) ist nur die Ähnlichkeit der Wiederkehr. Ebenso falsch aber ist die Verwechslung mit der Art Vischers d. Ä. in den Aposteln des Sebaldus-Grabes. Auch diese sind in einer Art noch Spätgotik, nun aber doch schon im Sinne eines bewußten Rückgriffes auf das Vierzehnte, als Mittel eines bewußten Suchens nach monumentaler Einfachheit. Und so sind sie innerlich „frühklassische“ Kunst um 1500. Blutenburg dagegen lebt von der Zusammenziehung und Glättung des Stiles der 80er Jahre. Es steckt überall noch geheime Torsion, besonders in der verschränkten Beinstellung. (Am deutlichsten vielleicht Philipp und Johannes.) Sie wird nur zugehängt und flach gebügelt. Gepreßt sind auch die Haare. Kerbung tritt an Stelle der Aufschlitzung, wie in den Haaren, so im Ganzen. Man überschätzt wohl auch die Charakteristik des Individuellen. Sie fehlt nicht, aber sie ist — nur ganz unbewußt — wie eine Erinnerung an das Stadium der Kölner Domchor-Apostel. Es ist nur ein Proportionsvergleich: ähnlich wie die Kölner Figuren zum 13ten Jhh., ähnlich (indessen nicht so deutlich) verhalten sich die Blutenburger Apostel zu denen von Wiener-Neustadt. Es ist gewiß nicht, wie um 1330, die Variation eines Typus durch Variation der Ansichten, aber es sind nur wenige Typen, und die Temperatur ist gleichmäßig zurückgedämpft — während in Wiener-Neustadt gewaltige Spannung, wie innerhalb der einzelnen Gestalt, so auch von einer zur anderen herrscht. Der Blutenburger Bartholomäus mit dem langen Zapfenbarte gibt den Stil am reinsten; auch darin, daß man das Holz als solches — anders als im Stile der 80er Jahre, der materialverdeckend, also innerlich materialverneinend war — zu fühlen beginnt. (Auch dies

mit „1470“ zu vergleichen, mit der Materialliebe zum harten, feinen oder glänzenden Stoffe, zum Metall oder Alabaster.) Auch Thaddäus mit seinem „Römerkopfe“, scheinbar eine Charakterfigur, ist — wie in Köln — wesentlich durch die Frisur und eine Änderung der Proportion herausgehoben. Die aufbauenden Elemente des Gesichtes, Nase, Mund, Wangenknochen, sind im Grunde die gleichen wie etwa beim Jakobus (vergl. T. 5 bei Burger). Am deutlichsten die menschliche Art bei Simeon: ein sublimer Schneider (Abb. 382, 383). — Bei der Madonna wirkt der Abstand fast eines halben Menschenalters gegen Pipping sehr lehrreich. Der Kurvenreichtum der Kunst von 1480 ist überall in Brüche umgeknickt. Die diagonalen Motive sind symmetrisiert, die verwickelten Wendungen in einfache, die überraschenden in überzeugende verwandelt. Vom Gesichte, von jedem Teil darin, gilt das wie vom Ganzen. Jede Krümmung wird zur Geraden — und dennoch ist sogar eine unmittelbare Abkunft denkbar. Manches sieht wie eine Übersetzung aus. Das Nationalmuseum verwahrt zwei sicher vom gleichen Meister stammende Figuren. Der Andreas eine ausgezeichnete Vermittlung auch zwischen dem Münchener Chorgestühl und dem Blütenburger Meister. Man möchte sich diesen letzteren noch etwas älter als den jüngeren Syrlin, jünger aber als Grasser vorstellen. Spätgotiker ist er vom reinsten Wasser. Sein geistiger Ahne in München aber ist der Meister des Schmerzensmannes in der Frauenkirche um 1430 (Bd. 1, Abb. 156). Eine sehr andere Note des Spätgotischen gibt der Meister der Untermenzinger Altar-Figuren. (Buchner-Feuchtmayr, Beiträge Bd. 1, S. 200ff. Aufsatz von Feuchtmayr.) Wir sind immer noch im Kreise des Herzogs Sigismund, der 1499 die kleine Kirche erbaut haben soll (durch Ulrich Randeck aus München). Das Altärchen des Nationalmuseums ist jedoch nicht unmittelbar Stiftung des Herzogs, sondern solche eines Unbekannten. Maria zwischen Katharina und Barbara; zierliche Figuren mit sehr vollwangigen, apfelrischen Köpfchen. Die Barbara dabei sehr gelängt und an erstem, nach Gesamtentwurf und Faltensprache wenigstens, der Blütenburger Stufe vergleichbar. Im Ganzen ein Stil, der dem Mädchenhaften besonders gerecht wird — nicht nobel wie der Blütenburger, nicht nervig wie der Grasser'sche, sondern urmünchenerisch „lustig“ und gemütlich. Man fühlt einen leisen Hauch des Kommenden. Der Geschmack der „welschen Kindlein“ (so nannte man in Augsburg die Putten) ist von den Köpfen her zu ahnen. Feuchtmayr erkannte, völlig überzeugend, den gleichen Meister in zwei Figürchen von St. Jörgen in Peißenberg. Die hier abgebildete Agathe (nach Feuchtmayr, Abb. 122) gibt die frische Anmut dieses Klein-Meisters am besten wieder. Der Onophrius lag ihm schon weniger. Nach verlorener Inschrift war der Altar 1489, waren die Flügel 1499 vollendet. — Schwächer, wohl nur Werkstattgut, der Nothelfer-Altar von Hohenzell (Feuchtmayr, Abb. 125).

In Landshut zeigt das Chorgestühl von St. Martin (St. Landshut, Fig. 34, 36) hier und da noch Züge aus den 80er Jahren. Im Allgemeinen gehört es der ruhigeren Spätgotik gegen 1500 an. Sehr bedeutend der 1495 datierte Kruzifixus (St. L., Tafel IV). Man hat an Schwaben (Haller Kruzifix des Michel Erhart von 1494) erinnert. Das Beispiel Blütenburgs mahnt zur Vorsicht. Es gibt auch in Bayern eine „schwäbische“, d. h. eine stillere Richtung spätgotischen Denkens. Der Kruzifixus hat den Zeitgenossen gewaltigen Eindruck gemacht und kann tatsächlich die Richtung der 90er Jahre als Gegenbewegung gegen den Stil der fließenden Verschränkung sehr großartig vertreten. Das Gleiche gilt von der ganz hervorragenden Beweinung zu Götzdorf (B.A. L., Tafel XI). Allerdings ist kein Seitenweg von da zu der Madonna von St. Jodok (St. L. Fig. 88). Sie ist nicht Antiform jenes älteren Stiles, sondern mäßige Übersetzung, ca. 1490. — Die Apostel des Hl. Geist-Spitals (SA. L., Fig. 147) schon auf dem Wege zu neuen Einzelheiten, im Kerne noch rein spätgotisch. Dagegen ist die Madonna der Thekla-Kapelle (St. L., Fig. 229) nicht nach, sondern vor dem Bewegungsstile von 1480 anzusetzen. — Die feinfühligste Sitzmadonna der Ursuliner-Kirche (ebenda, Fig. 132) kann noch vom Ende der 80er Jahre stammen, ist aber schon ins Eckige übersetzt. — Die niederbayerische Parallele zu Syrlin d. J. etwa in den Figuren von Eching, Baptista und Laurentius (B.A. Landshut, Fig. 58). — Unter den Epitaph-Steinmetzen der des Schweibermeier und des Walter vom Feld erwähnenswert (St. L., Fig. 61 und 132).

Für das altbayerische Gebiet präge man sich weiterhin als Wesentlichstes einen Kreis von Werken ein,



384. Meister der Untermenzinger Altarfiguren. Agathe.



385. Hans Valkenauer, Fürstin vom Speyerer Kaisergrabmal. Salzburg.

den Halm (Studien z. Südd. Plastik I, S. 176ff.) um den Salzburger Steinbildhauer Hans Valkenauer geordnet hat. Es ist nur Vorsicht und nicht Mißtrauen gegen den auf diesem Sondergebiete außerordentlich fruchtbaren Kenner, wenn der Verfasser den Künstlernamen selbst möglichst auf das Sicherste beschränkt. Typische „gefrorene“ Spätgotik gegen 1490 zeigt die Grabplatte d. B. Friedr. Mauerkircher in Braunau (ca. 1487 nach Halm). Das Nußdorf-Epitaph der Laufener Stiftskirche möchte der Verf. jedenfalls als Zeugnis eines erheblich weicheren Formgefühles vermerken. Stammte es wirklich noch aus dem Ende der 70er Jahre (wofür die Todesdaten sprechen), so wäre es überhaupt an einer anderen Stelle einzuordnen. Der Verf. würde jedoch ca. 1490 vorschlagen. Das in das Grabmal Lamprechtshäuser (Regensburg, Dominikaner) ca. 1520 eingebaute, zweifellos ältere Relief mit einer Sitzmadonna und Engel (aus Rotmarmor) wirkt schon durch das Material salzburgisch, aber auch durch seinen Stil. Es eröffnet eine kleine Reihe süddeutscher Epitaphien, die offenbar salzburger Export sind. Mit das Feinste: das Epitaph des Kunz Horn an St. Lorenz-Nürnberg (Halm Abb. 186). Es ist in der Tat nicht nürnbergisch und zumal gegen Kraffts damals in Schwung kommende Epitaphik als Zeugnis feinsten Spätgotik zu betrachten. Eine Parallele zu Riemenschneider — aber von echtem süddeutschen Lebensgefühl durchdrungen. Das großartige Keutschach-Epitaph in Maria Saal (Kärnten), der Familie eines Salzburger Erzbischofs geltend (Halm, Abb. 170/171) führt dagegen in den neuen Geist der Kunst um 1500. Ist es wirklich von Valkenauer, so hat dieser Meister, älter als Riemenschneider, älter aber auch als Krafft (1580 soll er 70 Jahre gezählt haben — also 1448 geboren sein!) den gleichen Vorstoß wie Krafft in das Neue getan. Gesichert ist uns der Name Valkenauer für einige leider schlecht erhaltene Kaiser- und Kaiserinnen-Figuren des Salzburger Museums. Wir wissen heute (der Halm'sche Bericht über die Entdeckung am Anfang des Aufsatzes ist sehr reizvoll), was ihre Bestimmung war. Es handelte sich wieder einmal um eine der großgeplanten Unternehmungen Kaiser Maximilians. Sie häufen sich bekanntlich in der Mitte des zweiten Jahrzehnts und haben das gemeinsame Schicksal, daß sie nur, soweit sie für Papier gedacht waren, sich recht verwirklichten. Im gleichen Jahre, in dem der Kaiser — eben noch durch Vischers großartige Figuren höher als er ahnte beschenkt — sich für das Innsbrucker Grabmal an Veit Stoß wandte (s. u. S. 412 und 434), 1514 schloß er mit Hans Valkenauer einen Vertrag für das Speyrer Kaisermonument. Es sollte die dort begrabenen alten Kaiser ehren und war als mächtige Krone mit Palmetten gedacht, eine Krone jedoch im Ausmaß eines Zentralbaues von reichlich 6 m Durchmesser, auf 12 Säulen ruhend, an denen Kaiser und Kaiserinnen stehen sollten. Wieder also eines jener großen Gesamtkunstwerke, die seit dem späteren 15. Jahrhundert für die Hauptländer Europas typisch werden — sie wurden oben als „Kathedralisierung des Einzelmonumentes“ betrachtet. Ulmer Chorgestühl, Friedrichsgrab, Maximiliansgrab, Juliusgrab, Mediceer-Kapelle! Gerade die Pläne des 16. Jahrhunderts scheinen das Schicksal herausgefordert zu haben. Verträge und Reste sind wie vom Juliusgrabe so vom Speyrer Ehrenmal geblieben. (Rekonstruktionsversuch des letzteren bei Halm S. 224.) Die Reste jetzt wesentlich im Museum vereinigt. In den erhaltenen Figuren erscheint Valkenauer als reiner Spätgotiker — wie von einem Manne der Veit Stoß-Generation nicht anders zu erwarten. Ist es wirklich der Ausdruck tiefer Trauer, der die Köpfe der alten Kaiser biegt? Es gibt auch, so bei der Fürstin (Abb. 385) einen hochgereckten. Aber eines ist gemeinsam: nirgends ist der Kopf letzte Krönung einer Schichtung, immer wirkt er als letzte Blüte einer Sprießung, d. h. immer geht ein spätgotisches „Sentiment an sich“ durch die Figuren. Immer sind ihre gewiß nicht gebrechlichen, aber doch passivisch gebogenen Gestalten von einem übergeordneten Formgesetz bestimmt. Sie sind spätgotisch empfunden. Der ungeheure Unterschied gegen Vischers Innsbrucker Figuren liegt eben darin: Vischer motiviert jede Wendung der Form aus einem körperlichen Vorgange, der Seelisches vertritt. Jede Wendung der Form ist der Idee nach — auch wq sie Müdigkeit ausdrückt und gerade dann — etwas, das von der Gestalt getan wird. Bei Valkenauer ist sie etwas, das ihr angetan wird. Jede ulmische, jede Riemenschneidersche Figur der Zeit löst ein verwandtes Gefühl aus. Vischers Gestalten be-

deuten einen Protest gegen diese Gesamtstimmung. Ohne nun endgültig über die späteren von Halm dem V. gegebenen Werke etwas rein Künstlergeschichtliches aussagen zu wollen: stilgeschichtlich gehören sie in ein anderes Kapitel. — Ein reiner Spätgotiker war auch jener Zeit- und Ortsgenosse Valkenauers, dem Halm das Grabmal des Wiener Bischofs Bernhard von Polhaim, † 1504 zu Wels (Oberösterreich) und die Apostelreliefs der Georgskapelle auf Hohensalzburg zuschreibt. (a. a. O., Abb. 197, 196.) — Weit feiner der Meister des Flügelaltars in der Braunauer Pfarrkirche (Österreich. Lichtbildstelle 7610). Einer der erlesensten aber, ein Spätgotiker von wahrhaft hoher Rasse, ist der des Altares von St. Michel ob Rauhenöd bei Freistadt in Oberösterreich (Phot. Guggenbauer, Linz). Zumal der St. Michael in der Mitte, überschlank, mit nobel schmalem Kopfe und raffiniert verschlungenem Gewande, zeigt, wie nach Kefermarkt die Richtung sich verändert hatte. Das Rauschen ist zu einer feinen steilen Brüchigkeit geworden, Ausdruck eines stilleren, eben des spätgotischen Geistes der 90er Jahre. Niederösterreich bewahrt seine alte, wohlige und süße Kantilene. Man möge sich den köstlichen hl. Oswald der Slg. Figdor (oft mit einem hl. König verwechselt) merken.

Der Oberrhein, die große Gegend des Stiles der 80er Jahre, ist für die nun folgende reine Spätgotik nicht sehr disponiert. Gerade hier heißt Spätgotiker sein — modifiziert, heißt es das überall — in der Zeit zurückbleiben, soweit es sich nicht um die 90er Jahre handelt, in denen reine Spätgotik ein unantastbares Heimatsrecht besitzt.

Noch vom Stile der 80er Jahre her kommt wohl der Meister H., der ein kleines Golgatharelieff d. K. F. M. signiert hat. (Schmitt, Oberrh. Sk., Tafel 59.) Das Christus-Thomas-Grüppchen der Slg. Ullmann-Frankfurt steht ihm wirklich sehr nahe. Ein Kleinmeister, mit dem wir von den Nachklängen des älteren Stiles Abschied nehmen dürfen. Einige Elsäss. Schnitzer um 1500 scheinen sich ganz der Übersetzung malerischer und graphischer Entwürfe verschrieben zu haben. So Veit Wagner, der 1501 die 4 Reliefs des ehemaligen Hochaltars von Alt St. Peter schnitzte. (Der Eindruck wird durch barocke Wölkchen freilich unangenehm übertrieben.) So Hans von Kolmar, der 1518 den H. A. für Kaysersberg schnitzte. Es ist eine reiche Ansammlung von Reliefs, aufs genaueste an Schongauer angelehnt. Noch 1553 ist Hans bezeugt — aber er blieb Nachfahre der Spätgotik, ohne ihre neuen selbständigen Wandlungen recht mitzumachen. Feiner und stärker der (nach Schmitt) rechts-Oberrheinische Schnitzer des Altares von Muggensturm, eine Riemenschneider von ferne verwandte Lyrikeratur.

Mittelfranken und Nürnberg sind im Ganzen wenig durchforscht, überbetont in den bekannten Meistern. Ihr ältester ist der relativ reinste Spätgotiker: Veit Stoß, offenbar Mitte der 40er Jahre geboren (wie Botticelli).

Er streift freilich in einem sehr langen Leben (bis 1533) fast alle Phasen und Richtungen, gelangt aber nur selten in die Nähe des Monumentalen und gehört mit wesentlichen Schöpfungen in dieses Kapitel; im engsten Sinne mit den Werken bald nach dem Krakauer Marienaltar, der als einziges Stoß'sches Opus den Geist von 1480 vollendet ausdrückt. Die Krakauer Jahre nach dieser Riesenleistung bringen, obgleich die linearen Verschlingungen erkennbar bleiben, doch die typische Versteifung, das Aufsuchen reinerer Ansichtsflächen und eine seltsame, spezifisch stoßische Hagerkeit: 1492 Grabmal Kasimirs IV. im Krakauer, 1493 das des Olesnicki im Gnesener Dome. Schärfste Steigerung dieses Stiles: die Passionsreliefs für Paul Volkamer in S. Sebald-Nürnberg von 1499 (Loßnitzer, V. St. T. 34, 35). Am meisten charakteristisch die Gefangennahme. Kaum noch eine Schrägbewegung gegen den Tiefraum (wie doch in St. Marien!), fast nur noch Front und Profil; eine Pressung in die Fläche. Das ist echter Geist der 90er Jahre, aber gewiß nicht jener Geist der inneren Stille, den Schwaben besitzt und selbst Bayern zuweilen erreicht. Vielmehr — echt nürnbergisch — ein Überbetonen des Zackig-Mimischen, unräumlich, aber heftig bewegt, so daß eine raffinierte Formvergitterung entsteht, eine ornamenthafte, flach gebügelte Gebärdenwucherung. Stoß denkt nicht zuständig, sein ewig unruhiger Geist, der ihn auch in alle Techniken treibt, kennt nur Handlung und Gebärde. So eilt er aus eigentlicher Spätgotik nach einer sehr besonderen, keineswegs allgemeinen Art „barocker“ Formen hin, einem Barock, der wirklich nur — wie der sogenannte „Antwerpener Manierismus“ — eine unmittelbare Verwandlung der Spätgotik ist, nicht Ergebnis einer vorangehenden Durchkreuzung mit im Grunde schon antigotischen „klassischen“ Tendenzen. Die Trauernden neben dem Kruzifixus des Nikolaus Wickel (von 1520) in St. Sebald-Nürnberg, um 1505–10 geschaffen (Loßnitzer I, 51), verraten nur in den Gesichtern, daß wenigstens der späte Stoß eine größere Zuständigkeit finden wird. Der Kopf des Johannes ist großartig plastisch, das übrige wieder mehr Flachrelief aus Liniengespinsten, bei der Madonna voll wilder Krümmungen. Am ehesten sind Züge einer Verfestigung und Monumentalisierung in dem Paulus der Dr. Kreß von 1513 (Loßnitzer, I, 44) zu erkennen. Der „Englische Gruß“ von St. Lorenz bleibt wesentlich Spätgotik: „unlogische“, d. h. eigenlogische Außenbewegung um linienbeherrschte Figuren. Aber gleichzeitig erreicht



386. Veit Stoß, Volkamersche Reliefs.

der hl. Rochus von St. Annunziata-Florenz (durch H. Voß identifiziert) und der Andreas von St. Sebald (L., T. 37, 39) eine wildrauschende Bewegung, in der die Gesinnung des Marienaltars gesteigert wiederkehrt. Die eigentliche Begegnung mit dem Geiste der fälligeren und festen Form erreicht Stoß als Letztes. In den 20er Jahren, gegen Ende seines Schaffens, dringt er nicht etwa zum Barock vor, sondern von seinem, ihm selbst zu unruhig gewordenen Barock, zu einer fast renaissancemäßigen Festigkeit hin. Bei der gleichzeitigen jüngeren Generation, soweit sie „barock“ dachte, ist es eher umgekehrt: gerade in die 20er Jahre fällt der stärkste Wirbel. Wieder kann nur die Beobachtung der Generationsunterschiede den Vorgang verständlich machen, besser noch: die Begegnung der Generations-Entelechie mit jener der einmaligen Persönlichkeit, die gerade im Falle Stoß von verblüffender Kraft und Besonderheit ist. Der Wickelsche Kruzifixus von 1520, von stürmisch grandiosem Ausdruck des Kopfes, ist im Ganzen von größter Energie gestrafft und von tatsächlich rundplastischer Form. Der Bamberger Altar endlich ist ausgesprochenes Stilllegen der Gesamtform bei stark von innen her gedehnter und geschwellter Plastizität des Körperlichen. Aber immer noch bleibt der einmalige und einzige Charakter: „Stoß“. Ein Temperament von dunkler Färbung, hitzig und nervös bei im Grunde bärenstarker Gesundheit. (Er wäre nach Neudörfer 95 Jahre alt geworden.) Stoß muß ein Mensch von angreiferischer Intensivität gewesen sein, unbequem und — wahrscheinlich ohne alle Absicht — herausfordernd. Sein Temperament war aber, wenn man Neudörfer folgen darf, so geistig in aller rauschhaften Hitze, daß es mit einem äußerst nüchternen Lebenswandel zusammenhing, daß es wahrscheinlich ihn forderte. Der bekannte Zusammenstoß mit den Rechtsbegriffen, der Stoßens Brandmarkung und Verbannung zur Folge hatte, spricht mehr für einen naiven Rechtswillen als für moralische Formlosigkeit. In dem gewaltigen Bilde jener altdeutschen Welt ist Stoß ein unvergleichliches und unentbehrliches Element. Es war eine Welt, so fern von „Heimatkunst“ und kleinem Behagen, wie es sich die Nachfahren kaum vorstellen können. Eine Zeitlang wenigstens ist dieser Charakter der kochenden Glut und blitzenden Härte vergessen worden, der den großen altdeutschen Meistern nicht selten zukommt. — Stoß war vielseitig. Daß er und nicht „Grünwald“ die Münnerstädter Altarflügel gemalt, scheint dem Verfasser (wie noch Vielen) sicher. Es ist ein streng linearer Stil darin, typische „Bildhauermalerei“. (Treffende Gesprächsbemerkung von Buchner.) St. arbeitete in Holz wie in Stein und hat auch (zum Innsbrucker Kaiser-Grabmal) für Bronze modelliert. An seinem Falle mag man, soll man die Schwierigkeit der Abstraktion von Richtungen erkennen, die immer wieder hervorzuheben ist. Stoß ist Spätgotiker, aber beim Bamberger Altare kann man zweifeln, ob der Ausdruck noch berechtigt ist: so nahe kommt er fast schon der renaissancemäßigen Richtung. Doch sollen die Individualitäten nicht gänzlich unter „Richtungen“ verschwinden. (Näheres vor allem in Loßnitzers reicher und noch vieles versprechender Monographie. Nur Weniges ist in unserer Darstellung hervorgehoben.) Bequem erreichbare Abb. zu Stoß noch bei Bier, Nürnbergisch-fränk. Bildnerkunst (in den vorzüglichen, viel zu wenig gewürdigten Bändchen des Cohenschen Verlages, 1922): die Maria vom Wohnhause des Meisters, 64/65. Kruzifixusköpfe 62/63; so bis 72.

Ein großer Kreis von Werken schließt sich um den echten Stoß herum. In ihnen tritt jene spezifisch nürnbergische Art, die schon die Kadolzburger Figuren mit einseitiger Deutlichkeit aussprachen, weit vernehmlicher

zu Tage: es fehlt die erhebende Einmaligkeit des Genies. Der trauernde Johannes von St. Jakob-Nürnberg (Bier 51) ist als Umwandlung der Kadolzburger Figur von gleichbleibender Gefühlsbasis aus von großem Interesse. Ihm sehr nahe, von 1506–08, ein stattliches Beispiel für Viele: Der Schwabacher Altar. Die „Stoß-Falte“, jene oft ungeheuerlich weit ausgreifende Ohrenfalte, die des Meisters typisches Signum scheint und gleichwohl im ganzen südostdeutschen Gebiete bis nach dem Polnischen hin sich verbreitet (es fragt sich, ob sie nicht auch im Osten schon vor-stoßisch ist) wird hier zu fast heraldischer, bretthafter Starre. Und überhaupt ist das eigentümlich „Hölzerne“, das Nürnbergische so stark besonders vom Schwäbischen unterscheidet, in der hartgefrorenen Bewegung, in der ornamentalen Verstartheit dieses Altares auf eine Formel — nicht geringen Formates! — gebracht. Es kann, zumal in den Reliefs, mit sehr starkem mimischen Ausdruck zusammengehen. Hier ist der Ausdruck „Spätgotik“ wohl völlig gerechtfertigt (Abb. 388). Man hüte sich aber, in einer Kunst wie der des Schwabacher Altares lediglich die Abhängigkeit von Stoß zu sehen. Stärker ist die mit Jenem gemeinsame Wurzel. Auf der Linie über Kadolzburg kommen vorstossische Züge, die unter dem Eindruck des Meisters nur bereichert, nicht verdrängt werden. Auch der Schnitzer des Rosenkranzes im Germ. Mus. gehört hierher, sowie einige schlesische Künstler. (Die Disposition des Ostens für Stoß ist sehr deutlich.) — Auf völlig anderer Linie, vom früheren Stoß ausgehend, die Rotmarmorplatte des hl. Adalbert (oder eines späteren Erzbischofs?) im Gnesener Dome. Nach Loßnitzer hätten wir darin eine Arbeit des Hans Brand, noch aus den 80er Jahren, zu sehen (Abb. Dehio, Gesch. d. d. K., II, 386). Ein merkwürdiger Gegensatz von innerer Starre und außen herumgeführter Bewegung. — In Franken noch ein Beispiel freieren Verhältnisses zum späteren Stoß zu nennen, entschieden etwas milder und feiner: der Forchheimer Abschied Christi. Als fränkisch darf man seit der Dürer-Ausstellung auch den in der alten Farbigeit wieder herausgeholtten Craillsheimer Kreuzigungsaltar ansehen; er ist leidenschaftlicher und stärker im Ausdruck, als er im alten Gewande wirkte — und nicht schwäbisch.



387. Veit Stoß, St. Rochus. Annunziata, Florenz.

Eine feinfühligte Verbindung schwäbischer und fränkischer Züge herrscht dagegen in der Schnitzplastik von Eichstätt.

Lyrischer Ausdruck und ruhige Haltung in schwäbischem Sinne kreuzen sich mit einer leicht fränkischen Beweglichkeit der inneren Linien im Gruffaltare von St. Walburg. Reinste, sehr langlinig und schmal-körperlich empfindende Spätgotik um 1500. Den Altar von St. Walburg überragt noch der etwas spätere des Eichstätter Domes (ohne Beweise einem „Meister Hans“ zugeschrieben). Seltsame Gewandverspinnung in der Madonna; nicht aber den Seitenfiguren. In den Gestalten, den Köpfen schon etwas über die reine Spätgotik Hinausgehendes. Von den vier Heiligen nähern sich wenigstens Richard und Wunnibald der „frühklassischen“ Richtung. Die Monumentalität liegt nicht nur im Maßstabe (durchweg 2,10 m!), sondern in der Grundgesinnung. Richard jedenfalls steht sicherer, persönlicher, als der reine Begriff der Spätgotik eigentlich noch zuläßt. Und bei Wunnibald ist wenigstens der Kopf ungemein individuell. Der Wunsch, den sehr bedeutenden Meister mit Namen zu kennen, ist begreiflich. Mader (Die christl. Kunst IX, 8, 1913) hat aber den von 1485–1515 immer wieder häufig erwähnten „Meister Hans Bildschnitzer“ doch nur ganz hypothetisch in Erwägung ziehen können. Die Möglichkeit besteht natürlich. Aber von dem ganzen übrigen Material, das Mader ausbreitet, ist nur der kleinste



388. Kopf Christi aus dem Schwabacher Altar.
(Nach Bier, Nürnbr. Fränk. Bildnerkunst.)

vernichtende Wirkung für eine ganze Kunstprovinz gehabt, wie dieser zarte Tyrann für die unterfränkische. Gewiß lag es auch an der noch mangelnden Schulung unseres Auges, wenn alles Unterfränkische und noch manches Thüringische bis vor kurzem einfach als „Riemenschneider“ erschien. Aber ganz offenbar ist eine ganze Landschaft unter den Bann dieses Meisters gekommen.

Es ist schwer zu denken, daß die zahlreichen Pseudo-Riemenschneiders von Unterfranken sämtlich durch die Werkstatt Tilmanns gegangen seien, so viele diese auch aufnehmen mochte. Er muß das Ideal der Gegend getroffen haben. In der Tat gibt es gelegentlich etwas wie einen Vorklang seiner Art: so in der Anna Selbdritt im Neumünster-Würzburg von 1419. Das merkwürdig Gedörnte, leicht Weinerliche und etwas Zahnlose (buchstäblich und in übertragenem Sinne), das bei Riemenschneider sich mit einer allerdings ungewöhnlichen Feinheit des plastischen Hautgefühles und der Linienführung, einer ungemainen Delikateit des Flächengenusses verbindet, taucht schon damals auf. Selbst die weit kraftvollere und offenbar westlicher Kunst entstammende Marien- und Kindgruppe des Domes (s. S. 312) hat im Johannestypus etwas von Riemenschneiders passivischer Mimik vorweggenommen. Trotzdem glaubt der Verf. immer noch, auch die eigentliche Herkunft des Meisters zu spüren. Er war kein Süddeutscher, er kam vom Harze her (Osterode), und es gibt dort, in Mitteldeutschland überhaupt, Manches, das seinem Stile sonderbar nahe: in Hildesheim und Halberstadt sowohl als in Torgau. Wie sich die härtere und magerere Formempfindung der nördlichen Zone mit dem eigentlich weichen und lyrischen Elemente unterfränkischen Wesens so zwingend verband, das wird ein Wunder, oder, was das Gleiche: eine Lebensstatsache an sich bleiben, die anzuschauen rätlicher ist als sie erklären zu wollen. — Die schöne Arbeit Justus Biers liegt bisher erst im ersten Teile vor. Die Jugendentwicklung scheint dadurch vorläufig glücklich begriffen, für das vollendete Werk ist das Beste zu erwarten. Die ältere Literatur ist in diesem Falle einfach erledigt. Riemenschneider gehört, jünger als Stoß, zur Generation des Überganges, er ist, rund 1460 geboren, mit Krafft und Peter Vischer d. Ä. gleichaltrig. Auch jene haben starke spätgotische Züge, auch Riemenschneider hat gelegentlich, spät übrigens, der festeren neuen Richtung Konzessionen gemacht. Aber so deutliche Züge der neuen „Kunst um 1500“, wie in Kraffts Relief von der Alten Wage, in Vischers Astbrecher und den Innsbrucker Figuren, würde man bei ihm vergeblich suchen. Was Riemenschneider fehlt, das ist der Ausdruck aktiver Kraft, der ja zur

Teil stilistisch anzuschließen. Schon die (sehr stark spätgotischen) Flügelreliefs sind nicht vom Schrein-Meister. Wirklich nahe stehen diesem die Figuren der ehemaligen Kreuzigung des Hochaltares (der Kruzifixus ist heute verschwunden, die Trauernden in der Domdechantei). Weniger nahe, aber einigermaßen verwandt der Augustinus im Kloster Abenberg und ein hl. Willibald (nach Mader: Augustinus) des Nat.-Mus. München. Der „Willibald“, aus Rebdorf oder Mariastein stammend, ist eine sehr bedeutende Standfigur von schwäbischer Gelassenheit. — Nicht unbedeutend die Figuren von Herrieden, namentlich Deokarus. Dagegen führen die Schreinfiguren der kath. Pfarrkirche von Treuchtlingen deutlich nach dem Nürnbergisch-Fränkischen hinüber, besonders die (etwas ältere) Madonna, dann Sebastian und Christophorus. Die Trauernden aus Rebdorf im Nat.-Mus. verweisen geradezu auf den Stoß-Kreis. Und vollends mit dem Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes zu Berching (Mariahilfkirche) ist die Nähe zu Nürnbergs größtem Spätgotiker erreicht.

Ist bei Stoß immer noch mit einigen Vorbehalten von Spätgotik zu sprechen, so ist der Hauptmeister des westfränkischen Gebietes, der Würzburger Tilmann Riemenschneider, ausgemachter und fast ganz ausschließlicher Vertreter dieses Stiles. Der Eindruck seiner Formenwelt muß verblüffend gewesen sein; selten haben größere Meister eine so individuen-

Spätgotik auch selten gehört. Er ist ein Melodiker des Passivischen, von einer feinen, trüben, zugleich müden und herben Süßigkeit und darin unüberboten. Seine Madonnenkinder „leiden an einer angeborenen Wohlerzogenheit“ — diese geistreiche Bemerkung Vöges trifft den Kern. Ein Blick auf Hans Seyffer genügt, den Unterschied auch der Madonnenköpfe in seinem wahren Sinne zu erkennen. Der Heilbronner Hans Seyffers ist von geradezu michelangelesker Kraft, mit kauften Kinnbacken, mit einem großartigen inneren Gerüste, das durch energisch geschwellte Flächen hindurchspricht. Bei Riemenschneider scheint alles Plastische auf die Darre gelegt, Linienverbindung wichtiger als schwellende Kraft von innen her. Es ist oft etwas wie ein feines Weinen im Ausdruck, etwas Zahnloses im Gesichtsbau — aber ein schwermütiger Zauber allerdings, der an Botticelli erinnert; und ein mildes Spiel der Oberfläche, ein Fingerspitzengefühl, das Bewunderung erzwingt. Bier hat schön betont — aber auch Dehio —, wie wichtig die Lichtführung für diese delikate Kunst gewesen ist. Auch aus ihrer Bedeutung entspringt ein Zug, den Riemenschneider mit dem Kefermarkter und mit Stoß teilt: der Verzicht auf Farbe in der Holzschnitzerei. Die Feinheit, die die nachfolgenden Kleinmeister in Buchsbaum und Alabaster, an Statuetten und Plaketten, herausarbeiteten, dieser ganze vorbildliche und unübertreffliche deutsche Materialgenuß, ist bei Riemenschneider auch in der Großform erreicht. Die kleinere Kreuzigungsgruppe des Darmstädter Museums (ob die Sonderforschung die reine Eigenhändigkeit bestreiten wird oder nicht) mag in ihrer Ausstellung unter Glas (die die Kostbarkeit des Details unmittelbar anerkennt und ausspricht), als Juwel hauchzarter Flächenbewegung mit zart blitzenden Lichtern, die Verbindungslinie nach jener Kunst der Jüngeren schon deutlich angeben. Im Verzicht auf Farbe liegt zweierlei: ein höchst unmittelbares Gefühl für die Nähe von Fingerspitze und plastischer Haut, eine sorgfältigste Wegräumung aller Zwischenschichten (Leim, Leinwand, Gipsgrund, Farbe), die die tastbare Form von der gestaltenden Hand trennen; und dann das unmittelbare Überlassen des taktil Geformten an die gestaltende Wirkung des reinen Lichtes. Dehio hat richtig betont, daß Farblosigkeit nicht gegen, sondern für die Bedeutung des Malerischen spricht. Aber die gleiche Gesinnung beherrscht die — garnicht seltene — Behandlung des Sandsteins bei Riemenschneider. Er meistert das weiche, feine Material mit dem gleichen Gefühl für Relief, für geringe Abstände, für die Nuancierung des Nahen und Leisen, das der Genius loci (wenn auch nicht er allein) später an den unbeschreiblich delikaten Fensterprofilen und sauber geschichteten Wänden des Würzburger Schlosses hervorgezaubert hat. Würzburg ist eine ausgemachte Sandsteinstadt. Auch Riemenschneider hat zu diesem Ausdruck beigetragen. Und wer eine mit aller Vorsicht, nur beispielartig angebotene Analogie (die beileibe keine Kausalität vortäuschen will!) nicht scheut, mag überhaupt im Ausdruck der mainfränkischen Weinstadt zwischen ihren kahlen und rippigen Steinbergen, die Sommers in der Sonne zerkothen und zerdörren, etwas Vergleichbares (nicht mehr!) sehen.

Riemenschneider taucht 1483 in Würzburg auf und wird 1485 Meister. Aber der Stil der 80er Jahre, als Stil einer älteren Generation, kommt für ihn kaum noch in Betracht. Auch ist es sehr wahrscheinlich, daß er (wie Vöge vermutet) in Schwaben, etwa an der Seite des Blaubeurer Meisters, gelernt, also gerade in dem Lande, das dem Stile der Torsion und der fließenden Verschränkung von Bluts wegen am fernsten stand. Die „schöne Deutsche“ des Louvre und die Würzburger Eva von der Marienkapelle wären denkbar als schwäbische und fränkische Parallelen auf dem Wurzelgrunde einer früheren Nähe beider Schöpfer (Abb. 390/91). Jedenfalls: R. setzt in den 90er Jahren genau mit dem Stile ein, der diesen Jahren zukommt, als Stil der damals rund Dreißigjährigen, der zwar nicht allein, aber beherrschend auftritt. Der Mürnerstädter Magdalenenaltar, als Ganzes zerstört (Vertrag 1490, der Schrein heute in München, Nat.-Mus.), hat allerdings in den fliegenden Engeln (die man mit den Kefermarktern vergleichen möge) Nachklänge des älteren Bewegungsstiles. Doch ist alles schon brüchig, eckig und unter stärkerem Ansichtszwange gesehen. Schon der Verzicht auf reiche Wandlungen, die „Einbildigkeit“ (Bier) ist charakteristisch. Es ist, deutlicher noch in den Reliefs, der neue schnittige Stil, der jenen von 1470 hinter dem verklingenden Bewegungsstile der 80er Jahre wieder heraufholt. In der Magdalena selbst noch eine Weichheit und Rundung des Umrisses, die wirklich wohl schwäbische Erinnerung ist. Das Gleiche in der gleichzeitigen Eva



389. Hl. Wunnibald vom Eichstätter Hochaltar. (Nach „Die christl. Kunst“.)



390. Riemenschneider, Eva.
Würzburg, Luitpoldmuseum.

von der Würzburger Marienkapelle (jetzt Luitpold-Museum). Man staunt noch über die Rundungen in Rumpf und Beinen. Erst an dem kleinen und zaghaften Munde begreift man halbwegs, daß der gleiche Künstler im Adam das Ganze so zaghaft, unstatistisch und (für Heutige) mit dem Effekt körperlicher Ärmlichkeit anlegen konnte. (Amüsant übrigens der Vergleich des rechten Unterarmes, der gebogenen Hand, mit Michelangelos großem David — eine unbewußte Parallele.) Schließlich triumphiert in beiden Figuren eine wirklich spät-, d. h. noch einmal gotische Ausdruckslinie. Für die Neumünstermadonna von 1493 glaubt Bier nicht an Eigenhändigkeit, er scheint hier als Ausführenden den des Münnerstädter Kilian annehmen zu wollen (für letzteren aber hält der Verf. den Peter Breuer). Vielleicht ist darum auch der Kopf noch um einiges weicher und voller ausgefallen. Das Hauptwerk der 90er Jahre: Das Grabmal des B. Rudolf von Scherenberg. Vertrag 1496. Die Remersche Grabmalform vorausgesetzt; ein Standgrab aus farbigem Steine, höchst feinfühlig in der Abtönung. Die Summe dieses sehr eckenreichen und stark linearen Stiles im Kopfe: unzählige Rinnsale, nicht eigentlich Natur nachzeichnend, sondern sie in vertretende Formen einfangend, ein



391. „Die schöne Deutsche“.
Paris, Louvre.

stark ornamentales Spiel mit dem Endergebnis ausdrucksvoll greisenhafter Wirkung. Die Schmalheit des Mundes, die Eindrücke darunter: Triumph des Konkaven, der einsinkenden, der passivischen Form. Die überall latente Greisenhaftigkeit des Riemenschneiderschen Männerideals durch die Aufgabe herausbefreit und exemplarisch hingestellt. Die Frühzeit des neuen Jahrhunderts bringt die Krone Riemenschneiderschen Schaffens: die Altäre des Taubergrundes, Rothenburg (Blutaltar) und Creglingen. Dettwang ist entschieden schwächer und wohl in der Eigenhändigkeit fraglich. Creglingen ist die eigentliche Vollendung dieser Phase. Die beiden schönsten Altäre des Taubergrundes zeigen beide schon im Schreine außerordentliche Feinarbeit, eine Eleganz der durchbrochenen Form, die für diese Phase der Spätgotik in ihrer Weise klassisch ist. Für den Rothenburger (1500—1505) hat nach Ausweis der erhaltenen Rechnungen der Schreiner, Erhard, höhere Bezahlung als der Schnitzer empfangen. In beiden Altären zeigt der Schrein, zwischen Flachreliefs erscheinend, einen im

Hintergründe von Fenstern aufgebrochenen Innenraum mit bewegter Figurenszene. Auch hier also Transparenz der Gesamtform, ein schwebendes Licht. Die Austrocknung der Gestalt nun schon sehr weit gediehen, alles Massive herausgezehrt bis auf ein mimisches Gerüst aus Falten, Gelenken, Händen, Köpfen, dessen sprechende Feinheit und zarte Differenziertheit sprachlich schwer zu schildern ist. Sowohl das Abendmahl als die Creglinger Himmelfahrt Mariä sind übersetzte Bilder. Die Inbrunst der ganz auf das Plastisch-Lineare begrenzten farblosen Gestalten erschütternd. Tafel 3 und 4 bei J. Bier geben gute Gelegenheit, den „Weg von Münnerstadt nach Creglingen“, auf den B. mit Recht besonderen Wert legt, zu ermessen. Hier interessiert er nicht nur monographisch, sondern in erster Linie als Zeugnis der Gesamtentwicklung. Die Spätgotik der 80er Jahre hatte in das ältere Werk (sehr begreiflich) doch noch einiges hineingespendet: größere Fülle und leise Torsion (blaubeurisch!) in der Hauptgestalt, Bewegungsräusch in den Engeln mit der für die 80er Jahre besonders typischen Unterscheidung nackt gefiederter und hemdgewandeter. Die Unterscheidung ist in Creglingen verschwunden — das ist kaum Zufall, es gehört zur weiteren Austilgung der plastischen Kontraste. Diese ist von allgemeiner Bedeutung. Die Form wird dabei keineswegs starrer, sondern sogar noch schmiegsamer, der Protest des Eckigen ist weniger nötig.

In ungemein feiner Flüssigkeit und Schleifung gestaltet sich eine noch reinere Bildhaftigkeit, ein klarerer Ansichtszwang. Die dritte Dimension erleidet reale Verluste, die im Scheine des Bildhaften ausgeglichen werden. Die Grundgebärde gerade der Hauptgestalt ist geblieben, das Massiv-Plastische auch in ihr gleichsam herausgetrocknet. Eine feierliche Idealität ist gewonnen, die im Grunde noch tiefer überzeugt. Man fragt auch nicht, wie die Figuren (Maria und die fünf Engel) sich halten (es geschieht in Wahrheit natürlich durch unsichtbare Stangen); man nimmt das Wunder des Schwebens im Bildraume gläubig hin. — Der Verf. kann nicht sehen, daß Riemenschneider noch einmal gleiche Höhe erreicht hätte: nicht im Bamberger Kaisergrabe mit seinen damals (Vollendung 1513!) tatsächlich schon altmodisch spitzigen Bewegungen; schon garnicht im Bischofsgrabmal des Lorenz von Bibra, † 1519, an dessen tektonisch-dekorativer Rahmung alles Nordische in ungeschickten Italismus übersetzt ist; auch schließlich nicht so ganz in der Maidbronner Beweinung (Mitte der 20er Jahre), die in Riemenschneiders Gesamtwerke an ähnlicher Stelle steht, wie der Bamberger Altar im Stoßischen. Es ist viel schöner Ernst darin, übrigens auch noch einmal eine starke Erinnerung an Ulmische, etwa den Beweinungsaltar von Merklingen (1510). Aber es ist für Riemenschneider nicht so günstig gewesen, seine karg und nobel ausgedörrten Formen in dieser späten Steinarbeit wieder auffüllen zu wollen. Der Gesamtzug ist herrlich, er hat Linie — das ist Tilmanns eigentliche Begabung. Das Massive liegt ihm weniger, und das führt namentlich in den Seitengestalten mehr zum Ausdruck verminderter Linearität als gewonnener Plastizität — die deutlich der Wunsch des gealterten Meisters ist. In den Schwebengelgen, die — gleich der größeren Rundung der Hauptgestalten — schon durch ihren Typus gleichzeitig die bekannte verwandelte Wiederkehr des weit zurückliegenden Frühstiles im Altersstile aussprechen, erscheint dieser Versuch einer Angleichung an die neueren Mittel (die das ältere, geborene Ziel nicht verläßt, sondern nur verschleiert), nur noch als Verlust. Mögen sie Gesellenarbeit sein — ihre stilistische Absicht ist unverkennbar Zeugnis des Meisters, sie ist auf größere Massivität gerichtet, und gerade darin erscheint die Wiederkehr des Frühesten (Münnerstadt!) als eine Verplumpung der Form. Um 1525 hatte auch dieser Spätgotiker seinen schweren Zusammenstoß mit der Rechtsgewalt: als Ratsherr auf der Seite der kriegerischen Bauern gestanden, wurde er gefoltert und mit Tode bedroht. Er starb, sicher schwer geschädigt, 1531. Als Maßstab für Riemenschneider — er ist sehr nötig — muß vieles dienen, was in diesem Kapitel steht. Vielleicht besonders nützlich: aus dem mittelrheinisch-schwäbisch-fränkischen Grenz-



392. Riemenschneider. Kopf vom Scherenberggrabmal.



393. Riemenschneider, Himmelfahrt Mariae.
Mittlerer Ausschnitt aus dem Creglinger Altar.

ist die Beweinung der Zwickauer Marienkirche, ein selbständiges und feinfühliges Derivat fränkischer Kunst. Wie für Riemenschneider, so ist für Breuer, dessen Werke wesentlich im ersten und zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts liegen, Form Verspannung von Linien, Plastik – Vermittlung zwischen diesen Linien durch ausfüllende Flächen. Diese werden bei Breuer immer kleinteiliger, sie barockisieren sich schon leicht. Aber das geschieht mit echter Empfindung und wenn auch Werke wie der Altar des Leipziger Kunstgewerbemuseums fast übermäßig zerknittert wirken, so ist doch die spätgotische Möglichkeit auf eine sehr feinfühlige Weise ausgeschöpft.

Seit Walter Henschels Buch wird auch der breitere Kreis der für deutsche Kunst Interessierten an Sachsen nicht vorbeigehen können. Das Niveau ist dem fränkischen eigentlich ebenbürtig.

Der Meister der Freiburger Apostel ist in der Form knapper, als der sehr bewegliche Breuer, aber auch trockener (von 1500–1505). Die törichten Jungfrauen des Freiburger Domes nähern sich hier und da, doch ungeschickt, Riemenschneiderscher Empfindung. Schöne Parallele zu Stoß (wohl nicht unbeeinflusst): die Margarethe des Merseburger Domes und die Schmerzensmutter aus Plaußig im Leipziger Stadtgeschichtlichen Museum. Ein Dresdener Meister von sehr bedeutender Qualität hat etwa 1515 die kleine Tharandter Kreuzigung geschaf-

gebiete die Figuren der Wimpfener Dominikanerkirche. Eminent beseelt, die weinende Madonna unmittelbar an Riemenschneider angrenzend – aber nichts Seniles, in allem spätgotischen Sentiment ein blutvolles Lebensgefühl!

Eine Verfolgung der weiten Ausbreitung Riemenschneiderscher Form in Unterfranken liegt ebenso außerhalb der hier noch gegebenen Möglichkeit wie der Versuch, das eigene Lebenswerk des Meisters als Ganzes in Vollständigkeit herauszuschälen. Verwandte Dispositionen herrschen jedenfalls in Mitteldeutschland.

Spätgotisch denken obersächsische Meister, wie Michael Heuffner, der das hl. Grab des Zwickauer Museums 1507 geschaffen hat; noch deutlicher Peter Breuer, ein Zwickauer, der geradezu Riemenschneider-Schüler gewesen zu sein scheint; 1492 war er Geselle in Würzburg. (Vgl. einen hl. Papst des Leipziger Kunstgewerbemuseums aus Schweinsburg (Hentschel, Sächs. Pl. um 1500) oder die Kreuzigung der Chemnitzer Johanneskirche.) Der Schweinsburger Papst läßt sich im Kopftypus so unmittelbar vom Münnerstädter Kilian (J. Bier, T. Riemenschneider Band I, T. 16) ableiten, daß man ernsthaft bei jenem an ein Jugendwerk Breuers denken darf. Der Münnerstädter Altar war 1492 in Arbeit. Breuers stärkstes Werk

fen, ein Werk voll echter Leidenschaft. Über alle aber ragt der Meister H. W. Er gehört zu den vorersten Geistern der Epoche in ganz Deutschland. Seine Entwicklung ist so reich, daß er sich nicht bequem in nur eines unserer Kapitel fügen will. Er reicht bis in die Zone des Frühbarocks, mehr noch des bewegten Manierismus, hinein. Und es gibt Werke bei ihm, die man am liebsten als echte Romantik um 1500 bezeichnen möchte. Die Grundlage seiner Empfindung ist aber spätgotisch. Es sei also erlaubt, dieser merkwürdigen und ungewöhnlich hervorragenden Persönlichkeit schon hier zu gedenken. H. W. ist der glänzendste Vertreter der erzgebirgischen Kunst. Annaberg und die Chemnitzer Gegend lehren ihn am besten kennen. Hentschel vermutet einen engeren Landsmann Riemenschneiders in ihm, gleichsam eine Personifikation der Beziehung zwischen dem Harzer Bergbau und dem Silberbau des Erzgebirges, der die großartige, kurze Blüte dieser Landschaft im frühen 16. Jahrhundert ermöglicht hat. H. W. ist aber reicher und weiter als Riemenschneider, er hat echte Glut; er muß ein ganz anderer Menschentypus gewesen sein, ein Künstler von ausgesprochen musikalischem Wesen, voll sprühender Einfälle, träumerisch und seelischen Rauschzuständen zugänglich. Die Gemessenheit Riemenschneiders fehlt ihm, und die stille Konzentration auf das Material, die spröde aber delikate Feinheit der reinen Flächenbehandlung an sich. H. W. braucht die Farbe. Wo aber Riemenschneider sich zu seinen höchsten Möglichkeiten erhebt (Creglingen!), steigt er doch nicht höher. H. W. ist im Grunde eine barocke und romantische Natur zugleich, aber die meisten unserer frühbarocken Kunstwerke hoher Qualität erscheinen derb neben den seinen. Schon der Bornaer Altar, 1511 datiert und H. W. signiert, eine Heimsuchungsszene, verrät die Art des Meisters; doch läßt er die erstaunliche Fülle seiner Möglichkeiten noch kaum ahnen. Jede Gestalt ist vollendeter Empfindungsträger. Die Bewegungen eckig und geschmeidig zugleich, schon hier ist H. W.s besondere Gabe, das Blicken als feinste Blüte einer zart aufsprießenden Gesamtgefühlswegung, deutlich; das Blicken und das Greifen. H. W. ist einer der größten Meister der Handdarstellung im damaligen Deutschland. Sonderbar kontrastiert mit den fahigen Faltegängen das mild-volle Oval der Gesichter. Man prägt sie sich schnell ein und erkennt den Meister leicht schon an ihnen. Die großartigste Entfaltung dann in den folgenden Jahren: 1512 signiert H. W. die „schöne Pforte“ von Annaberg. Wenn einmal die vorzüglichen Einzelaufnahmen des Sächsischen Landesdenkmalamtes für die Publikation der Sächsischen Kommission für Geschichte vorliegen werden, wird der Allgemeinheit erst aufgehen, welche Wunder seliger Schönheit hier eingeborgen sind. Es ist der herrlichste Flügelschlag spätgotischen Lyriismus, von einer Schmiegsamkeit, einer mühelosen Freiheit, einer in Grazie beredten Tiefe, wie in der Musik bei Schubert; es ist eine Kunst, die sich erst in der Vorstellung himmlischer Sphären ganz wohl zu fühlen scheint. Dieses „Engelskonzert“ um den Gnadenstuhl ist kurz nach dem Isenheimer Altare entstanden! Es ist nicht die großartige Dämonie Grünewalds. Im Isenheimer Gambenspieler hatte der Maler künftige leibliche Musikertypen, Beethoven, Schubert, Reger, vorweggenommen, in einer silenischen „Häßlichkeit“, aber so wie in Platons Gleichnis: bronzene Silene, in denen ein marmornes Götterbildnis steckt. Diese Kühnheit ist bei H. W. nicht da, aber die Verkündigung des Musikalischen im deutschen Wesen ist von nicht geringerer Überzeugungskraft. Es ist überall Variation eines Typus (auch das ist Spätgotik!), eine „umbrische“ Süßigkeit (doch kraftvoller als die Peruginos), die in immer neuen Wendungen elastisch gebogen wird. Die Schmiegun der beiden Engel im eigentlichen Türrahmen ist in ihrer visionären und sehr „katholischen“ Schönheit ohne Beispiel und nimmt die Ekstasen des Barocks voraus. (Es ist eine franziskanische Vision; die schöne Türe kam erst später aus dem Franziskanerkloster in die Annenkirche.) Daß dieser Mensch der eigentlichen Kunst um 1500 sich nur von weitem nähern wird, ist schon von hier aus zu vermuten. Die Gestalt ist ihm Gefäß eines übergeordneten Gesamtgefühls, nicht Einzexistenz von individuellem Anspruch. So bleibt er auch in den herrlichen Pulthaltern von Ebersdorf, trotz



394. Peter Breuer, Beweinung. Zwickau.



395. Meister H. W. Engel im Türrahmen der „Schönen Pforte“ zu Annaberg.

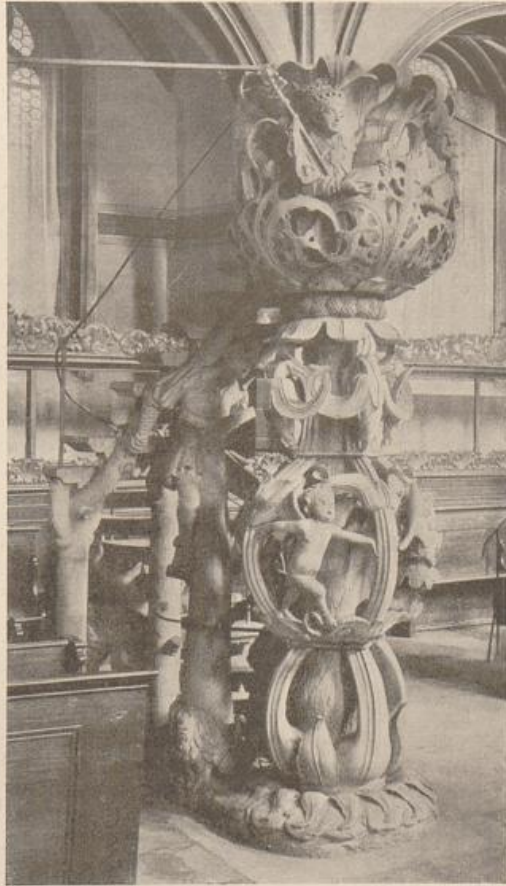
einer sich meldenden neuen Kontrapostik, innerlich Spätgotiker. Er bleibt Träumer. Er wird geradezu zum Romantiker in der „Tulpenkanzel“ des Freiburger Domes. Das Wort Romantik wird hier nicht vage gebraucht. Der Verf. ist überzeugt, daß in dem reichen Stimmenklange dieser Zeit die wirkliche Romantik nicht fehlt, d. h. eine bildende Kunst, die — sehr im Gegensatz zur romantischen um 1800 — zwar des bewußten weitanschaulichen Hintergrundes, der bewußten dichterischen Romantik, entbehrt, dafür aber in ihrer Sprache für das Auge (was um 1800 nicht geschah!) echte romantische Gesinnung in romantischer Form brachte; daß also das volle Bild dieser im Grunde rein deutschen Kulturerscheinung sich aus der gemalten und gemeißelten Romantik um 1500 und der sprachlichen, gedanklichen, musikalischen um 1800 zusammensetzt. Es ist eine Kunst der Grenzverwischung, die die Dämmerung über den Tag setzt, die Nacht liebt, das Gespenstische und das Spielerische, die Andeutung, das aus unendlicher Vielheit zusammenströmende All, vor allem: den Traum als die typischste Grenzverwischung. Reiner „Romantiker“ zu sein, ist wohl den Geistern allerersten Ranges nicht möglich. Aber die Großen um 1800 wie die Großen um 1500, Goethe und Beethoven, wie Grünwald und Dürer, können auch romantisch sein. Geister zweiten Ranges, noch immer hohen, wie Altdorfer und Huber werden, als Künstler des Traumes, der Verschwimmung, der zärtlichen Unklarheit, mit dem Namen „Romantiker“ gerecht charakterisiert sein. So auch H. W. in der „Tulpenkanzel“. Der Sinn für tektonisches Gerüst, der in der Plastik bei der „Kunst um 1500“ uns entgegentreten wird, fehlt. Er wird durch dichterische Traumlogik ersetzt. Wie im Traume, wie bei Altdorfer, werden fast übermäßig wirklichkeitsnahe Formen außerlogisch verknüpft. Eine Wunderpflanze, die „blaue Blume“, von der man um 1800 dichtete, wird hier gemeißelt. Aus landschaftlichem, nicht tektonischem Grunde steigt sie auf, mehrfach verschnürt mit „richtigen“ Stricken aus Stein. Wie bei Runge (der aber über die klassizistische Form nicht hinauskam), strotzender und traumhaft überzeugender tummeln sich Engel zwischen saftigen Blättern. Die Kanzel ist Blüte! Das ist das spätgotische Gesetz der Sprießung (nicht Schichtung), zum Gipfel des Romantischen getrieben. „Wirkliche“ Treppenbohlen führen hinauf, an gemeißelte Baumstämme gelehnt. Ein Bergmann klettert darunter her. Zu Füßen des Ganzen eine lyrische Assistenzfigur: nach Hentschels schöner und überzeugender Deutung der Heilige der Bergleute, Daniel. Die Löwen sind nicht weit: sie schleichen brüllend unter dem Treppenaufgang. Auch diese Bergwerksromantik ist etwas, das um 1800 gedichtet wurde (man denke an Hoffmanns „Bergwerk in Falun“ und an Novalis), aber um 1500 naive und unmittelbar sichtbare Form (eben darum ohne „romantisches Bewußtsein“) war. Auch ein schöner Schlußstein, arg verwittert, der die Auffindung der Annaberger Silberstollen darstellt, gehört hierher. Neben diesem H. W. aber erhebt sich ein zweiter H. W., sein dramatischer empfindendes anderes Ich. Er schafft (nach Hentschel schon 1515?) die Geißelung der Chemnitzer Schloßkirche. Es leuchtet dabei ohne weiteres ein, daß hier der Meister der Tulpen-

kanzel spricht. Auch hier ein malerisch-dichterer Höhenbau, aus landschaftlichem Grunde steigend. Der Dornkranzbinder zu Füßen scheint seine Aufgabe zu vergessen; er wird zur lyrischen Ausdrucksfigur — Gefühlsgefäß für den Betrachter. Über ihm und wieder oben als Krönung verschlingen sich Baumzweige zur Dornenkrone: wieder naturalistische Form und symbolischer Gehalt. Dazwischen die Geißelung. Der Christus von Schongauer ausgehend (Hinweis von H. Dingeldey), schon ins Barocke gesteigert; die Henkersknechte in übersteigert spätgotischer Bewegung. Im Chemnitzer Schloßkirchenportal ist ein aufgelöster Barock erreicht (ca. 1525). — Ob der Ehrenfriedersdorfer Altar nicht lieber einem beeinflussten künstlerischen Nachbarn, die ausgesprochen barocke Pietà der Goslarer Jakobikirche einem Schüler H. W.s zuzutrauen ist, sei späterer Nachkontrolle überlassen. Weiteres bei Hentschel, der nicht nur die erste gründliche Arbeit über H. W., sondern auch die erste große zusammenfassende Veröffentlichung über die sächsische Plastik unserer Epoche geleistet hat. Verlag und Verfasser schulden seiner Vermittlung und der Güte des sächsischen Landesamts für Denkmalspflege auch den Dank für die Ermöglichung der Bilder von der „Schönen Pforte“. — Auf die thüringische Kunst einzugehen, verlohnt sich hier kaum. Außer auf das Erfurter Museum sei auch auf das Altenburger Schloßmuseum verwiesen, das einen recht bedeutenden großen Bartholomäus besitzt. Der Saalfelder Valentin Lendenstreich sei als ein braver Altarlieferant vermerkt. Sicher steckt auch in Thüringen Vieles, das — wäre es in Süddeutschland bewahrt — ernster genommen würde. Auch hier ist Vorbehalt und Bitte des Verfassers um Entschuldigung dringend geboten.

Schlesien, im besonderen Breslau, gehört in der damaligen Epoche ausgesprochen zur süddeutschen Kunst, zu ihrem östlichen Flügel. Bayern und Franken haben mitgewirkt, Österreich und Böhmen sind nahe geblieben.

Der Verf. kann sein Bedauern nicht stark genug aussprechen, daß die Darstellung notgedrungen hier sehr kurz sein muß. Es liegen außer den Arbeiten Wieses und dem ganz ausgezeichnet feinfühligem, aber notgedrungen in diesem Punkte nicht sehr eingehenden Bändchen von Franz Landsberger („Breslau“ in Seemanns „Berühmte Kunststätten“) nur zwei Dissertationen zu unserem Gebiete vor: die von v. d. Recke, Über die Steinepitaphien Breslaus, Hallesche Diss., und eine andere, ausgezeichnete, über die Breslauer Holzplastik von Mayer, nicht einmal gedruckt. Seine eigenen, ursprünglich sehr starken Eindrücke konnte der Verfasser nicht genügend erneuern und nachkontrollieren. Das Schlesische Museum, die Corpus-Christi-Kirche, St. Magdalena, St. Elisabeth sind die wichtigsten, aber lange nicht alle wichtigen Stätten auch nur für Breslau.

Die Ausstellung schles. Kunst in Breslau 1926 gab offenbar ein recht eindrucksvolles Bild; aber der Verf. war durch Krankheit am Besuche verhindert. Erich Wiese, der in der Publikation des Deutsch. Kunstverlages „D. Kunst in Schles.“, Berlin 1926, die Plastik behandelte, bereitet mit Braune eine große Veröffentlichung vor, die auch für unser Gebiet viel Wichtiges bringen wird. Es kann leider erst erwartend auf sie hingewiesen werden.



396. Meister H. W. Tulpenkanzel im Freiburger Dom.



397. Madonna, Zobten a. Berge,
Anna-Kirche.

W. gewährte dem Verf. freundlichst Einblick in die Korr. Von der Ausstellung liegt ein kl. Katalog, 1926, vor. — Die lokale Forschung nimmt an, daß mit dem Marienaltar der Elisabethkirche (1470er Jahre, noch E. S.-Stimmung) und dem verwandten Formenkreise (Prockendorfaltar ebda., Hedwigsaltar von ebda., jetzt K. G. M.), die altbreslauer Überlieferung zu Ende ging und gegen 1500 ein starker süddeutscher, namentlich fränkischer Einstrom einsetzte. Im Wesentlichen überzeugt das. Allerdings würde der Verf. in dem Marienaltare der Corpus-Christikirche ein noch relativ selbständiges, sehr südostdeutsches Werk sehen wollen. Ikonographisch gesehen, bedurfte es jedenfalls des Krakauer Marienaltares nicht, um die Breslauer Gruppierung hervorzurufen. Wir wissen, wie alt auf dem östlichen Boden dieses Schema (mit der betend zusammenbrechenden Gottesmutter) ist. Mayer fand schon hier Vieles von der Stoß-Schule. Das Wesentliche ist eine außerordentlich schmiegsame und leidenschaftliche Bewegtheit, die aus dem Stil der 80er Jahre herkommt. Die sicher entstellte Inschrift 1402 an der Stäffel las der Verf., wie vor ihm Schultz und nach ihm Mayer, als 1492. Wiese ist überzeugt, daß es 1502 heißen müsse. — Fränkischer, nicht aber stossischer Ausdruck tritt zweifellos mit einigen Epitaphien auf (Hemmerdey † 1494, Sauerma † 1508, beide St. Elisabeth, Abb. Landsberger a. a. O. 69, 71). Bedeutender noch Epit. Rindfleisch († 1505) ebda. Sicher wird der Stoß-Kreis erreicht mit dem schönen Schweidnitzer Marienode von 1492. Hier ist ein nicht nur ikonographischer, sondern wirklich formaler Zusammenhang mit Stoßens Darstellung in Krakau (Maria selbst!). Spezielle Berührung mit Stoß im Epit. Schultz († 1505) von St. Elisabeth und einem Lukasrelief von St. Magdalenen; allgemeinere im Stanislaus- und im Kürschner-Altare (Landsberger 78, 75). — Stoß selbst kam 1485 nach Breslau. Zwei Jahre vorher wurden zwei Künstler in Breslau eingebürgert, in denen Wiese Träger stossischer Richtung sieht: Jakob Beinhart, der 1499 die hübsche Mad. an der Bibliothek von St. Magdalenen schuf (sicher schuf, nicht nur stiftete) und Hans Olmützer. Dieser ist noch problematisch. (Vgl. in dem noch ausstehenden Werke von Braune-Wiese die Anm. des Letzteren unter Nr. 115 und 119.) Olmützers Name weist auf den böhmisch-mährischen Kunstkreis. Die „Goldene Maria“ der Görlitzer Dreifaltigkeitskirche entspricht dieser Tatsache gut; aber die archaische Stütze ist schwächer. Umgekehrt steht es bei der Emmerichschen Beweinung von 1492 in Görlitz: das Archaische klingt recht bestimmt, der Stil aber entspricht der Erwartung nicht: Wiese sieht Westliches in ihm; es ist eine ausgesprochene, gedörrte Spätgotik. (Nach Wiese stilgleich eine Trauernde des Görlitzer K. F. M.) Daß die steinerne Beweinung und die geschnitzte „Goldene Maria“ nicht zusammen gehen, ist sicher, und dadurch wird O. sehr problematisch. In die Nähe der „Goldenen Maria“ gehört jedenfalls noch der Krönungsaltar von Tschirnau (Wiese, Publ. d. D. Kunstverlages, 1926, Bild 131). Dem Verf. scheint die Entfernung von Stoß noch größer. Das Gleiche gilt erst recht von der sehr bedeutenden Mad. in Zobten (unsere Abb. 397), die doch eine relativ selbständige schlesische Note zu besitzen scheint. Ein Altar der Kamenzer Stadtkirche (sächsische Lausitz) beweist durch die Abhängigkeit der Hauptfigur nach Wiese den starken Eindruck dieser Schöpfung. — Imposante Altäre noch u. a. in Guhrau (1512) und Gießmannsdorf. Der „Krappesche Altar“ der Elisabethkirche könnte schwäbische Wirkungen an sich tragen. — Eine Mad. aus St. Adalbert-Breslau von 1496, jetzt K. G. M., schreibt Mayer hypothetisch dem Barth. Hofemann zu. Es fehlt weder an Namen, noch an Werken. Die Bedeutung Breslaus wird durch die zu erwartende Veröffentlichung von Braune-Wiese in der allgemeinen Vorstellung wohl noch erheblich wachsen. Hier war Kürze geboten. Wiese sei noch einmal ausdrücklich gedankt.

Eine besondere Hervorhebung verdient innerhalb unseres Stiles die Marburger Kunst, die nicht ohne weiteres als mittelrheinisch bezeichnet werden darf.

Schnitzplastik wie Grabsteinbildnerei bereiten auf den größten Künstler Marburgs, Ludwig Juppe (s. unten S. 448) deutlich vor. Von der ersteren das Wichtigste die reizvolle, intim anmutige Elisabeth vom Celebrantenstuhle in St. Elisabeth, eine kleine Figur von innerlich großzügiger Art. F. Kück (Hessenkunst 1920) hat sie dem Juppe



398. St. Elisabeth. Marburg.

selbst zuweisen wollen, dessen Biograph Neuber aber für eine frühere Datierung (1460–70) eintritt. Tatsächlich leben hier Züge aus dem „Stil der langen Linie“ weiter, die an Sterzing und Nabburg gemahnen können. Es handelt sich aber wohl doch um die Zeit von 1490 (Abb. 398). Auch in der Grabsteinplastik hatte die Zeit um 1470 den entscheidenden Ton angeschlagen. Das S. 286 erwähnte Grabmal Ludwigs I. († 1458), ausgeführt 1471 durch Meister Hermann, wird von den beiden folgenden fast „sklavisch“ kopiert: Heinrich III. † 1484 und Ludwig II. † 1471. Für den letzteren wird 1478 als Vollendungsjahr vermutet. Der Spätgotiker, der diese Werke leistete und, wenn auch als Älterer, in diesem Kapitel seinen Platz zu finden hat, ist mit Namen bekannt: Heinrich Kahl. Vielleicht, ja wahrscheinlich identisch mit jenem Meister Heinz, der als Gehilfe des Hermann bei Ludwig I. erwähnt wird. Hermann scheint der eigentliche, produktive Erfinder gewesen zu sein; er wirkte noch auf Ludwig Juppe. Die Beziehung unserer Spätgotik um 1490 auf die von 1470 ist dieses Mal sehr deutlich, und wahrscheinlich ohne irgendeinen Gegenschlag in den 80er Jahren zu

denken. (Für die Marburger Grabmäler vgl. F. Küch, Zeitschr. d. Vereins f. hess. Gesch. u. Landeskunde N. F. XXVI; ferner Neuber, Ludwig Juppe von Marburg, bes. S. 37.)

Für die mittelrheinische Kunst mag die eigentliche Hauptstadt, Mainz, und in ihr wieder ein hervorragender Meister, die eigentliche Spätgotik vertreten.

Erinnern wir uns, daß in Mainz die Kunst der 80er Jahre schon in sich gespalten ist. Die Bewegung, die bald als rauschende Wildheit, bald als goldschmiedehafte Zierlichkeit, den Stil jenes Jahrzehntes anderswo charakterisiert, tritt in dem sehr erlesenen Geschmack der vornehmen Erzbischöfsstadt selbst schon gedämpft, zugleich außerordentlich großzügig auf. Wer sich klar machen will, wie trotzdem auch hier sich die typisch rhythmische Geschichtsbewegung abspielt, vergleiche bei Kautzsch, „Der Mainzer Dom“, 1915 Band I, die drei auf Tafel 101 vereinigten Grabplatten des Kreuzganges. Die Todesdaten sind 1464, 1478, 1498. Die älteste Platte ist genaueste Parallele zu Erharts gleichzeitigem Straubinger Grabsteinstil: strenger, manieristisch-mathematischer Stil; die mittelste hat die relativ größte innere Bewegung; die jüngste hat sich wieder zusammengezogen, ist in Manchem wieder mathematischer, sie ließe sich in Einzelheiten (nur dieses!) mit der älteren eher als mit der mittleren verwechseln. Dies gilt vom Gesamtverhältnis des Körperlichen und der Sprache der Hauptlinien. Vergleicht man dagegen die rein plastischen Einzelheiten des eigentlichen Menschlichen, die Hände etwa, so ergibt sich etwas wie ein „Fortschritt“: die Hände des jüngeren Werkes haben die größte Sicherheit. Im jüngsten, der Ehrenbergplatte von 1498, haben wir aber ein allgemeines Zeugnis des Stiles, der persönlich vom „Adalbert-Meister“ vertreten wird. Klingelschmidt hat ihn „Valentinus de Moguntia“ getauft. Die Namengebung ist sehr unsicher, vor allem nicht wichtig. Der Meister gehört zu den feinsten Spätgotikern. Das Grabmal des Verwesers Adalbert von Sachsen († 1484) verblüfft zunächst durch eine geradezu „renaissancemäßige“ Ruhe. Wir scheinen unmittelbar bei der deutschen Frühklassik um 1500 zu stehen. Während die oberen Beifiguren des Hans von Dürn (die unteren sind modern) dem echten Bewegungsstile angehören, stark barock durchtränkt sind — hier muß es heißen: noch stark barock! —, ist in der Hauptgestalt, die still wie ein venezianischer Doge hingetreten ist, eine ruhige Größe der Stimmung, eine Klarheit des Umrisses, eine in freier Ausrundung umschriebene Symmetrie, die allem Gleichzeitigen weit enthoben wird. Dennoch ist der Meister ein Spätgotiker. Seine Entwicklung führt nicht zur Frühklassik (wenn auch sehr in ihre Nähe), sondern zur scharfen Linie, zur „Plastik“ ver-



399. Ludwig Juppe. Relief mit St. Elisabeth. Marburg, Rathaus.



400. Grabmal des Adalbert von Sachsen. Mainz, Dom.

spannter Linien. Um 1496 hat der gleiche große Unbekannte die wundervolle Grablegung des Domes geschaffen, in einem besonders auch in Frankreich beliebten westlichen Typus; indessen ist das Werk nicht von da her zu erklären. Der ganze deutsche Südwesten (Freiburg, Straßburg, Gmünd, auch Halberstadt) kennt den Typus schließlich schon im 14. Jahrhundert. Es ist immer noch eher ein „Heiliges Grab“. Ganz verschiedene Momente des szenischen Ablaufes sind vereinigt. (Auch das ist mittelalterlich — bei Krafft etwas schwer vorzustellen!) Ja, die Magdalena setzt fast eine Erinnerung an das Freiburger heilige Grab voraus — eine sehr abwandende. Es ist, bei allerscheinbaren Lebensnähe, im Grunde echt spätgotische Versenkung, die diese fein und groß durchgeführten Gestalten ermöglicht. Kautzsch hat vorzüglich definiert: „mit der Lebensfülle, der überströmenden Vitalität des 16. Jahrhunderts hat diese Monumentalität nichts zu tun. Sie ist — noch einmal — Askese, Verinnerlichung, Ausdruck. Sie ist, und darin einzig, eine letzte Monumentalität des Mittelalters.“ Dies trifft den Kern. Und eben darum meint der Verfasser — für den, wie man sieht, die unbedingte Trennung zwischen Hans von Dürn und dem Adalbertmeister als Gegensätzen unerlässlich ist —

daß die weitere Entwicklung des Künstlers diese Erkenntnis bestätige. Das Spätgotische in ihm reinigt sich immer deutlicher heraus. Im Strohtepitaph von St. Stephan zu Mainz war es schon da; es lebt, versteckter, in der schönen Breydenbach-Madonna des Domkreuzganges. Gegen 1500 bricht es zur letzten Klarheit durch: Im Breydenbach-Epitaph des Domes (1498) und in der Martinsgruppe der Sakristeierweiterung von 1501. Man sieht klar: die Linien waren im Geheimen das Wesentlichste, ihre Verspannung wird immer mehr zum Begriff der Gesamtform. Der Meister nähert sich Riemenschneiders (nicht persönlicher, sondern allgemein stilgeschichtlicher) Art. Er trocknet, was Masse war, zwischen den Linien heraus. Masse wird Linienverwirklichung. Die Platte mit dem liegenden Toten ist vielleicht das erlesenste Denkmal reinster Spätgotik. Es hat einen größeren Reichtum lebenswahrer Vorstellungen, als der vorangehende bewegtere Stil besaß, in sich genommen, aber es hat ihn gleichsam herbarisiert und ruht in seiner ausgedörrten Form, schweigsam-beredt, mehr als ein wundervolles Symbol des Toten (obgleich es von der Vorstellung der Leiche ausging), denn als unmittelbare Darstellung. Die Martinsgruppe ist nicht von gleicher Qualität, aber ähnlicher dokumentarischer Kraft.

Während nun in Mainz schnell ein Gegenschlag des Neuen erfolgen, Hans Backoffen in rapider Entwicklung die Kunst um 1500 erreichen und alsbald zum frühen Barock steigern wird, ist am Niederrhein und in Köln die Spätgotik von zähem Leben. Eine besondere Rolle von großer Eigenart spielt hier die Schule von Kalkar. Die Kölner tritt in dieser Zeit sehr fühlbar gegen jene zurück.

Immer ist der Niederrhein dem Manieristischen hold gewesen. So nachdrücklich, wie die Kölner Malerschule auf dem „Lochner“-Stile ausruhte, der echten revolutionären Kunst um 1440 abhold, wie sie dann von neuem Sturmwind aus den Niederlanden in der Zeit des Marienleben-Meisters umgeweht, wieder schnell und gründlich in die neue Lage sank, so hält es die niederrheinische Plastik auch jetzt. Der Verfasser ist sich bewußt, hier un-



401. Grabplatte des B. von Breydenbach. Mainz, Dom.

gerecht spärliche Angaben zu machen. Sie mögen aber als Hinweis dienlich sein. Der Niederrhein hatte sich der starren manieristischen Richtung, wie sie um 1470 allgemein war, in seiner Plastik gründlich verschrieben. Nur Köln hatte in der späteren „dunklen Zeit“, stärker als in seiner Malerei, größeres Leben in seiner Plastik besessen. Der schönste Schluß, der aus der Madonna von St. Columba zu ziehen war, war von der herrlich schönen Maria der Gaesdonker Pfarrkirche gezogen worden. Was daneben und danach entsteht — Kalkar gibt den besten Begriff durch seine reiche Folge von Altären —, das geht mehr und mehr ins Minutiöse und Manieristische. Dem Meister Arnt, der 1489–91 den Siebenfreudenaltar der Kalkarer Pfarrkirche schuf — in ganz niederländischem Sinne, in einer Häufung kleinfiguriger Szenen —, folgte Meister Loedewich mit dem Hochaltare der gleichen Kirche von 1498–1500. Hier zerfließen die



402. H. Douverman, Predella des Xantener Marienaltares.
(Nach Lütgen, Got. Plastik i. d. Rheinlanden.)

Grenzen der Szenen: ein wimmelndes Gesamtbild ohne Übersicht, für ein mühsames echt spätgotisches „Lesen“, ein Sich-Durchwinden der Vorstellung berechnet. Die wesentlichste Forderung, die die neue Kunst um 1500 stellen wird, die der Übersehbarkeit, ist umgangen. Schon der konsequent durchgeführte Verzicht auf die Polychromie verlangt ein Nahetreten und minutiöses Durchforschen des ausgebreiteten Einzelreichtums. Indessen hat sich gerade auch die niederländische Manier, die der in peinlicher Weise immer noch überschätzten Antwerpener Werkstätten, von dieser Gesinnung nie recht losgewunden. Dies wird, wenn man vergleichende europäische Kunstgeschichte schreiben wird, den größten Vorzug der damaligen deutschen Kunst vor jeder anderen cisalpinen ausmachen: während man heute noch die Überlegenheit der Niederländer als etwas einmal und für immer Gegebenes ansieht, wird man begreifen, daß nichts, was Dürers Wollen entspricht, in der ganzen niederländischen Kunst der Zeit, so wenig wie in der französischen, vorkommt, während in Deutschland ein breites und großartiges Drängen in dieser Richtung herrscht; daher denn auch die Verquältheit des eigentlichen „Romanismus“ in Deutschland kaum statt hat, in den Niederlanden dagegen die Regel ist. Der Niederrhein hat hier eine Zwischenstellung. Es zeigt sich in Kalkar eine selbständig gewachsene Verwandtschaft zum Niederländischen; mehr nicht, keine einfache Abhängigkeit. So, wie die lübische Kunst nach einer anderen Front als die oberdeutsche blickt und dennoch ihren deutschen Charakter nicht verliert, so spürt man in Kalkar den natürlichen Zusammenhang eines nordwestlichen Kulturkreises, der gewiß ursprünglich einmal, ähnlich dem „baltischen“, die Grenzen der heutigen Nationen übergriff. Die besondere Note aber, die Kalkar in ihm besitzt, der Lyriismus der Gesinnung, kommt schon aus dem eigentlich Deutschen. Man hat in Verkenning dieser Tatsache die Existenz einer eigenen Kalkarer Schule bestreiten wollen. Es ist das Verdienst Wolffs, diesen bereitwilligen Abtretungsversuch vereitelt, das Verdienst Neubers („Ludwig Juppe von Marburg“), darauf weitergebaut zu haben. Meister Arnt, der erste und eigentliche Spiritus rector der Kalkarer Schule, war Bürger von Kalkar. Erst als man ihn 1487 zu Arbeiten in Utrecht berief, legte er in Zwolle, zwischen Kalkar und Utrecht ungefähr, seine Werkstatt an. Arnt ist ein Meister von großer Phantasie, überströmend von Erfindung, feinsinnig und lyrisch. Außer seinem Marienaltare kennen wir noch ein zweites gesichertes Werk von sehr hoher Qualität. Es ist sein lebensgroßes Corpus Christi im südl. Nebenchor von St. Nicolai, 1487/88 in Arbeit. Arnt starb 1491. Der Marienaltar wurde erst 1492 durch Everhard von Monster, wohl mit der Predella, beendet. — Auch Meister Loedewich war an seinem Hochaltare nicht allein tätig. Hier zwang schon die riesenhafte Ausdehnung (4,08 zu 5,4 Meter!) von vornherein zur Arbeitsteilung. Bei den Hauptszenen half P. Rysemann;

den Untersatz schuf Jan van Haldern, die kleinen Gruppen der Hohlkehlen Derik Jeger mit seinem Sohne. Auch hier hat Arnt nicht nur (was gesichert ist) als technischer Ratgeber lange vor dem Beginn der Arbeit, sondern offenbar auch durch seinen Geist mitgewirkt. (Neuber hält für möglich, daß sogar der Entwurf noch von ihm stamme.) — Entschieden herausfallend aus dem stark malerisch-kleinfigurigen Kalkarer Stile (auch bei ihm liegt, wie bei Stoß, Riemenschneider u. A., das Malerische spezifischer Spätgotik gerade in der Farblosigkeit), ist in unserer Epoche der großfigurige, ruhig großzügige Sippenaltar des Derick Boegert, zwischen 1490 und 1500. Seine Erwähnung bedeutet eigentlich eine Vorwegnahme aus dem folgenden Kapitel, die man den Schwierigkeiten der Gesamtdarstellung zugute halten möge. Hier ist fast schon „frühklassische Kunst um 1500“. Der echte Geist spätgotischer Linienverschlingung dagegen erscheint wieder deutlich und rein in Heinrich Bernts von Wesel, der für die Kalkarer Kirche außer dem Chorgestühle (1505–08) den zart-schönen Marienleuchter schuf, 1511, vollendet durch Kerstken von Ringenbach. 3½ Meter hoch, eine Doppelmadonna, im Kranze von der Wurzel-Jesse-Darstellung umgeben. Dieses letztere Thema kommt der raffinierten Kunst, die diese Schule überwiegend in der einen, reichen Kirche St. Nicolai-Kalkar ausbreitet, außerordentlich gut entgegen. Dieser Geist hält sich auffallend lange und wirkt stärker als die unverkennbar im 16. Jahrh. zunehmende Veränderung des rein Figürlichen nach dem „Renaissancemäßigen“ hin. Wie es gesehen werden muß, die Art der Umgebung und Überwucherung entscheidet. Der Hauptmeister des 16. Jahrhunderts, Heinrich Douverman, schuf u. A. 1521 den Altar der Sieben Schmerzen in Kalkar, bis ca. 1535 den Marienaltar von S. Viktor in Xanten. Man spürt wohl, was an Neubelebung des Gestaltlichen vor sich gegangen ist. Aber das Entscheidende bleibt das zu Ende Denken der Spätgotik. Was Verspannung von Linien heißt, können diese Wunder raffiniertester Holztechnik vor allem in den Predellen beweisen. Eichenholz (!) wird zu einem Zaubergestrüpp so zarter Verästelungen geschnitten, daß ein in der Nähe auftretender Fuß diese Wunderzweige wie ein schwankendes Gebüsch ins Zittern bringt. Das ist gewiß des höchsten Staunens wert. Aber gerade der Gedanke wirklicher Vergitterung — wie durchs Gebüsch sieht man hinter dem schwankenden Gezweige Gestalten in tieferer Zone — ist noch immer echte Spätgotik. Es ist plastisch gemachte Schongauer-Ornamentik. Und selbst ein Manierist wie H. L. wird uns, im Breisacher Hochaltar etwa, die Staffelfiguren in reinerer Übersicht zeigen. — In Xanten, dessen Dom zwischen 1470 und 1488 der ausgesprochene Spätgotiker Joh. von Goch mit wertvollen Figuren geschmückt hatte, ein spätgotisches Werk von hoher Qualität: die Maria des Andreas Holthuys von Wesel (1496).

Westfalen hat dieses Raffinement nicht erreicht und nicht erstrebt. Es vergißt seinen festen Kern nicht.

Als Beispiel bester Parallele zu Blütenburg (um 1490) präge man sich den bei Beenken (Bildwerke Westfalens, Tafel 50–51) abgebildeten Münsterer Johannes und den Kruzifixus von Schwerte ein. Sie stehen der niederrheinischen Spätgotik dieser Zeit nicht fern, haben aber zugleich etwas ausgeprägt Niedersächsisches (vgl. die älteren Oldenburger Figuren des Meisters von Westerstede, Abb. 329–30). Die reichlich lebensgroßen steinernen Orientalenfiguren des Münsterer Landesmuseums (Beenken, 56–58) geben dagegen eine genaue — und sehr überlegene — Parallele zu Valkenauers Salzburger Kaiserfiguren für Speyer; wirklich nicht nur durch ihren ähnlich schlechten Erhaltungszustand, sondern durch die Sicherheit, mit der ein spätgotisches Gesamtgefühl sich monumentalisiert. Ja, es sind über Valkenauer hinaus sogar unleugbar schon Züge der neuen Kunst um 1500 darin; ein wirkliches statuarisches Ideal meldet sich, ein neuer Kontrapost, vor Allem — was zum Neuen gehört — das, was man das Selbstgefühl der Gestalt nennen könnte. Und nur die Gesamtproportion erlaubt überhaupt an dieser Stelle von diesen Meisterwerken zu reden. Der unbekannte Meister („Beldensnyder“ oder „Brabender“ der Ältere ist nur ein ganz unsicherer Fechtname), muß in vorderster Linie genannt werden. Ein großer Verlust für uns, daß das Ganze, zu dem diese Fragmente gehören, nicht erhalten ist. Beenken vermutet Stationsdarstellungen (Ecce homo?). Es gibt noch andere Fragmente (s. Beenken). Der Einzug Christi (gegen 1510) vom Westgiebel des Münsterer Domes und ein Calvarienberg (beide nur in Resten erhalten) gehören in diesen Kreis (nach Beenken nur Werkstattgut). Es sind einige großzügige Köpfe darunter, die dem Verfasser den großen Wurf des unbekannten Meisters unmittelbar zu verraten scheinen. Wer aber nach ihnen auf die Gesamtqualität schließt, pflügt von den Originalen erfahrungsgemäß enttäuscht zu werden. — Spätgotik feinsten Art aus Westfalen ist die aus einem Dorfe bei Dortmund stammende Mondsichelmadonna des Germanischen Museums — auch wenn sie wirklich von 1528 stammen sollte (Sauerlandt, Mittelalt. Plastik 90). — Eine gewiß schon in das Barocke hinüberziehende Nuance des Spätgotischen, die gleichwohl unter unseren Abschnitt „Frühbarock“ nicht gehört, (aus gleichem Grunde wie die Kunst des Veit Stoß), findet sich in dem sogenannten „Meister von Osnabrück“. Das Diözesanmuseum von Osnabrück und das Schnütgen-Museum in Köln lehren ihn besonders gut kennen. Bei Beenken, a. a. O., Abb. 64–69. Der Künstler gehört schon dem 16ten Jahrhundert an, aber auch im Rauschen

bleibt er reiner spätgotisch, als gleichzeitige Oberdeutsche. Allgemeines Sentiment, Linienverspannung ohne wahre Statik und Massivität, bei aller Wucht des Kernes. Auch bei ihm bedeutet das Blicken noch, wie bei Valkenauer, eine unpersönliche Allgemein-Sehnsucht. Besteht hier nur vage Vergleichbarkeit mit Stoß (bei geringerer Qualität), so ist im Kreise des von Witte nach einem Osnabrücker Grabmal von 1517 getauften „Snetlage-Meisters“ zuweilen geradezu eine Ähnlichkeit mit dem größten Nürnberger möglich. So in dem Andreas von Belm b. Osnabrück (Beenken 70). Gleichzeitig dringen Antwerpener Einflüsse ein (Beenken, 73!). — Echten Frühbarock werden wir erst bei „Johann Brabender“ finden. Es genüge noch, auf die bei Beenken 52, 53, 59 abgebildeten Werke zu verweisen. — Für die ostfälische Kunst verspricht sich der Verfasser viel von den Forschungen, die Conrades über die Hildesheimer und die benachbarte Plastik unternimmt. Sie werden voraussichtlich die Verankerung Riemenschneiders in seiner Heimat an mehreren Werken erweisen (Bewei-nung des Halberstädter Domkreuzganges!) Man möge nicht einwenden, diese Werke seien ja nicht älter als die Riemenschneiders, könnten also keine formalen Voraussetzungen für ihn darstellen. Die sind auch nicht gemeint. Es handelt sich nicht darum, Riemenschneiders Stil formal aus der Harzischen Kunst abzuleiten — der ist längst richtig durch Vöge abgeleitet: aus Schwaben —, sondern seinen Stammescharakter zu erkennen. Daß gerade am Harze zeitlich parallel zum reifen Riemenschneider jenem verwandte Formen entstehen, dieses eben spricht für Tilmanns Harzische Stammesart.



403. Orientale. Münster.
(Nach Beenken, Bildwerke Westfalens.)

Aus Lüneburg stammt der Schnitzer des Bordesholmer Altares (heute im Schleswiger Dome), der 1521 vollendet war, Hans Brüggemann.

Dehio hat Recht: sein Ruhm ist übertrieben. Das hat wieder seine Gründe in der Namengier der früheren literarischen Epoche. Eine feine und geschickte Arbeit — das ist in Deutschland damals nicht Ausnahme, sondern Regel und für tausende von Werken unterste Voraussetzung. Keine Monumentalität, obwohl vielfache Einzelschlüsse aus der neuen Kunst um 1500, eher ein leichter Manierismus. Der Rang entspricht etwa dem des Kaysersberger Altares von Hans von Colmar. Auch hier ist Malerei und Graphik (Dürer!) sehr anregend gewesen; dazu niederländischer Einfluß. Er wirkt ebensowenig günstig. Die deutsche Plastik war eine gewaltige und selbständige Leistung gewesen. Wo sie der Malerei in solchem Maße sich beugte, wo sie nicht ihr großes Prinzip frei in sich aufnahm, sondern nur ihre Schöpfungen dreidimensional übersetzte, ging es mit ihr zu Ende.

In Lübeck klafft im rein Spätgotischen eine gewisse Lücke.

Es sollte durch Dreyer und Berg in neue Formen gesteigert werden, aber hinter Notke wird es in der Lübecker Plastik zunächst deutlich stiller. In Henning von der Heide freilich erstet ein größerer Meister, der zwar spätgotisch ansetzt (Hieronymus von Vadstena, Altar von Rytterne in Schweden, beides gegen 1490), aber sehr zu seinem Vorteil der einzige starke Vertreter der Kunst um 1500 in der Stadt wird. Was sonst an Notke-Nachfolge neben Henning erscheint, wird, nicht günstig aber deutlich, durch den „Imperialissima-Meister“ repräsentiert (so genannt nach dem Anfange einer Inschrift auf dem Altare von Hald in Schweden). Der mittelmäßige Künstler scheint westfälischen Steinstil vorauszusetzen. Die Madonna geht vom Meister der lübischen Steinmadonnen aus (s. oben, S. 352) und bereitet die „Schöne“ des Domes von 1509 sehr deutlich vor. Entschieden feiner, aber offenbar eng mit Hildesheim (Altar von St. Michael) zusammenhängend, der „Meister des Hl. Geist-Hospitals“, der um 1500 arbeitet. Ein ausgemachter Spätgotiker von sprödem Reiz