



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance

Pinder, Wilhelm

Wildpark-Potsdam, 1929

c) Die manieristische Nuance

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

entscheidenden Zeit des frühbarocken Stiles. Die Berliner Marienkrönung von da aus überzeugend zugeschrieben. (Die Figuren der Kaufbeurer Blasiuskapelle, Gröber 63, sind sicher nur Werkstattgut.) Das Werk im K. F. M., von äußerlich geringer Ausdehnung, ist, besonders in der Mittelgruppe, allenfalls der Muttergottes mit Engeln des Mindelheimers verwandt. Es wirkt überhaupt allgemeiner allgäuerisch, schon durch die Raffung der Falten, die an ein auseinandergeschlagenes Zelttuch erinnert — sehr feierlich und flüssig. Auch die lustigen, kräftigen Putten gehören hierher. Aber in den Gestalten der Krönenden entfernt sich der Meister um so stärker vom Parallelfaltenstil. Hier geht er in freiere und im üblichen Sinne barocke Schlingungen der Form hinein. Der Christus besonders ist eine erstaunlich frische Erfindung. Eine von ferne ähnliche, doch nicht annähernd ebenbürtige Gestaltenwelt in der Niederschwäbischen Gruppe aus der Uffkirche in Cannstatt, jetzt Stuttgart, Museum. Eine Begegnung schwäbischen Barocks mit dem mittelrheinischen unverkennbar in einigen steinernen Grabmälern. Das des Propstes J. Unger in Denkendorf († 1516) scheint geradezu Kenntnis Backoffenscher Weise vorauszusetzen, ist aber schwerfälliger. (Vielleicht ist die Künstlerinschrift einmal zu entziffern.) Wirklich großartig, von höchster Qualität, das Epitaph des Abtes Leonhard Dürr († 1538) in Adelberg bei Göppingen. (Baum, Niederschwäb. Pl., 89.) Schon das Motiv erinnert an das Gemmingengrabmal. Der Kopf des Abtes, seine segnende Gebärde, der Adorierende — alles erinnert an Mainz; aber alles ist noch schwerer, noch saftiger geworden. Man spürt — ohne irgendeinen Qualitätsabstand, der Adelberger Stein ist von einem ebenbürtigen Meister! —, wie zart in aller Monumentalität der große Mainzer Anreger war. Dabei scheint die Madonna doch fast für einen Schwaben zu sprechen. Mainzer Schulung darf als sicher gelten; und damit ist der Kreis geschlossen.

c) Die manieristische Nuance.

Sie ist zunächst Nuance, wie wir wissen, aber sie bedeutet das Herauswachsen eines neuen Prinzips. Dieses Herauswachsen geschieht ganz buchstäblich in den Werkstätten der frühbarocken Meister. Im Kreise der größten Führer regen sich junge Künstler, denen der Schwung der Form aufs Tiefste entgegenkommt, aber zur Sprache eines neuen Gefühles werden will. Sie glauben nicht mit der gleichen Kraft wie die Künstler der deutschen Michelangelo-Generation an den positiven Wert der Gestalt. Was jene aus sich hervortrieb, was ihre aktive Wirkung war, der an den Rändern sie umbrodelnde Formenrausch, das emanzipiert sich bei ihnen. Das klingt nach Veräußerlichung, und die Möglichkeit dazu ist auch nicht abzuleugnen. Damit wäre der noch unter Vielen übliche Begriff des Manierismus reiner erfüllt: zu ihm gehört das Beiwort „manieriert“. Aber es handelt sich um einen Stil und eine Gesinnung. Dazu gehört das Beiwort „manieristisch“. Die neue Gesinnung liegt in einem stärkeren Zweifel an der Realität und Gültigkeit körperlicher Werte, in einer Rückkehr spätgotischer Empfindungen, von der aus der Frühbarock als naiv (was er wirklich ist!) erscheint. Diese frühesten deutschen Manieristen haben mit dem elegant-dekorativen, formalen europäischen Manierismus, wie er seit Cellini und Goujon dastehen sollte, noch nichts zu tun. Sie sind die letzten Kämpfer der vom Untergange bedrohten kirchlichen Kunst; keine breitbeinigen, kaum ganz gesunde Naturen; verletzlichere Seelen, von größerer Zartheit, feiner, aber auch blässer. Die Stimmung an sich, die Ekstase ist ihnen der erste und letzte Wert. Darum drängen sie die Gestalt in den Rausch der Form als ein- und



463. Apostel aus dem Halleschen Dome. (Nach Feulner.)



464. Thomasgruppe. Nürnberg, German. Museum.

74) ist ein solcher Fall. Sehr oft (nicht immer), hier jedenfalls sehr deutlich, ist die neue Bedeutung des Konkaven bezeichnend. Aus schwellenden Faltenröhren werden zerrissene Kanten; wie im Einzelnen, so in der ganzen Gestalt, in ihrem Ethos selber. Die Madonna des Burgschwalbacher Altares im Wiesbadener Museum gehört hierher. Und, noch im Übergange, aber als bedeutendster Fall, der „Meister der Halleschen Domapostel“. 1520–23 baute Albrecht von Brandenburg den Dom von Halle um. Das bedeutet z. T. den „Einzug der Renaissance“. Das Portal z. B. ist stark oberitalienisch beeinflusst. Die Kanzel von 1526 (Dr. Bramm glaubt ihren Meister im Bayerischen suchen zu können), von etwas überladenen, wesentlich frühbarockem Charakter, hat nicht den Stil des großen Figurenzyklus. Dieser ist, nicht ohne fühlbare Ausnahme, wesentlich auf dem Wege zur manieristischen Nuance. Es ist sehr schwer, gute Aufnahmen von der Apostelfolge zu erhalten. Ihr Eindruck beschränkt sich stärker noch als sonst auf die, die die Originale erleben durften. Er ist, besonders von der Empore aus, wo man die Köpfe im Profil beobachten kann, ganz ungewöhnlich großartig. Es sind noch manche milde Typen da, die an das sanftere Tempo des Mainzer Hauptmeisters erinnern. Es ist auch im Ganzen noch nicht die manieristische Gesamtproportion. Aber es kommt nicht selten in den Ausdruck der Köpfe etwas Verzehrtes, Sehnsüchtiges, und in den Gewändern, die sich ungemein raffiniert verwickeln können, beginnt Konkavität und brüchige Zerspaltung sich durchzusetzen. — Noch deutlicher als im Backoffenkreise kommt das neue Prinzip in dem des Hans Leinberger zum Durchbruche. Schon unter den Mitarbeitern am Moosburger Altare, die Bramm

untergeordneten Teil hinein und zurück. Sie empfinden — auch seelisch, wenn der Vergleich erlaubt ist —, eher konkav als konvex. Sie schwellen nicht und lassen nicht eigentlich die Form schwellen — sie umfassen sie und pressen sie. Nervös überhitzt, unruhig und preziös zugleich, geben sie eher einen Vorklang des letzten Manierismus, des expressiven, wie Münstermann oder Ekbert Wolff ihn ausprägen sollten, als eine Vorbereitung des zunächst kommenden internationalen. Sie können äußerlich an die Malerei des „Antwerpener Manierismus“ erinnern, der gleichwohl gerade in dem europäischen Sinne, den wir heute dem Worte zu geben suchen, kein echter Manierismus war: er kam allzu klar von der reinen Spätgotik her. Diese deutschen Plastiker aber kennen wohl genau unseren Frühbarock, seine Saftigkeit, sein weltfreudiges Rauschen; aber sie verneinen ihn im Stillen und dienen neuen Idealen, die Gestalt transparent verdünnend und verlängernd zum Symbol komplizierterer und ausgesprochen jenseitiger Gefühle. —

Im Kreise Backoffens finden sich mehrfach solche Züge. Die Margarete des Kais. Fried. M. (P. Kautzsch, H. Backoffen, Abb.

richtig herausgesehen hat, findet sich einer, der die Disposition zum Manierismus deutlich verrät. Der Münchener Christophorus der Frauenkirche kommt von da her — er hat deutlich manieristische Züge. Der Eigenartigste aber, der Entschiedenste ist der Meister der Christus-Thomas-Gruppe des Germanischen Museums. Vor ihr hat der Verfasser sich die Frage vorgelegt, ob sie nicht unmittelbares Werk eines Norddeutschen sei, der bei Leinberger gelernt — so stark ist die Ähnlichkeit, nicht nur des Thomaskopfes mit späteren Werken Claus Bergs (Tistrup!), sondern auch die der Faltenführung, der Eintrocknung, der plastischen Füllung zwischen den Führungslinien, mit nordischer Art überhaupt. Auch Deckert empfindet diesen Zug; er hat die Nürnberger Gruppe (die mit Leinberger selber gar nichts zu tun hat) über dem Schrein von Birket abgebildet. Die Ähnlichkeit ist dennoch nicht völlig überzeugend. Bramm hat den Meister der Nürnberger Gruppe in Süddeutschland wiedergefunden, insbesondere in einem sehr feinfühlig gearbeiteten Schmerzensmanne der Dachauer Sammlung, aus Weilheim. Der Verfasser glaubt an einen sehr innigen Zusammenhang — der Schmerzensmann ist ein Werk feinsten und seelisch tiefsten Manierismus —, möchte aber angesichts gerade des Thomas ein letztes Urteil noch aufsparen. Die Thomasgruppe ist jedenfalls — von diesen Einzelfragen abgesehen — ein in Bayern entstandenes Werk der neuen Gesinnung von wundervoller Deutlichkeit. Die Figuren sind, anders als im echten Frühbarock, reine Gebärdenträger. Eine übergeordnete Kunst von seltsamer mimischer Kraft durchzieht sie als auferlegte Form. Am Mittelrhein ist die aus Moosbach stammende Kreuzigung des Darmstädter Museums wenigstens in den Beifiguren ein sehr ausgesprochenes Zeugnis unserer Stilnuance. — Dem raffiniertesten Manieristen Süddeutschlands begeben wir aber am Oberrhein. Es ist der Meister H. L. Er hat, wie oft diese Meister, zugleich seine barocken Züge. Unter den graphischen Arbeiten, die er signiert hat, befinden sich wundervolle Kupferstiche mit Putten im Ornament, deren nächste Brüder erst 100 Jahre später, in der Rubenszeit, etwa in den kämpfenden Engelsbuben der Münchener Mariensäule von 1638, wiederkehren. Hier ist eine Berührung sogar mit Bayern (natürlich erst recht mit Italien) nahegelegt. Gar nicht abzuweisen ist sie für den Christophorus-Holzschnitt. Er ist wesentlich unmanieristisch-barock, schon durch seinen kecken Humor. Er ist aber auch bis in die Haltung des Kindes hinein dem plastischen Christophorus der Münchener Frauenkirche auf rätselvolle Weise engstens verwandt. Loßnitzer hatte die Stiche und Holzschnitte mit dem Monogramm H. L. noch dem Hans Leinberger gegeben. Demmler hat das Richtige erkannt. Es ist unter ihnen ein Petrus von einer im Kerne noch barocken Fülle, bei dem aber die Emanzipation des Gewandes über das eigentlich Barocke schon hinausgeht. In seiner Plastik erst hat der merkwürdige Meister den manieristischen Sinn seines innersten Wollens deutlich herausgestellt. Der von ihm signierte Hauptaltar des Altbreisacher Münsters 1526, der sicher spätere von Niederrottweil, die Figuren der beiden Johannes im Germanischen Museum sind seine sicheren Arbeiten. (Die letzteren dem Petrus des Kupferstiches



465. Meister H. L., Mittelschrein des Breisacher Hochaltars.
(Nach Feulner.)

—, möchte aber angesichts gerade des Thomas ein letztes Urteil noch aufsparen. Die Thomasgruppe ist jedenfalls — von diesen Einzelfragen abgesehen — ein in Bayern entstandenes Werk der neuen Gesinnung von wundervoller Deutlichkeit. Die Figuren sind, anders als im echten Frühbarock, reine Gebärdenträger. Eine übergeordnete Kunst von seltsamer mimischer Kraft durchzieht sie als auferlegte Form. Am Mittelrhein ist die aus Moosbach stammende Kreuzigung des Darmstädter Museums wenigstens in den Beifiguren ein sehr ausgesprochenes Zeugnis unserer Stilnuance. — Dem raffiniertesten Manieristen Süddeutschlands begeben wir aber am Oberrhein. Es ist der Meister H. L. Er hat, wie oft diese Meister, zugleich seine barocken Züge. Unter den graphischen Arbeiten, die er signiert hat, befinden sich wundervolle Kupferstiche mit Putten im Ornament, deren nächste Brüder erst 100 Jahre später, in der Rubenszeit, etwa in den kämpfenden Engelsbuben der Münchener Mariensäule von 1638, wiederkehren. Hier ist eine Berührung sogar mit Bayern (natürlich erst recht mit Italien) nahegelegt. Gar nicht abzuweisen ist sie für den Christophorus-Holzschnitt. Er ist wesentlich unmanieristisch-barock, schon durch seinen kecken Humor. Er ist aber auch bis in die Haltung des Kindes hinein dem plastischen Christophorus der Münchener Frauenkirche auf rätselvolle Weise engstens verwandt. Loßnitzer hatte die Stiche und Holzschnitte mit dem Monogramm H. L. noch dem Hans Leinberger gegeben. Demmler hat das Richtige erkannt. Es ist unter ihnen ein Petrus von einer im Kerne noch barocken Fülle, bei dem aber die Emanzipation des Gewandes über das eigentlich Barocke schon hinausgeht. In seiner Plastik erst hat der merkwürdige Meister den manieristischen Sinn seines innersten Wollens deutlich herausgestellt. Der von ihm signierte Hauptaltar des Altbreisacher Münsters 1526, der sicher spätere von Niederrottweil, die Figuren der beiden Johannes im Germanischen Museum sind seine sicheren Arbeiten. (Die letzteren dem Petrus des Kupferstiches



466. Meister H. L., Johannes der Täufer.
Aus dem Altar von Niederrottweil.

die Farbe. Auch das scheint charakteristisch. Das kommt in der manieristischen Nuance häufiger vor. Sie berührt sich auch darin mit der eigentlichen Spätgotik um 1500. Der Frühbarock denkt farbig! Aber der Manierismus denkt in raffiniertester Weise malerisch. Polychromie hebt die Gestalt. Farblosigkeit, in einer so durchhöhlten und durchbrochenen, tiefenhaltigen Formenwelt, schafft eine Art malerischer Schwarz-Weiß-Graphik, wie in der späteren Technik die Radierung. Das Verschwinden und Auftauchen, das sonderbare Hervor- und Zurückrollen der Formen gibt einen höchst malerischen Effekt. Der Niederrottweiler Altar — auch er hat eine Marienkrönung im Schreine, und auch hier knüpft sie an Baldungs Freiburger Altar an — ist ganz offenbar das spätere Werk; in der persönlichen Entwicklung ebenso deutlich wie in der allgemein stilgeschichtlichen. Er bedeutet eine starke Steigerung ins Manieristische. Die wirkliche Tiefendimensionierung der Gestalten geht zurück, der Durchstrom einer übergestaltlichen Gebärde wächst an Energie. Eine seltsame Schmiegsamkeit, eine späte, fast pervers raffinierte Wiederkehr des Spätgotischen, jetzt ein wirklicher Gegensatz gegen die Kunst um 1500, die gleichwohl immer noch vorausgesetzte und wirksame — der echte Frühbarock dagegen war deren einfache Weiterbildung gewesen. Ein übertrieben wiedergekehrtes spätgotisches Sentiment biegt den Täufer Johannes mit einem Ausdruck von Qual, der zugleich etwas peinlich Süßes, ein Stück versetzter Erotik, in sich trägt. Der Ausdruck der Madonna eine unbewußte Parallele zu Parmeggianinos „Mad. col collo lungho“; ein fast koketter Selbstgenuß der Figur, nicht ihr „Selbstgefühl“, wie es der Frühbarock von der Kunst um 1500 geerbt, sondern ein feines, krankhaft überzuchtetes Wissen um das Eigene, eine Art delikater „Eitelkeit“ der Figur, ein Sich-Darstellen, das den Genuß des Meisters an der präziösen Form wie im Spiegel wiedergibt; an rein formaler Kultur mutatis mutandis hinter Parmeggianino nicht zurückbleibend. Selbst Einzelzüge, wie die Ringelfalten der Ärmel, die Bewegung des Vorhanges, treffen sich unbewußt mit der Art des oberitalienischen Manieristen (Mad. della Rosa in Dresden!) Auch die verräterische Feinheit der Hände! Die Haare der Madonna führen ein Eigenleben, das sie nicht mit der Figur und nicht (vor allem!) in die Tiefendimension gehen läßt, sondern sie seitlich, an der Bildfläche (die es hier idealiter vollendet gibt) vorbeitreibt. Dabei gibt es Züge, die seltsamer Weise auch ein Studium Grünewalds zu verraten scheinen. Von dem rechten Arme des Täufers Johannes

besonders nahe verwandt.) Schmitt hat ihnen noch eine ganze Reihe zugehöriger, jedoch meist geringerer Arbeiten angeschlossen. Die Breisacher Marienkrönung, der Mittelschrein des Altares, wirkt zunächst wie ein „Ragout“ — „Stile maccheroniche“, wie die Franzosen vom Jugendstile sagten. Eine überhitzte Bewegungssprache in den Körpern sendet eine Fülle von Gewand- und Haarmotiven aus, die nun nicht mehr ausgezackte Ränder einer kausal mit dem Kerne verbundenen Gestalterweiterung sind, sondern, wildgeworden, ein Eigenleben führen — auf Kosten der Gestalt. Schon das ist Manierismus. Aber auch der Ausdruck der Köpfe ist nicht mehr Ausdruck breit bejahter Vollexistenz; er kommt vom Barocken wohl her — wie ja auch die Engel, die durch die Falten klettern, aus jener freudigeren Welt stammen —, aber er wird unlustig, gequält, dünn. Das Technische ist über alles Lob erhaben, aber es beängstigt. Die Landschuter Madonna ist königlich, ihr Anblick befreit. In Breisach wird alles Majestätische, das nun doch einmal im gehobenen bejahten Menschen liegt, erstickt. Das Gewand hat mehr innere Substanz als das Figürliche. Das Ornamentale wirkt mimischer als im echten Frühbarock; aber das Gestaltliche auch ornamentaler. Breiter, existenzsicherer, fast an Claus Berg erinnernd, an den Odenser Altar, die Heiligen der Flügelreliefs. Wunderbar reich die Bewegung in der Predella. Die oberrheinische Kultur der Büste erreicht hier ihr letztes Stadium. Darüber hinaus gibt es keine Steigerung. Dabei verzichtet (im ursprünglichen Zustande) auch H. L. wie der Rostocker Rochusmeister (s. unten), wie früher der Kefermarkter, Stoß, Riemenschneider, auf

möchte der Verfasser das zu behaupten wagen. Wahre Wunderwerke unserer „Stilnuance“, die doch eigentlich! als eigener Stil bezeichnet werden darf, sind die Flügelreliefs. Die Taufe Christi, die Enthauptung des Johannes! Manchmal berühren sich die Faltengänge von ferne mit denen des allgäusischen Parallelfaltens. Besonders die Judith, die tanzende wie die mit der Johanneschüssel, sei zum Studium empfohlen. (Schmitt, Oberrh. Sk. 119/128.) Auch die Predella von großer Bedeutung — die Entwicklung von Breisach fast zu einem letzten, unerhört geistreichen und zweifellos beseelten Manierismus. Hier ist alles reliefmäßig, ins Entlang getrieben, ein Schäumen sehnsüchtiger Gebärden. Der Salvator selbst nicht mehr frontale Zentralfigur, sondern verschmiegt und zerbogen im Ausdruck einer fast ziellos gewordenen Allgemein-Sehnsucht, eines Fern-Wehs, das nach Tönen zu rufen scheint, als dem Einzigen, das nun noch näher zum Fernsten hinüberklängen



467. Andreas Morgenstern. Aus dem Zwettler Hochaltar.
(Nach Feulner.)

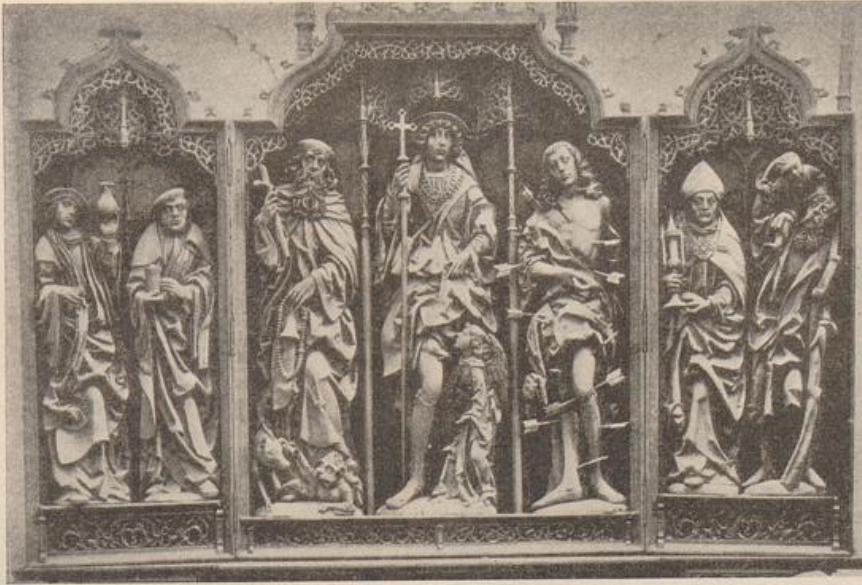
könnte. Die zwei Johannes des Germanischen Museums, sicher eigenhändig, im Ganzen massiver als Niederrottweil, Breisach näherstehend. Nur Werkstattgut der Altar von Reutte, erst recht die Forchheimer und Homburger sowie andere, bei Schmitt 131/33 aufgeführte Figuren. Reutte ist bei weitem das Beste unter ihnen! — Einen südostdeutschen Parallelfall stellt Andreas Morgenstern dar, der 1516—1525 den Hochaltar von Zwettl schuf, heute zu Adamsthal (Adamov) in Mähren. (Feulner, D. Pl. d. 16. Jahrh., 57, 58.) Er bietet Vergleichbares auch zum Odenser Altar des Claus Berg, ist auch (dem Zeitpunkt entsprechend) im Figürlichen massiver. Die ganze Art doch anders. „Froschragout“ soll ein Kanonikus gesagt haben, den man über die Parmeser Fresken Correggios befragte. Immer noch ist die deutsche Plastik der stärkste Träger europäischer Parallelen zur Malerei. Auch vor dem Zwettler Altar drängt sich der Ausdruck auf, auch hier begründet er sich aus einem Gestaltendenken, das ins Übergestaltliche hinausstrebt. Himmelfahrt Mariä, zusammengequirlt aus Gestalten und Wolken, ein fast geschoßloses Ineinandergedrängtsein zahlreicher Figuren, die ihren Eigenwert an den Rausch des Gesamten abgeben. „Barock“ nur in einem allgemeineren Sinne. Im persönlichen Ausdruck Vieles, das Breisach und Niederrottweil parallel. Und auch hier eine Emanzipation des Ornamentalen aus dem kausalen Zusammenhange mit dem Gestaltlichen. Gegen die Zuweisung des Altares von Mauer an den Budweiser Meister durch Tietze hat sich Widerspruch erhoben, der verständlich ist. Im Einzelnen ist hier noch mehr pralles Barockgefühl, so in den Köpfen, ähnlich wie bei Meister Pauls (von Leutschau) Danziger Anbetung. Aber da Morgenstern auch in Zwettl nur Oberleiter war (der Chronist weiß dunkel von sechs Bildhauern, deren Namen er nicht mehr finden könne), mag der Name doch als Deckname stehen bleiben. Auch hier ein „Himmel- und Erde-Bild“, wie es die Italiener malten, von einem deutschen Plastiker geschnitzt.

Auch der Norden hat seinen Manierismus. Er hat sogar eine besonders deutliche Disposition dazu. Sie liegt genau in dem, was der Verfasser auch heute noch, und immer nur noch deutlicher (trotz Biers Widerspruch) an Riemenschneider als norddeutsch empfindet: in der Neigung schon der norddeutschen Spätgotik zum Verdörren der Zwischenflächen zwischen ver-

spannten Linien, das heißt aber: zu reiner Linienverspannung überhaupt, der Vorliebe für die scharfe Kante (auch bei Berg trägt sie die spätere Wendung in die Nähe des Manieristischen) als Hauptleiter der Bewegung. Diese spellige Sprödigkeit der Gestalten, die in ihrer Aufpfropfung auf süddeutsche und ursprünglich sogar schwäbisch-weiche Formkultur den oft unsäglich starken Reiz Riemenschneiderscher Schöpfungen mitbewirkt, ist, wie schon bemerkt, besonders am Harz zu beobachten.

Der „Schutzaltar“ der Hildesheimer Michaelskirche (nach H. Kunze, D. Got. Sk. Mitteld., 72, ca. 1500 bis 1510 entstanden zu denken), ist ein vorzügliches Dokument. Er hat keineswegs „Riemenschneidertypen“, er ist ja auch keine Verbindung mit oberdeutscher Kultur eingegangen, aber der Trieb zur Längung, der Trieb, nicht von innen nach außen, sondern von außen entlang mit Phantasie und Schnitzmesser zu gehen, das spröde Anfahren der Bewegungspartikel gegeneinander (wobei sie aneinander zersplittern können), auch das Ethos selbst, das eben diese Sprache braucht, ein auch im Anmutigeren herbes, auch im Seelischen eckig-spelliges und spitziges Ethos, ist stammverwandter Art. Die Madonna von Calbitz in Dresden, von Hentschel und auch von H. Kunze dem H. W. zugeschrieben, mag gewiß auch den Meister H. W. voraussetzen. Der Verfasser hält sie jedoch für ein Werk harzischen Stiles und so — viel echter als die Kunst des wirklichen Riemenschneider-Schülers und Gehilfen Peter Breuer, der eben doch ein charakteristischer Sachse war — für Riemenschneider verwandt, nämlich stammesverwandt (Abb. bei Kunze, 69, bei Hentschel 71 b und 72). Sie wirkt wie eine Weiterdenkung der Hildesheimer mittleren Schreinfigur nach dem manieristischen Pole hin. Auch Lübeck zeigt sehr verwandte Züge. Schon der im Ganzen untersetzt proportionierte Prenzlauer Altar von 1512, lt. Inschrift in Lübeck geschaffen, hat etwas von diesem Geiste. Die Schwebeengel, nacktgefiedert, kennen gewiß die Münsterstädter des größten harzischen Meisters nicht. Sie könnten dennoch wie Schlüsse daraus wirken. Sie sind nur auf einem Zweige eines anderen Astes gewachsen — aber vom gleichen Stamme. Sehr deutlich wird die Beziehung im Rosenkranzaltar des Lübecker Heiliggeistspitals. Der Verfasser weiß sich mit Conrades, Deckert und den Lübecker Forschern Heise und Paatz einig über den feststellbaren Zusammenhang mit Hildesheim. Auch hier zu Häupten und Füßen „riemenschneiderische“ Engel, die vom Würzburger Meister nichts wissen werden, Stammesverwandte der seinigen. Der „Auftrieb“ der Figur, der aber gar kein wirkliches Steigen, sondern ein schwebartiges, statisch eher neutrales Verharren ist, die außerordentliche Längung, die präziöse Schnittigkeit, das fast kokette, aber herb-kokette, sprechende Wissen der Figur um sich, das nun in der übertrieben gelängten Madonna da ist — das ist schon Manierismus, lübischer Manierismus auf Grund harzischer Spätgotik. Es kommt auch mit Calbitz eine auffallendes Stammesverwandtschaft heraus; auch Calbitz ruht ja auf dem Hildesheimer Altare und seiner harzischen Art. Die Brechung der spätgotischen Naivität in Ethos und Form darf hier schon Manierismus heißen. Frühbarocke Einzelformen, die der Hildesheimer Schutzaltar noch nicht hat, sind vom manieristischen Gesamtzuge eingeschluckt. Die Form lebt im Ganzen nicht von innen nach außen, sondern ist von außen her ein- und hochgepreßt.

Der Trieb, die Proportion der Figur nicht in aktiver Leistung, sondern in einer Art passiver Nachgiebigkeit aufschließen zu lassen, wo ihr der Schrein nur Platz läßt, ist schon in den Seitenfiguren des Hildesheimer Mittelschreines angedeutet. Zur seltsamsten Deutlichkeit steigert er sich bei dem Anonymus des Rostocker Rochusaltars von St. Marien, der nun erst ganz deutlich die Bedingungen erfüllt, die für die volle Einordnung in dieses Kapitel erforderlich sind. In den bisher genannten Werken bilden sie sich erst heran, jetzt sind sie klar; Frühbarock ist vorausgesetzt als das Abzuwandelnde, als das, was sich verfremdet und in Abartung verfärbt. Die Kunst eines Berg ist hier vorausgesetzt; aber sie ist garnicht positiv maßgebend. Ein äußerst persönlicher und einmaliger Geschmack macht daraus etwas völlig Anderes, das Zeugnis der vom Heutigen, ganz gewiß erst von ihm, zu vermerkenden manieristischen Nuance. Der Altar ist farblos, man hätte ihn also mit gleich tiefen Gründen, wie einst den Kefermarkter, dem Riemenschneider zuschreiben können. Hier hätte der Irrtum wenigstens versehentlich eine kleine Wahrheit mitgetroffen: auch hier ist etwas von Tilmans Stammesart; aber in ostseedescher Abwandlung. Der Hauptheilige in der Mitte bezeugt es am deutlichsten. Es ist aber zugleich ein im Einzelnen an Stoß erinnerndes, quirlend unruhiges Kochen der Formen da, das nur immer wieder, im manieristischen Widerspruch, plattgebügelt wird. Der Künstler ist ein sehr feinfühler Manierist, die Wirkung des Originales ist viel bedeutender als die Abbildung (Deckert, Marb. Jahrb. III, T. 26) ahnen läßt. Deckert fand kein anderes Werk von ihm. Er sah auch richtig, wo der nächste Verwandte und Anreger steckt: es ist der größte Manierist Lübecks, Benedikt Dreyer, der auf den sonderbaren und innerlich doch selbständigen Künstler eingewirkt haben muß. Dreyer muß nicht nur innerhalb seiner Stilnuance, sondern innerhalb der ganzen deutschen Kunst der Zeit an vorderer Stelle genannt werden. Auch bei ihm, den man anfangs für gänzlich süddeutsch, dann für unbeeinflußt



468. Rochusaltar. Rostock, St. Marien.
(Nach Marburger Jahrbuch.)

norddeutsch hielt, ist, wie bei Berg, die süddeutsche Kunst als bekannt vorauszusetzen. Er selbst ist norddeutsch wie sein Name. Der Hinweis Deckerts auf Schwaben wirkt für den Verfasser nur an kleinen Stellen überzeugend. Ihm scheint, daß Deckert die Bedeutung Schwabens, namentlich Ulms, überhaupt gewaltig überschätzt. Außerdem bleibt immer wieder die wesentliche Komponente, von der oben die Rede war: das norddeutsche Gefühl für Formbretter zwischen Kanten, das Darre-Gefühl. Gewiß bleibt ebenso, daß auch Dreyer sich nicht aus lübischem Stile konsequent heraus entwickelt, sondern, wie Berg, mit erstaunlicher Plötzlichkeit vor uns steht. Die Erklärung kann nur aus süddeutschen Wanderjahren kommen. Die sind nichts Neues: überall zeigen uns schon lange vorher die Rechnungsbücher süddeutscher Münster den Zusammenstrom von Künstlern aus allen Gegenden, nicht selten also auch aus dem Norden. Wann Dreyer geboren, wissen wir nicht. 1555 war er noch am Leben — in einer veränderten Welt, die für seine Kunst keinen Platz hatte. Der Verfasser hält die Identifizierung mit B. Dreyger, der in Lüneburg 1497 schon „Gesellen-Obmann“ ist, für höchst unwahrscheinlich; aus generationsgeschichtlichen Gründen. Auch die frühe Ansetzung der Lettner-Skulpturen von St. Marien scheint ihm nicht zwingend bewiesen. Dreyer scheint ihm jünger als Cl. Berg gewesen zu sein — wie er ihn auch weit überlebt, um allermindestens 20 Jahre. — Gesichert: der Antoniusaltar des Lübecker Museums von 1522. Zweifellos vollkommen gleichen persönlichen Stiles, eine „Zuschreibung“, die schon kaum mehr als solche wirkt, die Lettnerfiguren von St. Marien. Die Wiederherstellung des Lettners nach dem Brande von 1508 hat bis 1520 gedauert. Es besteht kein Grund, mit den Skulpturen möglichst an den Anfang dieser Zeit zu gehen. Sie verraten eine Hand und einen Geist, sind aber nicht im untersten Sinne stilgleich. Man kann sie systematisch ordnen, ohne zwingend darin zeitliche Entwicklung verlangen zu müssen. Die (für den Verfasser) allein als schwäbische Erinnerung wirkende Figur ist der Johannes Evangelist. Allgemein süddeutsch angeregt wirkt auch die Anna Selbdritt, jedoch schon mehr stoßisch als schwäbisch (die Maria freilich etwa der Jörg Kendelschen Art nahe). Schon die mittlere Hauptfigur der Madonna ist sehr norddeutsch, aber verhältnismäßig stark frühbarock. Die vier bedeutendsten Figuren, die überraschendsten Erfindungen — Alles, was am reinsten Dreyerisch und nur dieses ist — führt in das Manieristische. Daß dies schon hier, sicher schon vor 1520, geschieht, scheint für einen gegenüber Berg merklich jüngeren Meister zu sprechen. Die ganze deutsche Kunst kennt kaum ein zugleich so raffiniert elegantes und tief ausdrucksvolles Werk wie den kämpfenden Michael Benedikt Dreyers (Deckert



469. Benedikt Dreyer, St. Michael.
(Nach Marburger Jahrbuch.)



470. Benedikt Dreyer, Johannes der
Täufer. (Nach Marburger Jahrbuch.)

Abb. 62). Er ist wie eine schlanke Wolke von Blitzen. Lanze, Säbel, Fittiche, Drache, Kopf, Spielbein, Gewand — alles überkreuzt sich in einem Flammenmeere säbelscharfer Formen. Also ein Kampf-Symbol großartigster Weise — aber Symbol, nicht Tat, wie beim reitenden Georg Hennings von der Heide, auch nicht grandios in Bewegung erstarrtes Wunder wie bei Notke, sondern gleichsam eine vertretende Formenhandlung aus schlanken, durcheinanderschlagenden Zügen. Auch keine expansive Erweiterung von einem gewaltigen Figurenerkerne aus, kein Frühbarock; sondern ein Mitgerissenwerden der Figurenteile (als Elemente gleich den anderen) in einer ihnen allen großartig angetanen fechterischen Zusammenblitzung: es ist sich eben ablösender Manierismus! Auch der Rochus gehört dahin; und — im Seelischen am deutlichsten — der Täufer. Hier ist eine innerste Verwandtschaft zu jenem süddeutschen Sebastian, der dem Berliner gegenübergestellt wurde. Im wunderbar reichsten Kontrapost wird die Figur gebogen, in ausdrucksvollen Konkaven bohrt der Meister das Gewand, mehr noch den bärtigen Kopf des Heiligen leidenschaftlich, wie mit fieberndem Daumen, aus. Eine schon an die letzten Möglichkeiten reichende Auszehrung des Physischen — alles eigentlich fast qualvoll sehnsüchtiger, leidender Blick! In den Orgelkonsolen von St. Marien und dem „Geldkastenmanne“, einem Mönche, der am Gotteskasten vorgebeugt Geld einschüttet und zum Einzahlen auffordert, geht diese manieristische Wiederkehr des Spätgotischen noch weiter; wieder zu einer über Riemenschneider hinausgreifenden Wegdörrung des Plastischen, einer grotesken Mimik verspannter Glieder. Glieder aber doch — nicht einfach Linien! — Der Antoniusaltar von 1522 wirkt in der Hauptfigur ruhiger. Sie kommt vom Antonius des Lettners her, einer prachtvollen Skulptur mit etwas stärker barocken Zügen. Die Proportion die gleiche überschlank, wie im Rostocker Rochusaltare. Dabei wirklich etwas wie Monumentalität. Die heiligen Rochus und Sebastian klein auf die Seiten verwiesen. Sie sind vollendete Zeugnisse des Manierismus, ganz besonders der Rochus mit seinen Engeln.