



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1940

Das Geschlecht von 1460

urn:nbn:de:hbz:466:1-41887

DAS GESCHLECHT VON 1460

Wenn wir uns nur an die als wichtig gesicherten Namen halten, so ist das nächstjüngere Geschlecht noch erheblich zahlreicher. Es umfaßt eine stattliche Reihe sehr bekannter Künstler, darunter diejenigen, die früher, recht irreführend, das Bild der letzten altdeutschen Kunst fast allein bestimmt hatten. Riemenschneider, Krafft, Peter Vischer und „Grünwald“ — war das nicht einmal, immer abgesehen von Stoß, Dürer und Holbein, für die Meisten schon das Wichtigste, von dem sie gehört und manchmal etwas gesehen hatten? Versuchen wir, der sehr hohen Bedeutung jener Künstler gerecht zu werden und zugleich dem neueren, vollständigeren Gesamtbilde zu dienen. Wir ordnen in Gruppen. Für eine ist Riemenschneider der berühmteste Führername, für eine weitere sind es Adam Krafft und Peter Vischer d. Ä., für sich allein steht „Grünwald“. Wenn wir auch die Unvollständigkeit unseres Wissens und namentlich die bewußte Begrenzung unserer Darstellung nicht vergessen wollen — der Eindruck bildet sich unwillkürlich, als drängten die weithin sichtbaren Begabungen schon enger sich zusammen, stetig wachsend nach Art und Zahl.

LYRIKER DER PLASTIK

TILLMANN RIEMENSCHNEIDER

Wir blicken in neuem Zusammenhange auf *Riemenschneider*. Er ist neben Stoß der berühmteste jener Meister, die man gerne als die eigentlichen „Spätgotiker“ auffaßt. Und doch ist schon für den Älteren und Gewaltigeren dieses Verabredungswort nicht ausreichend. Wir sahen Stoß um 1520 in einen Stil der betonten, durch Linienbewegung nur noch bedingten, aber nicht mehr angezehrten Masse einmünden. So wenig das Verabredungswort geklärt ist — so viel darf man doch sagen: Herrschaft der Masse über die Linie meint es nicht. Auch Riemenschneider ist einen Weg über die Spätgotik hinausgegangen,

aber er ist eine sehr andere Natur als Stoß. Schon der verschiedene Klang der Namen könnte den Ausdruck einfangen. Das hellklingende, mehrsilbige „Tilman Riemenschneider“ steht gegen die dunkel schlagenden Hammertöne: „Veit Stoß“. Für die Polen ist „Stoß“ besonders ausdrucksvoll. Es bedeutet, ein deutsches Lehnwort, in ihrer Sprache den *Streit*. In Riemenschneiders Kunst ist etwas Friedhaftes. Er ist verbindlicher und *verbundener*. Der Wunsch, möglichst ohne Gesellen zu arbeiten, muß ihm fern gelegen haben. Obgleich auch Stoß eine große Breitenwirkung erreicht hat, so ist sie doch andere Wege gegangen: nicht durch Werkstattschulung und fast kampflose Beherrschung einer ganzen Stadt, sondern jedesmal neu durch den *Einschlag* ihrer Gewalt. Stoß war ein unverbindlicher Einsamer, Riemenschneider ein verbindlicher Anreger und Lenker. Darum war lange die „Werkstatt“ in gefährlich verdunkelnder Weise um sein letztes Wesen gelagert. Vieles mußte man abstreifen, um an den Einen selbst zu kommen. Sein Klang teilt mit dem von Brahms die Eigentümlichkeit, daß er „nach vier Takteten“ erkannt werden kann; er war darum auch leichter „nachzumachen“. Als Riemenschneider ihn fand, mußte es — wie man von Perugino gesagt hat — ein seliger Augenblick gewesen sein; aber es wahr wohl gar kein „Augenblick“. Diese zugleich zähe und feine Seele war sicher früh — und klar — vor allem Bewußtwerden schon geprägt. Sie durchherrscht ihre eigenen Wandlungen mit noch größerer Unverkennbarkeit als Stoß die seinen. Riemenschneider war kein Dramatiker, er gehört zu den Lyrikern. Diesen sagt man nicht grundlos nach, daß ein einziger, aber auch einmaliger Gefühlsklang genügen könne, um sie für die Dauer zu prägen. Ein Mensch solcher Art war Riemenschneider. Aus einer feinempfundenen Trübheit zum Holden und Durchgebildeten zu gelangen, muß ihn gereizt haben. Gewandformen unserer alten Kunst sind weder ursächlich aus der Körperhaltung zu erklären, noch sind sie Zufall. Sie sind Sprache. Wenn bei Stoß die Gewänder gleich Flammen lodern, so ist es die Hitze *seines* Inneren, die sie nach außen schlagen läßt; wenn sie wie von zerreißendem Winde gepackte Fahnen zackig verwehen, so ist es *sein* Sturm, der sie erfaßt hat. Bei Riemenschneider wird man ähnliches niemals finden, wohl aber die *gleiche* Sicherheit der Form als Ausdruck der Gesinnung. Das Gewand hält sich bei ihm weit näher am Körper, nicht aus höherer Logik, sondern

aus stillerer Stimmung. Ein letzter Windzug aus der Zeit der achtziger Jahre hatte im Münnerstädter Altare den dreißigjährigen Meister getroffen; die flatternden Engel gehorchten ihm noch. Im übrigen erkannten wir endende Friedrichs-Zeit; nicht anders beim ersten Menschenpaare. Mann und Frau sind aber von da an festgelegte Grundtypen. Sie haben sich stark genug erwiesen, eine nicht geringe Reihe von Einzelzügen verwandelnd aufzunehmen; ihr Rahmen wurde nie zerbrochen. Vöge hat einmal gesagt, Riemenschneiders Madonnenkinder „litten an einer *angeborenen Wohlerzogenheit*“. Die Beobachtung führt tief. Diese Kinder erscheinen sehr „artig“; immerhin sind sie die kindliche Form einer *Art*! Es wäre falsch, aus Gemäßigkeit auf mäßige Leistung, aus Sanftheit auf Schwäche, aus gepflegtem Gefühl für Fläche gar auf Flachheit zu schließen. Dieser vom Harz gekommene, in Schwaben durchgebildete, in Würzburg viele Jahre ansässig verbliebene Meister, der wahre Magnet in der unterfränkischen Kunst, war von einer echten Kraft beseelt, er war ein *Schöpfer*! Schon die Münnerstädter Evangelisten weisen ihn als Menschen der kommenden Reformationszeit aus. Riemenschneider hat seinen Zusammenstoß mit der äußeren Macht nicht einer Überreiztheit seines Ichgefühles, sondern dem echten Idealismus erkannter Gemeinschaftspflicht zu verdanken gehabt. Der eindringlichste Meister des Feinen, der unüberbietbare Glätter, Wölber, Eintiefer der Holzflächen hat als Ratsherr auf der Seite der armen Bauern gestanden. 1525, nach der furchtbaren Niederlage der Bauern, die stürmend von der uneinnehmbaren Marienburg herabgestürzt worden waren, erlitt er durch die siegestrunkenen Herren die Folter; sie hat ihn für den Rest des Lebens schweigsam gemacht. Die Schwere jener von Gefahren innerer wie äußerer Art dicht bedrängten, in der Kunst so großen, von so viel *Liebe* erfüllten Zeit kann nicht eindringlicher reden. Dieser Mann war kein Schwarmgeist, kein wilder Rebell, er war nur fähig zu verehren und zu vertreten, für eine Sache zu handeln und zu leiden. Er war maßvoll bis in die Maßstäbe seiner berühmtesten und edelsten Werke. Das Riesige lag ihm so wenig wie jener Aufruhr der Gefühle, mit dem Stoß auch überlebensgroße Gestalten auszufüllen verstand. Aber er verstand, zu gewinnen; er hat sogar auf Niklas Hagenauer gewirkt: die Beweinung der Staffel des Fronaltares geht unverkennbar auf eine schöne Gruppe

zweier trauernder Frauen Riemenschneiders (heute im Berliner Deutschen Museum) zurück. Seine überzeugend zuredende Kunst ist bis in das Letzte hinein so bewundernswert gepflegt, weil eine pflegliche, gärtnerische Seele sie hervorbrachte. Die Altäre des Taubertales, die für den Ruhm eines ganzen Lebens genügen könnten, arbeiten mit unterlebensgroßen Gestalten und mit zurückhaltenden, doch aus wunderbarer Tiefe aufsteigenden Gebärden. Rothenburg o. T. und Creglingen besitzen die schönsten (Abb. 83). Beide Orte, die berühmte Stadt und das kleine Dorf, sind allein darum eine Wallfahrt wert. Der Heiligblutaltar der Rothenburger Jakobskirche steht nicht mehr an der rechten Stelle. Einst schmückte er die Westempore. Diese war geeignet, weil der Künstler hier wie in Creglingen einen ganz besonderen Reiz entfalten wollte: die Durchsichtigkeit des Schreinraumes von der Rückseite her. Daß der Altar eine zweite Kirche war, bewährt sich hier nicht, wie in den Riesenwerken der achtziger Jahre, durch Wettstreit der Maße mit dem gebauten Raume, sondern darin, daß der Schreingrund selber dessen Formen in sich nimmt. Kein Dunkel mehr, aus dem Figuren sich hervorwiegen wollten, sondern eine lichte Bühne, so wie das geistliche Schauspiel sie längst im Kirchenschiffe gefunden hatte; der Schrein selber wird zum Kirchenschiff. Beide Altäre umkreisen das mittelste Heiligtum der alten Kirche, die Hostie. Der Rothenburger war Gehäuse für einen „Blutstropfen Christi“, der Creglinger steht heute noch frei im Schiffe des Friedhofskirchleins an der alten Stelle, wo einst ein Bauer im Acker eine Hostie gefunden haben sollte. Beide gehören den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts an. Der Rothenburger gilt als der frühere (Vertrag 1501, Schrein durch Erhart Harschner 1502 vollendet, die letzten Leistungen des Bildners 1504—1505 geliefert). Der Schrein zeigt weniger Rhythmus in der Symmetrie als Symmetrie im Rhythmus: *dieser* ist jetzt das erste. In zwei Schichten hintereinander reihen sich die Gestalten. Der Blick wird nicht in die Tiefe gelockt, er soll entlang wandern; das Entlang ist ein erstes Grundgeheimnis des Gesamtentwurfes; aus ihm erklärt sich auch die ungewöhnliche Stellung Christi. Nicht er hat die Mitte inne; der Verräter ist dieser viel näher, aber über den fällt sie wie ein Fallbeil herab. Der entlanglesende Blick allein kann das richtig aufnehmen: Symmetrie im Rhythmus, umgekehrt wie in der Pacher-Zeit. Die Symmetrie aber hat die Arbeit

des Schreiners hergestellt, die sicherlich mit dem Schnitzer verabredet war. Symmetrie ist hier das *zweite*. Wenn nun die Tropfkonsole links der Mitte über Christi Haupte schwebt, so kann sie es innerhalb des *Rhythmus* betonen. Die Fenster hinter den Gestalten sind in fast gleichen Abständen gereiht, aber über die Dreischiffigkeit und die Übermacht des Mittelschiffes ist kein Zweifel gelassen. — Ein weiteres Grundgeheimnis ist die Auffassung der Gestalt. Heutige Menschen, im Zeitalter der Photographie, abgetrieben von den früher selbstverständlichen Wesenheiten jeder Kunst, könnten sie „verkrüppelt“ finden. Wenn die falsche Voraussetzung, die Kunst habe die Aufgabe der Photographie, sich mit der sonst so wünschenswerten Forderung nach vollkräftiger Männlichkeit der Lebendigen verbindet, so wird das Urteil noch vernichtender sein. Aber hier sind nicht Statuen Lebendiger gemeint, hier ist ein Ereignis zwischen Seelen gezeichnet, das durch Gebärden kenntlich wird. Der Künstler stellt sich nicht vor, wie wirkliche Menschen auszusehen hätten, sondern welche Arten von Ausdruck das Geschehnis auslösen muß: „Einer unter Euch wird mich verraten.“ Gewiß hatte Lionardo kurz vorher die gleiche Aufgabe unter vollerer Anerkennung des Anspruchs der Gestalt auf überzeugende Ausdehnung gelöst. Nun — Riemenschneider *erhebt* diesen Anspruch nicht. Es genügt ihm, *die jeweils wichtigsten Ausdrucksträger auf dem jeweils kürzesten Wege zu verbinden*. Daraus erwächst seine heutigen Menschen oft nicht mehr zugängliche Form. Hals, Schulter, Ellenbogen, Handgelenk, Knie, Fuß und über allem der Kopf — das sind *Ausdrucksträger*, mehr als Körperteile. Diese entscheidenden Tonstellen werden verbunden durch Ausdruckslinien, die so schnell als möglich, unter Unterdrückung dessen, was dieser Kunst nicht wesentlich zu sein braucht, von der einen zur anderen eilen. Sie sind dabei nicht karg; sie machen nur scheinbar Umwege, in Wahrheit Wege. Die Gewandfalte als Weg, selbst noch mit Ausdruck geladen, ist der vermittelnde Diener der Darstellung. Da der Kopf aber die wichtigste aller Tonstellen in diesem geistvollen Netze von Zeichen ist, so gerät er größer als die anderen, „zu groß“ vom Standpunkte dessen aus, der „Wirklichkeit“ verlangt. Diese Köpfe werden dennoch das erste sein, das auch dem zunächst zaudernden Betrachter beweisen wird: hier wird nicht aus Unfähigkeit gegen die Wirklichkeit gesündigt, sondern es wird überlegen

aus ihr und über sie hinaus gestaltet. Wenn diese wundervoll tiefen Köpfe vielleicht am ersten begreiflich machen, daß hier wirklich die Kraft eines hohen Stiles spricht, so beweisen das dem weiter Eindringenden auch die Körper, die freilich etwas anderes sind als bloße Menschenleiber. Dieser Bildner hat den menschlichen Körper in allen seinen Gelenken ausgezeichnet *gekannt* und hat seine Darstellung vorzüglich *beherrscht* — genau, so weit er sie *brauchte!* Er brauchte nicht die zuständige Ausdehnung, sondern die Richtung der Gebärdenträger. Da sehe man doch die Schulterbildung des Johannes an, verfolge die Arme, die Hände, Bein und Fuß. Da fehlt gar nichts, da sitzt alles richtig — es will sich bloß nicht zuständig ausdehnen; es will das Wesentliche der Gebärde treffen, die Handlung, es will etwas tun, was wir heute mit Recht besonders hoch einschätzen: es will dienen. Eine karge, herbe, strenge, feine, wesentliche Seele spricht. In der Darstellung des Verehrens steht Riemenschneiders Kunst hinter der größten nicht zurück. Sie steigert sich zum höchsten Gesange, wo sie Verehrende um Verehrtes selber ordnet, wie in der Creglinger Himmelfahrt Mariae. Der Wurf birgt bei aller Bescheidenheit viel Zukunft in sich. In der ersten Zeit, die nach der schweren Krisis der deutschen Kunst im 16. Jahrhundert wieder aufblühen wollte, 1613—1619, hat Jörg Zürn den Überlinger Altar nach dem gleichen Gesetze geformt: aufscheinendes Licht von vorne, durchscheinendes vom Rücken her. Abermals ein Jahrhundert später übertrug Egid Qirin Asam im Chor der Rohrer Kirche auf den gebauten Raum selber die Auffahrt der Maria, wie sie im Creglinger engen Schreinraume geschaffen war. Dieser gibt ein „Himmel- und Erde-Bild“, wie einst der Krakauer Altar, viel kleiner aber und nicht als Hochrelief (bei zum Teil vollplastischen Figuren), sondern als Vollbild (bei zum Teil reliefhaft abgekürzten). Der Himmel wird nicht durch Strahlen gebildet, sondern durch den Raum eines Kirchenchores. Von Engeln getragen, schwebt aus den Jüngern die Jungfrau wie eine Blüte aus dem Kelche hervor. Die Befestigung an unsichtbaren Stangen ist grundsätzlich nicht anders, als der Spätbarock sie nur in weiteren Ausmaßen anwenden sollte. Hier bedarf es der großen Ausmaße nicht. Das hohe Lied der Ehrfurcht, das Riemenschneider gesungen hat — ein Gefühl, gebrochen wie ein Licht in viele Farben durch das Prisma der Charaktere — lenkt unsere



82. Niklas Hagenauer, Der Bauer mit dem Hahn,
München, Sammlung Böhler



83. Tilman Riemenschneider, Mittelschrein vom Creglinger Altar

Ehrfurcht auf den Ehrfürchtigen selber. Auch für den sollte dies gelten, dessen Verehrung andere Wege geht. Ziel und Form der Verehrung bedeuten wenig gegenüber ihrem Grade. Das Volk Goethes, der die Verehrung für unser bestes Teil erklärte, hat hier gesprochen. — Der Dettwanger Altar, für eine Rothenburger Kapelle bestimmt und erst 1653 neu versetzt, verändert, gekürzt — man ist dabei, seine eigentliche Form geistig wiederherzustellen — wird dem Creglinger bald gefolgt sein. Er kann sich an Besonderheit mit jenem nicht messen, er zeigt aber, wie der große Darsteller der verehrungsfähigen Männer die leidensfähigen Frauen auffassen konnte — und den Gekreuzigten. Bei diesem geht er immer noch vom Gerhart-Typus aus, aber auch der des Rothenburger Hochaltars kann sich melden. Eine neue Biagsamkeit entsteht. Wir kennen eine Reihe Beispiele, so den Christus in Steinach von 1516 und eine kleine, wohl zu Unrecht angezweifelte Gruppe des Darmstädter Museums. Diese steht unter Glas, und es drückt sich darin etwas Richtiges aus: die außerordentliche Kostbarkeit der Oberflächenbehandlung. Wie Elfenbein ist das Holz bearbeitet; kleine Kruzifixe in Elfenbein haben auch viel später noch in Italien den Ruhm deutscher Barockbildner getragen. Bemalung des Holzes entspricht dieser Kunst nicht.

Wir wissen, daß sie nicht nur die eines Holzschnitzers war. Unter den zahlreichen Werken in Stein ragen zwei Bischofsgrabmäler des Würzburger Domes hervor, Rudolf von Scherenberg † 1495 und Lorenz von Bibra † 1519 (Abb. 84 u. 85). Die Mächtigkeit, die ein älterer Bildner den zuletzt vorangegangenen Grabmälern gegeben hatte, wird darin aufgenommen, aber neu gewandelt; nicht tektonische Starre, sondern feinste Bewegung, namentlich in dem älteren Werke. Hier herrscht noch etwas vom Geiste der endenden Friedrichs-Zeit. Eine erlesene Farbigkeit verstärkt nur die Linienführung. Volle Empfindung geistigen Lebens schafft aus dem Kopfe ein großartiges Gerinnsel von Linien, die denkerische Tiefe und greisenhafte Güte vermitteln, ohne jemals ihre ornamentale Eigengesetzlichkeit zu verlieren. Der „Fortschritt“ im Bibra ist kein großer Gewinn, aber er bezeichnet einen Weg, den wir auch von Stoß her kennen: die Masse drückt die Linie herab. Aus diesem Grunde können nun die Einzelheiten sich Italienschem nähern. Löwen und Engel der Ahnenprobe verwandeln sich in

Putten; der Engel im Hemdgewande, gerade bei Riemenschneider sehr typisch in dem fast geschlechtslosen Ausdruck, weicht den „welchen Kindlein“, ebenso das verzweigte Gestänge leicht lesbaren Einzelformen, die gebrochene Schrift der Antiqua. Ist das nun „Renaissance“? Es ist eine Wandlung mit der Zeit, die auch die Vorstellung vom Menschen abgeändert hat. Sie macht den Ersatz der alten Begleitformen *möglich* — mehr nicht! Wir übergehen bewußt eine große Zahl schöner und wichtiger Werke, um uns dem Schlußakkorde dieses Schaffens zuzuwenden. Wir finden ihn in der Maidbronner Beweinung. Riemenschneider hat viel in Relief gearbeitet, in verschiedenen Graden von fast graphischem Flachrelief hölzerner Flügel (Münnerstadt) zum volleren (Creglingen) und wieder zu flacherem in Stein (Bamberger Kaisergrab). Die Maidbronner Beweinung, Anfang der zwanziger Jahre entstanden, aber erst nach dem Bauernkriege aufgestellt, ist aus Sandstein. Der im Anfange der Sechziger stehende Mann kehrt darin zu Erlebnissen seiner Jugend zurück. Der Grundgedanke ist ulmisch. Die Versenkung erreicht jetzt ihre letzte Tiefe, während gerade der gleichzeitigen, Riemenschneider wohl nicht mehr bekannten schwäbischen Entwicklung (Merklingen) gegenüber eine größere Verdichtung des Gestaltlichen sich vollzieht. Der Mann unter dem Kreuze gilt als Riemenschneider selber. Das ist nicht unmöglich. Fällt aber nicht damit auch noch etwas Licht auf den Münnerstädter Lukas zurück? In dem Zunfttheiligen unseres Künstlers erkannten wir das Selbstbildnis seines Seelentumes; aber auch eine leibliche Ähnlichkeit will leise durchschimmern. Wir wollten diesen Künstler, der, ohne stehen zu bleiben, sich immer sehr treu geblieben ist, als Führer (nur von uns her!) einer Gruppe sehen. Man könnte sie die der Lyriker nennen; sie ist von nicht geringer Zahl. Sogar ein *Hans Thoma* (oder Thomann) gehört zu ihr. Das Memminger Chorgestühl, an dem er seit 1501 gearbeitet hat, kann stellenweise an Riemenschneider selber erinnern. Die Nachrichten gehen bis 1525.

GREGOR ERHART

Auch *Gregor Erhart* darf zur Gruppe der Lyriker gerechnet werden. Er soll gegen 1540 gestorben sein, müßte also als Altersgenosse Riemenschneiders ein sehr hohes Alter erreicht haben. Seine Grundstimmung tritt der des Würzburgers zur Seite. Blaubeuren und Münnertstadt, die Eva und die Schöne Deutsche — das sind Klänge, deren Verwandtschaft leicht zu verstehen ist. Auch Gregor Erhart gehört einer Künstlersippe an. Michel Erhart, älterer Bruder oder Vater, hat u. a. mit Holbein d. Ä. zusammen am Weingartener Altare gearbeitet. Paulus, der Sohn oder Stiefsohn, war ebenfalls Bildschnitzer. Nach Vollendung des Blaubeurer Altares, 1494, ist Gregor Erhart von Ulm nach Augsburg verzogen. Dies war nicht nur ein einzelner Verlust der alten Hauptstadt schwäbischer Kunst, es war ein Sinnbild für den Wechsel der Führerrolle; Augsburg übernahm sie von da an. Mit seinem Schwager Adolf Daucher und dem Vater Holbein als Maler gemeinsam hat Erhart 1502—1504 den Kaiserheimer Altar geliefert. Die Muttergottes besitzen wir noch in Berlin. Sie beweist, daß auch Erhart den Weg seiner Zeit gegangen ist, ohne sein Eigentliches zu verlieren. Er hat die lyrische Lieblichkeit bewahrt, aber das Schwingende seiner Blaubeurer Formen ist zu neuer Festigkeit geronnen. Die Bewegung ist vom Umriss her in das Innere getreten, als harter Rahmen schließt der Mantel den Umriß senkrecht ab. Was in Blaubeuren diesen selbst bewegte, kann sich nun in ihn einbergen: das Kind ist von einem großartig neuen Kontrapost bewegt. Kopf und Körper wenden sich nach rechts, die Arme nach links: ein Michelangelo-Motiv, und sicher (1502!) nicht aus Italien „entlehnt“. Nicht nur die Senkrechte des Umrisses hat den Gesamtschwung ersetzt, es ist auch eine Waagerechte gewonnen; die obere Formgruppe ruht geschoßartig über der unteren. Die herrliche Gruppe, die in Frauenstein (Ober-Österreich) aufgetaucht ist, bezeugt ähnlichen Geist. Auch hier ist eine Mantelmaria gegeben, aber eine sitzende. Der mächtig große Kopf ist nicht nach Marias eigenem Körper, sondern nach dem der ganzen Gruppe abgestimmt, es ist gleichsam der Kopf der Schutzgemeinde. Diese überlegene Freiheit ist jener Riemenschneiders verwandt. Das Kind ist fast riesenhaft schwer geworden. Auf der linken Seite erkennt

man Kaiser Maximilian. Dieser hat Augsburg besonders geliebt, er hat dieser Stadt sein lebensgroßes Reiterdenkmal aus Stein zugegacht, und Gregor Erhart hat 1509 daran gearbeitet. Es ist niemals fertig geworden — ein unersetzlicher Verlust. Denn wir dürfen aus einem farbigen Holzschnitte Burgkmairs, der den ersten Entwurf geliefert hat, Schlüsse auf die Form ziehen; wir hätten zum ersten Male wieder den monumentalen Reiter in Ruhe. Und nun verlassen uns leider die Zeugnisse, wir wissen nicht mehr, wie der Künstler sich zuletzt entwickelt hat. Soviel aber wissen wir, daß seine Entwicklung mindestens so früh wie die Riemenschneiders auf breitere Ruhe, auf Unterordnung der Linien unter die Masse gezielt hat. Das Geschlecht von 1460 scheint diesen Weg durchweg gegangen zu sein. Es zielt auf Dürer als auf seine nächste Folge.

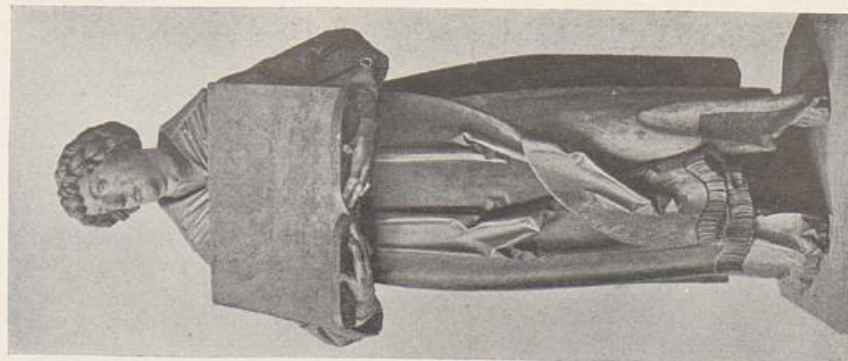
Ein unbekannter Künstler, den man mit Erhart zusammenbringen wollte, Meister des Mörlin-Epitaphes nach einem schön bewegten Grabstein des Augsburger Domkreuzganges von 1497 genannt und auch in Eichstätt (Grabstein Wolfersdorff) aufzufinden, ist in der frühen Augsburger Zeit mit Erhart gleichzeitig nachzuweisen. Er könnte dem gleichen Geschlechte angehören. Ein bedeutendes Bildnis hat er im Grabstein des Adolf Occo geleistet. An Stelle der bewegten Szene ist die unmittelbare Vergegenwärtigung getreten, das *Bildnis*. Ein ausgesprochener Breitenzug weitet den Reliefraum aus; es ist, als hätte sich plötzlich eine bis dahin reich belebte Bühne entleert. Das Einmalige und Einfache betritt sie. Wir beobachten einen geistigen Menschen, einen humanistisch gebildeten Arzt, unmittelbar bei seiner Arbeit. Es ist die Stadt des Augustus, die den Grabsteinbildner so früh zum schlichten Bildnis-künstler umformt.

HANS WITTEN

Obwohl uns nähere Nachrichten fehlen, dürfen wir vielleicht auch *Hans Witten* jenem Geschlechte zuzählen. Die genauere Kenntnis seiner Kunst verdanken wir vor allem Walter Hentschel. Man kannte den Künstler schon lange als den „Meister H. W.“, der 1511 den Altar von Borna, 1512 die schöne Türe in Annaberg (1501 auch eine Helena in Halle) bezeichnet hat. Eine zähe und umsichtige Arbeit hat Hentschel



84, 85. Tilman Riemenschneider, Grabmäler des Rudolf von Scherenberg und des Lorenz von Bibra im Dom zu Würzburg



86, 87. Hans Witten, Engel von der Schönen Tür der Annenkirche
in Annaberg und der Diakon in Ebersdorf

schließlich zur Feststellung des Namens verholfen. Er weist auf das Rheinland, aber auch dem Verfasser will einleuchten, daß H. W. durch das Heimatland Riemenschneiders am Harze gegangen, vielleicht Riemenschneiders Stammesverwandter ist. Eine gewisse Seelenverwandtschaft kann verspürt werden. Aber anders als der Würzburger, aus einer romantischen Seele heraus hat H. W. sich gelegentlich schon Barockem genähert. Einiges aus dem reichen Gesamtwerke sei betrachtet. In dem geschnitzten Altare von Borna zeigen die größeren Gestalten der Heimsuchung jenen Grundzug niedersächsischen Wesens, der auch aus dem Würzburger zu sprechen scheint: das jähe Einsinken der Formbretter zwischen scharfen Graten. In einer Gruppe von Werken, die heute mit den Namen „Wolter“ und „Stavoer“ noch unsicher bezeichnet wird, ist dieses überbetonte Holzgefühl verwandt zu finden. Die seelische Nähe zu Riemenschneider spricht deutlicher aus den begleitenden Engeln. H. W. formt sie anders als jener, aber er denkt sie gleich lyrisch. Es lebt auch in ihm ein Klang, der am deutlichsten aus jeder Darstellung verehrender Hingabe vernehmlich wird. Längliche, fast geschlechtslose Wesen sind diese Engel. Als Einzelgestalten sind sie dem Meister am schönsten in den beiden großen Pulthaltern von Ebersdorf gelungen. Ein naumburgischer Gedanke ist in diesen aufgenommen. Durch die Doppelung wird es möglich, ihn dialektisch zu zerlegen; ein Diakon steht einem Engel gegenüber. Dieser Diakon (Abb. 87) ist ausgesprochen männlicher, nicht nur in der Kopfhaltung, sondern in der ganzen Gestalt, in der härteren Kraft seines festgerammten Stehens. Selbst die Haltung der Hände ist als Kennzeichnung gedacht; sie legen sich quer unter das Pult und leisten so eine Geschoßbildung. Im Engel ist mehr Schwebung, im höher gelegten Griff der Rechten, im beweglicheren, wiegenderen Stande. Im Gesichte blüht jene fein-hingebungsvolle Lyrik, die auch Borna beweist. Als Ausdruck inbrünstiger Hingabe erreicht sie ihr Höchstes in der „Schönen Türe“ von Annaberg. Wird sind im Erzgebirge, das damals durch seinen Silberbergbau eine vergängliche, aber glänzende Blüte erlebt hat. Die Annenkirche als Ganzes ist eines ihrer schönsten Denkmäler. Das Schönste wiederum ihrer reichen Plastik ist aber erst künstlich später hineingelangt, eben die „Schöne Türe“ des H. W. Ursprünglich hat sie an der Franziskanerkirche gesessen. Die

Reformation hat diese um ihren Sinn gebracht, doch war man verständlich genug, das Meisterwerk des H. W. im späteren 16. Jahrhundert zuerst an, dann in die Annenkirche zu retten. Einige Veränderungen daran sind der Reformation zuzuschreiben. Die Liegefiguren des obersten Teiles haben „etliche abgöttische Bilder“ verdrängt — gottlob nicht das Wesentliche. Man hat sich auf eine Protestantisierung der Namengebung beschränkt. Hentschel hat den alten Gedankengang richtig wieder erkannt. Es handelt sich um ein inneres Schauerlebnis des Franziskus, dem Maria erscheint. Den in Deutschland nicht üblichen Stoff hat H. W. mit echter Schöpferkraft gefaßt. Wie dem Hagenauer die Gesamtform der großen Altäre, so muß dem H. W. die der „Schönen Türe“ zugetraut werden. Sie ist ein wahres Flammengebilde schon in den unteren Öffnungen, aus deren tiefgeschrägter Laibung sich Spruchbänder, aus diesen wieder Engel hochwinden. Zwischen Pfosten- und Bogenteil brechen die Hauptgestalten durch, Maria links, der verzückte Franziskus rechts. Ein Engelhimmel schwärmt aus der Tiefe vor und zum Gnadenstuhle. Fittiche und Bänder genügen, diesen in Wolken zu versetzen. Der Engel mit dem sächsischen Wappen gehört zu den himmlischsten Eingebungen altdeutscher Kunst (Abb. 86). Seine Schmiegun, sein in Hingabe entrückter Gesichtsausdruck sind reine Musik des Sichtbaren. Man darf daran denken, daß man sich in der Heimatgegend Schumanns befindet. Damit ist zugleich ein allgemeinerer Begriff nahegelegt: Romantik. Der Verfasser hat im ersten Hefte der Zeitschrift „Das Werk des Künstlers“ seine Meinung dahin dargelegt, daß zwar nicht bewußte Romantiker, wohl aber eine große Reihe unbewußter romantischer Leistungen um 1500 auftauchen, die zur anerkannten Romantik um 1800 oft in einer Beziehung stehen, die geheimnisvoll bleibt wie das Leben selbst, aber einleuchten kann, sobald man das Geheimnis des Lebewesens Volk anerkennt. Die beiden Geniezeiten haben im ganzen viel Verwandtes, im Überreichtum an Kräften, im Ausdruck des Endes, in der Auflockerung, die Romantisches voraussetzen muß. Dieses ist in beiden Zeiten nur eine Richtung unter vielen. Wie aber die Verlagerung der Ausdrucksgebiete in sämtlichen Richtungen die Zeit um 1500 mit den Mitteln des Sichtbaren, die um 1800 mit jenen des Hör- und Denkbaren arbeitend zeigt, so steht es auch mit den beiden Formen der Romantik. Die um 1500 entbehrt

der Bewußtheit, sie ist wesentlich unliterarisch, sie ist stark augensinnlich, und es ist zuzugeben, daß manche die Übertragung des Namens, den 300 Jahre später sehr bewußte, sehr literarische und augensinnlich wenig schöpferische Menschen ihrem eigenen Zielbilde unterlegten, werden ablehnen müssen. Ein sehr Wesentliches ist gleichwohl den entsprechenden Einzelrichtungen der entsprechenden Gesamtheiten gemeinsam. Es ist die Lust am Übergänglichen, Schwebenden, Dämmrigen und Nächtlichen, am Fernweh, an der Landschaft, an Reise und Wanderung, am Volksliede, am Humor, in allem aber an der *Verwischung der Grenzen!* Daß Mensch, Tier, Pflanze, Gestein einander ähnlich werden, daß der Wald und die Nacht voller verwandelnder Kräfte lauern, daß Wachen und Traum, Geschichte und Märchen, Gestalt und Gespenst sich vertauschen, — das ist Romantik. Die Ähnlichkeit führt so weit, daß ganze Inhalte, die um 1500 sichtbar gemacht worden sind, um 1800 in Wort und Ton erscheinen, daß um 1500 gleichsam vorausgenommene Illustrationen zu gesprochenen und gesungenen Inhalten von 1800 entstanden sind. Das Schubert-Lied in Linien, das wir in dem Hausbuchmeister-Stich vom Tode und dem Jüngling fanden, war nur ein erstes, frühes Beispiel. Wir werden noch viele andere treffen. H. W. selber aber gibt uns, deutlicher als in der Schönen Türe, ein sehr überraschendes Beispiel mit der Freiburger Tulpenkanzel (Abb. 88). Wenn man schon nach irgendeinem Begriffe sucht, so reicht keiner der bei der Darstellung der Dürer-Zeit üblichen aus. Das ist nicht Renaissance und nicht Gotik, auch nicht einfach Spätgotik oder gar spätgotischer Barock. Das ist Romantik, wenn schon ein zusammenfassendes Wort gewählt werden soll. Es wird kein Zufall sein, daß man rund um 1830 das Werk zuerst wieder beachtet hat. Es ist eine Wunderblume als Kanzel, nicht selbst die „Blaue Blume“, aber doch eine Wunderblume — und *gemeißelt!* Novalis, der selbst vom Harze stammte, hat die blaue Blume im Ofterdingen-Roman besungen. Er hat aber auch, selber Bergmann, die Romantik des Unterirdischen zu packenden Bildern geführt. Die seltsame Pflanze, die im Freiburger Dome mit höchster Fertigkeit gemeißelt, mit der reichen Phantasie des hymnischen Sängers der Schönen Türe durchbelebt, durch Verschnürung nur noch saftiger und üppiger ausschwellend, wahrhaft *emporwächst*, sie trägt nicht nur die Gleichsetzung „Kind und Blume“

in sich, die bei Runge eine so große Rolle spielen sollte; sie gibt auch eine ganze Bergmannslegende (wie Hentschel zuerst richtig gesehen hat). Der Mann, der ihr zu Füßen sitzt, mit dem Ausdruck träumerischer Hingabe, der mindestens eine Vorbedingung alles Vorromantischen ist, ist nicht der „Meister“; er ist das genaue Gegenteil des tapferen Werkers, der vom Sakramentshaus in St. Lorenz zu Nürnberg her heute fast jedem Deutschen bekannt ist. Es ist Daniel (daher auch die Löwen), nun aber in einer erzgebirgischen Märchenlegende zum „Bergmann Daniel“ geworden, der „auf Bäumen Erz sucht“. Wir werden zu dem Himmel von Altdorfers Alexanderschlacht Worte von Jean Paul hören, die wie auf diesen gedichtet klingen und doch so wenig auf einem Wissen um jenes 300 Jahre ältere Werk beruhen wie die Worte E. T. A. Hoffmanns aus dem „Bergwerke von Falun“, auf die Hentschel aufmerksam gemacht hat: „Wie kräuselnde Wogen erhoben sich aus dem Boden wunderbare Blumen und Pflanzen von blinkendem Metall, die ihre Blüten und Blätter aus der tiefsten Tiefe emporrankten und auf anmutige Weise ineinander verschlangen.“ Die Traumhaftigkeit der romantischen Vorstellungswelt ist an der Kanzel des H. W. ganz unmittelbar zur Stelle; der Traum eines Träumers ist dargestellt.

An dieser Stelle spürt man noch deutlicher als schon in dem weichen Fittichschlage der Annaberger Formen, daß H. W. zwar auch ein lyrisch empfindender, jedoch ein recht anderer Mensch als Riemenschneider ist. Dieser ist allem Phantastischen fern, H. W. aber ist deutlich eine Musikerseele. Damit nicht genug: aus seinem lyrischen Untergrunde treibt er Dramatisches hoch, wilder und seltsamer, als es von der trockenen Feinheit Riemenschneiders erwartet werden könnte. Das merkwürdigste Zeugnis ist die Geißelsäule der Chemnitzer Schloßkirche. Abermals ist der Gedanke völlig einmalig, genau wie an der Schönen Türe und der Tulpenkanzel. Man wird darum dem Auftraggeber nur die allgemeinste Form des Wunsches zutrauen dürfen; der Meister selbst muß das Werk bestimmt haben. Noch etwas anderes steckt darin. Es weist auf Eindrücke des Künstlers, die auch das bisher aufgedeckte Gesamtwerk nicht offenbaren kann. Es ist eine ausgesprochene Rückerinnerung an die Zeit der achtziger Jahre darin, eine *Rückerinnerung*, wohlgemerkt, kein *Rückgriff*! Keine Zeit hatte gerade die



88. Hans Witten, Die Tulpenkanzel im Dom zu Freiberg



89. Bernhard Strigel, Bildnis des Konrad Rehlingen,
München, Alte Pinakothek

Geißelung in so seltsamem, fast bösem Rausche durchgedacht wie die von 1480. Selbst der milde Schongauer ist da weiter als jemals sonst gegangen. Daß Schongauer in einem Punkte unmittelbar Pate stand, ist schon lange erkannt: der Christus geht auf den Sebastian L. 59 im ganzen Unterteile zurück. Das ist aber nicht alles. Das Kreisen der Formen um die Mitte ruft ebenso deutlich nach allseitiger Ansicht, für mechanische Wiedergabe also mehr nach Kinematographie als nach Photographie, wie Grassers Maruska-Tänzer. Und endlich ist die gewaltige Höhe von etwa fünf Metern wie eine Erinnerung an die Riesenhaftigkeit der alten Schnitzaltäre. Dies sei nur festgestellt; nähere Erklärung fehlt. Man könnte sich aber denken, daß die sehr ungewöhnliche Aufgabe der plastischen Darstellung einer Szene, die am deutlichsten im Gemälde, am packendsten im Kupferstiche des späteren Fünfzehnten gegeben war, den Künstler an die Blütezeit der grausigsten Darstellung erinnert, die Beschäftigung mit den älteren Kupferstichen nahegelegt hat. Es ist nicht nur der Sebastian, es ist auch unmittelbar die *ganze* Szene der zwölfblättrigen Passion Schongauers, die frei durch H. W.'s Gesamtwurf blickt. Nicht nur, daß Schongauers Geißelter die gleiche Fußstellung wie der Chemnitzer hat — das Kreisen, das Wirbeln ist innerlich gleich. Daraus erklärt sich auch ein nun wirklicher Rückgriff in den Trachten. Wir sind sicher nicht allzu weit von 1520 entfernt. Längst ist die „schlanke“ Tracht in jedem Sinne durch die breitere ersetzt. Wir wissen, daß Tracht Stil ist. In den achtziger Jahren trug auch der Breitgebaute notgedrungen die Tracht der Schlanken, um 1515 hatte sich das Verhältnis längst umgekehrt. Man tat alles, um durch die Tracht auch den lebendigen Menschen so breit, so den früheren Zeiten entgegengesetzt zu gestalten wie das Bildformat, das damals gerne in die Breite ging, oder wie den Rundbogen, der den gespitzten längst verdrängt hatte, oder wie die drallen Putten, die an die Stelle der hageren Gewandfiguren getreten waren, oder wie die Antiquaschrift, die die gebrochene ersetzt hatte. Nichts davon hier! Aber der Rückgriff war zugleich neuartiger und notwendiger Entschluß. Nur mit solchen schlanken Figuren im eng anliegenden Gewande war der greulichen Einkesselung des Gemarterten die überzeugende wirbelnde Eiligkeit zu verleihen. Der Mann, der die Tulpenkanzel ersonnen hatte — was, abgesehen von Fragen des

Geschmacks, auf jeden Fall die Gabe freien Erfindens beweist — hat wie in jener, so auch hier Elemente des Wirklichen zur Grundform gemacht. Auch hier aber sind gerade diese die Träger des Unwirklichen und Traumhaften. Wie in Freiberg schichtet sich der Boden in unregelmäßigen, „natürlichen“ Plattungen zusammen. Wie dort die Treppe, so wird hier die Säule zum pflanzlichen Lebewesen. Wie dort die Blume, ist hier der Baum zwiefach eingeschnürt, nun mit fast aufdringlicher Sinnbildlichkeit. Kein Zweifel, das sind Dornenkronen, zwischen denen die eigentliche Leidensszene spielt. Wie in Freiberg sitzt am Boden eine Figur von träumerischer Haltung, die Teilnahme an sich ausspricht, der Flechter der eigentlichen Dornenkrone, *der Mensch* gleichsam, der nach der Auffassung der Kirche den Erlösungstod selber notwendig gemacht hat und ihn zugleich betrauert (man denke an die Matthäus-Passion). Ist die Art anders, so ist es auch der Weg. Wir sind hier weit ab von Riemenschneiders Wesen, und auch die Entwicklung H. W.'s mußte anders verlaufen. Der hohe Formenkünstler Riemenschneider hat eine einmalige Grundvorstellung bis auf das Letzte durchgeföhlt; er kam dabei gegen Ende seines Lebens auf ein größeres Gewicht der Masse in der Form, auf eine letzte Milde im Ausdruck. H. W. scheint aus lyrisch-romantischer Inbrunst heraus nach schärferen Ausdrucksformen verlangt zu haben. Vor allem: er war immer wieder neu. Er hat im Annaberger Taufstein „welsche Kindlein“ von rundlicher Anmut unter ein breitschwellendes Becken gesetzt, das seine Herkunft aus nordischem Formengute durchaus nicht verleugnet. Dies findet eine Entsprechung: es ist der Lorenz von Bibra. Aber im Goslarer Vesperbilde tritt H. W. eher auf die Seite, an der wir 1513—1515 Hans Leinberger und „Grünwald“ finden werden. Etwas so Grausiges wie allein den linken Fuß des Toten hätte Riemenschneider niemals gewollt; er war sicherer im Geschmack und sicherer, enger damit in der Verfolgung seines einen einmaligen Grundklanges. Er war reich in der Enge, während H. W. reich durch Vielfalt, aber auch unruhig und flackernd ist: ein Romantiker (was Riemenschneider gewiß nicht war). Wenn noch eine Vermutung gewagt werden darf: wenn wirklich das Portal der Chemnitzer Schloßkirche in der Hauptsache Plastik des Franz Maidburg um 1525 zeigt und nur vier Figuren aus der frühen Zeit des H. W.

stammen, so darf gefragt werden, ob dieser nicht auch Schwaben und den Oberrhein gekannt habe. Der Benediktus erinnert geradezu an Hagenauer.

LUDWIG JUPPEN

Dies sind nur Vermutungen. Es ist nicht einmal völlig sicher, daß H. W. dem Geschlecht von 1460 angehört. Nur wird man bei diesem wohl die meisten inneren Ähnlichkeiten treffen. Für *Ludwig Juppe* von Marburg haben wir besseren Anhalt; wir wissen, daß er 1486 verheiratet war. Wir dürfen daraus auf ein Geburtsjahr rund um 1460 schließen. Der Künstler ist feinsinnig genug, aber über kurze Erwähnung kann die Betrachtung nicht hinausgehen. Juppes Bedeutung liegt in seiner betont mitteldeutschen Stellung. Er hat offenbar nicht nur die niederrheinische Kunst von Kalkar gekannt, sondern auch die oberrheinische. Ein Relief des Marburger Rathauses mit St. Elisabeth und zwei herabschauenden Halbfigürchen ist schwer ohne den Eindruck Gerhartscher Kunst denkbar. Ebenso ist das 1516 geschaffene Grabmal Wilhelms III. in der Elisabethkirche von jenem westlichen Typus, den Gerhart in Trier angewendet hatte.

MALER IN SÜD UND NORD

BERNHARD STRIGEL

Völlig gesichert für das Geschlecht um 1460 ist der Maler *Bernhard Strigel*; und so deutlich wie die Beurkundung wirkt auch sein Stil. Es läßt sich begreifen, daß in dieser Art ein Altersgenosse Riemenschneiders malen mußte. Es ist bei Strigel anders als bei „Grünwald“. An diesem Manne würde immer das Rätsel haften, selbst wenn wir alles von ihm wüßten, vielleicht dann sogar noch lebendiger. Der „Meister der Hirscherschen Sammlung“ in Freiburg wurde zu Bernhard Strigel, als Bode 1881 auf der Rückseite eines damals in Berlin, später in Kreuzenstein befindlichen Bildes eine Inschrift entdeckte, in der der Humanist Cuspinianus mitteilt, dieses Gemälde sei von Bernhard

Strigel im Alter von fast 60 Jahren linkshändig in Wien gemalt, und zwar 1520. Also ist der Mann 1460/1461 geboren. Er ist wieder aus einer weitverzweigten Künstlersippe. Das Bild aber, das zur Feststellung des Namens führte, war ein Familienbild, und Bildnisse sind die wahre Herrschaftssphäre Strigels. Darin geht er auch wieder mit der Zeit, denn die zwanziger Jahre zeigen auch Dürer auf der Höhe des Anteils am lebendigen Menschen. Strigel starb im gleichen Jahre wie Dürer, 1528. Der tiefe Unterschied gegen diesen Großen, der beim ersten Blicke schon dem Unbefangenen einleuchtet wird, ist natürlich zunächst einer der Begabung, aber er ist nicht nur dieses. Sobald man die Unterschiede der Fragestellung zwischen Plastik und Malerei sich klarmacht, so begreift man auch, daß ein Geschlecht, zu dem Riemenschneider gehörte, in der Malerei ähnlich denken mußte wie dieser Meister der Menschengestalt als Gebärde. Zudem: auch Riemenschneiders Plastik schafft sich ihren *Raum!* Es bleibt dennoch ein tiefer Unterschied. Die Malerei versetzt die Gestalten in die Fläche, und sie bedarf auf die Dauer des Raumes als Person, den sie in Verkürzung und atmosphärischer Durchlebung zum Innenraume oder zur Landschaft erheben kann. Er ist zunächst als Begleitraum da, aber auch er macht den üblichen Weg: er wird selbständig werden; Ganzformen späterer Zeit erscheinen in früherer als Teile. Strigel beginnt betont bei der Gestalt, hält sich also, bei anderen Mitteln, in der Nähe der *plastischen* Aufgaben; zugleich geht er von Zeitblom aus. In der Frühzeit ist dieses Verhältnis unverkennbar. Nachdem Bernhard zunächst dem Vater Ivo bei Altären für die Schweiz geholfen, erscheint er in Teilen des Blaubeurer Altares. Er ist damals 32—33 Jahre alt und steht in enger Verbindung mit Zeitblom. Wenige Beispiele müssen uns den Gesamtgang seiner Entwicklung vertreten. Man lernt den frühen Meister sehr gut in den noch vor 1500 entstandenen vier Heiligenpaaren aus Isny (heute Berlin) kennen. Hier ist die Fragestellung jener der Plastik noch sehr ähnlich. Auf Goldgrund heben sich die Gestalten ab, in der schwäbischen Auffassung der heiligen Unterhaltung. Die eigentlichen Umrisse sind steil und ruhig, es kann aber ein plötzlicher Wind hinein-fahren. Er ergreift die Gewänder nur von außen und schlägt etwa zwischen Johannes dem Täufer und Magdalena ein Band, dessen Schwung an die Art der achtziger Jahre erinnern könnte — bliebe diese

Bewegung nicht ausschließlich auf die äußeren Teile beschränkt. Die fast zeitblomische Steilheit, in der die Gestalten selber verharren, erinnert weit eher an die endende Friedrichs-Zeit — bei einem Altersgenossen Riemenschneiders nicht verwunderlich. Wie Zeitblom liebt auch der frühe Strigel lyrische Gegenstände, so Christi Geburt; Sigmaringen und Memmingen geben dafür Beispiele. In beiden Fällen ist der Vorrang der Gestalten vor dem unentbehrlichen Raume leicht zu verstehen. Ein in rechten Winkeln gebrochener bildparalleler Hintergrund hegt sie ein, und auch der kleine Ausblick in die Ferne kann an dieser architektonischen Einhegung des Hauptsächlichen nichts ändern. Der Maler steht weniger vor seinen eigensten Aufgaben als vor denen des Bildners. Der Gewandstil kann an Riemenschneider erinnern, so die Frauengestalt rechts in dem sonderbaren, wohl im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts entstandenen Münchener Bilde des David, der, fast ein Bäuerlein, das Haupt des Goliath in eine höchst schwäbische Stadt einbringt. Daß die Schussenrieder Flügel in Berlin erst 1515 entstanden sein sollten, will dem Verfasser nicht einleuchten. Das Gestaltliche ist zwar eher Holbein d. Ä. als Zeitblom verwandt, aber von einer Dürre namentlich in den Halbfiguren der Propheten, die sich nicht vereinigen will mit der landschaftlichen Breite, die um 1515 das Berliner Norbert-Bild offenbart. Da ist alles anders geworden, nicht nur der Mitklang der Landschaft mit den Gestalten, sondern diese selbst in ihrer neuen Fülligkeit — und auch die Farben. Hier stehen wir nahe dem Punkte, den Riemenschneider im Bibra erreicht hat.

Strigels Entfaltung war aber wesentlich die eines *Bildnismalers*. Die starke Einstellung auf die Gestalt als Hauptsache war schon eine der Grundlagen dieses uns wichtigsten Zuges an ihm. Er hat ihm die Begegnung auch mit dem Kaiserhause eingetragen. Auf dem Konstanzer Reichstage entstand ein schönes Bildnis Maximilians, das dieser am 28. Dezember 1507 nach Straßburg geschenkt hat (heute noch im dortigen Museum). Das Bild muß stark gewirkt haben und hatte noch manche Folgen. In mustergültiger Weise wird der Kopf in nahezu reiner Seitenansicht vor Brokat gestellt, der Arm legt sich rahmenparallel quer zum Sockel, das Schwert stellt sich ebenso rahmenparallel senkrecht, das Szepter durchschneidet die Fläche im Winkel von

45 Grad. Der Fenstergedanke der Geburtsdarstellung wird auf das Einzelbild angewendet. Es wird deutlich: Strigel ist, wie Riemenschneider, ein Meister des *Reliefs* und der *Entlangschichtung in der Bildparallele*. Berlin bewahrt heute zwei Maximiliansbildnisse von fast medaillenhafter Wirkung. In der Zeit um 1515, in der Strigel sich innerlich ganz ähnliche Stellung zu seinen Figuren wahrte wie Riemenschneider im Bibra-Denkmal, hat ihn eine Reise zur habsburgischen Doppelhochzeit nach Wien geführt; 1520 ist er noch einmal dorthin zurückgekehrt. Beim ersten Aufenthalte entstand ein Bild der kaiserlichen Familie (Wiener Museum), das freilich von dieser abgelehnt wurde. Die Breite ist ganz jene des Berliner Norbert-Bildes. Wieder geht der Maler vom Gedanken des Fensters aus, wieder läßt er den Kaiser, wie im Einzelbildnis und nun in völlig reinem Profil, steil vor Brokat erscheinen; reine Seitenansicht ist bekanntlich auch auf Münzen ein sicheres Mittel der Verewigung, sie bewirkt Enthebung aus dem Allzubedingten. Aber hier waren noch fünf Gestalten hinzuzufügen. Die drei Kinder ordnen sich über der Sockelbrüstung wie in einem Bogenfelde. Philipp von Spanien und Maria von Burgund deuten ein (bewußt unzureichend gehaltenes) Gegengewicht zum Kaiser an. Eine weite, in strengen Schichten ruhende Landschaft erscheint dahinter. Dies ist keine „Spätgotik“ mehr, und noch weniger das Familienbild des Cuspinian, das dieser 1520 als Gegenstück zur kaiserlichen Familie bestellte, und dessen Rückseite wir die Entdeckung des Meisternamens verdanken. Hier geht jedoch der Verzicht auf alle Beigaben weiter: *der Mensch* wird fast tyrannisch wesentlich. Dasjenige Bekenntnis zu dieser Grundanschauung, das dem Maler wohl den weitesten Ruhm eingetragen hat, ist zwischen den beiden Familienbildern, 1517, geschaffen, das lebensgroße Bildnis des Konrad Rehlingen (Abb. 89) und das seiner acht Kinder als Gegenstück (München). Wieder der Gedanke des Fensters! Das Wichtigste daran ist nicht der Ausblick, sondern die Winkelung, die Rahmenverwandtschaft. Wir wissen, daß Rahmenverwandtschaft der inneren Bildform das sicherste Mittel ist, Stille zu erzeugen. Was beim Kaiserbildnis der halben Figur, wird hier der ganzen zuteil. Der Bildsockel legt sich parallel zum unteren Rahmen. Senkrecht dazu geht ein Steinboden in die Tiefe. Große Quadern bilden ihn. Die Querfugen liegen unmittelbar rahmenparallel. Die Brüstungsmauer läuft in

gleicher Weise, dazu der Brokatvorhang, der auch hier nicht fehlen konnte, obgleich nur ein reicher Bürger dargestellt war. Die Tatsache selbst ist bezeichnend für die Auswanderung ursprünglich heiliger Formen in das Profane. Schrade konnte Rembrandts Anatomie als eine „saekularisierte“ Grablegung nachweisen! Familienbilder stammen von den heiligen Sippen ab. Ein musterhaft deutliches Beispiel offenbart uns gerade Strigels Leben. Als Cuspinian das Bildnis seiner Familie mit dem der kaiserlichen (das jene abgelehnt und er erworben hatte) nachträglich vereinigte, ließ er zu jenen ganz einmalig Lebenden Inschriften malen, die sie zur hl. Sippe umdeuteten! An der Wiener Kaiserfamilie sind sie heute übermalt, aber das Kreuzensteiner Familienbildnis nennt heute noch den Humanisten selber „Zebedäus“, die Frau „Salome“! Brokat war zunächst dem Heiligen, namentlich der Muttergottes, zugehört. Dem Kaiser konnte er allenfalls noch anstehen. Beim Rehlingen ist er reines Stilmittel; er *hebt* die Gestalt, und selbst seine Ornamente umschreiben die Schulterlinie des Mannes. Dieser steht nicht nur sehr steil, auch seine Winkelstellung ist architektonisch festgelegt: sie durchschneidet den Darstellungsraum im gehälfteten Rechten. Der neue Mensch von damals, der Bürger von geistigem Anspruch, steht dadurch in wahrhaft monumentaler Weise vor uns. Welche Stürme ihn bedrohten, wissen wir. Hier steht er wie für die Ewigkeit.

1517, das ist kurz vor dem Zeitpunkte des Lorenz von Bibra. Der Gleichklang der Zeit spricht aus gleichaltrigen Künstlern. Es gibt auch noch ein lebensgeschichtliches Zeugnis. Das Jahr 1525, das Riemen-schneider auf der Seite der besiegten Bauern sah, traf auf dieser auch den Memminger Maler. Es ging ihm besser, er wurde nicht gefoltert, doch aber mit dem ganzen Rate verbannt. Er durfte 1526 wiederkehren und lebte als Memminger Ratsherr noch zwei Jahre. Noch immer war er Bildnismaler. Ein vollbezeichnetes Bildnis des Huldreich Wolfhart in Privatbesitz trägt die Zahl 1526. Fast das Feinste aber, das er im Bildnis geleistet hat, ist die Darstellung eines Kindes, König Ludwigs II. von Ungarn (Wien). An diesem wird man nicht nur die feinfühligste Beobachtung des jungen Hochadligen, sondern die übergangsreiche Verschmelzung goldener und rötlicher Farbentöne bewundern.

BAYERISCHE MEISTER

Mit einiger Wahrscheinlichkeit sind diesem Geschlechte auch mehrere bayrische Künstler zuzurechnen, von denen zwei durch ihre Kupferstiche bekannt geworden sind: Nikolaus Alexander *Mair von Landshut* und *M. Z.* (vermutlich *Matthäus Zasinger*). Von dem letzteren sind namentlich Innenraumdarstellungen hervorzuheben, so die „Umrüstung“ in Breslau. Wichtig ist nicht nur die sehr persönliche Bewältigung des Raumes, bei der die Ungenauigkeit der linearen durch die zwingende Wärme der Luft-Perspektive überwunden ist — sie ist wichtig als eine Vorbereitung auf Dürers Hieronymus im Gehäuse —, sondern auch der weltliche Gegenstand. Wirkungen des 17. Jahrhunderts, namentlich der holländischen Malerei, sind hier vorweggenommen. Auch ist die Aussage über die Lebensformen des Innenraumes wichtig. Wir sehen einmal am richtigen Platze eines jener Leuchterweibchen, von denen noch manche uns erhalten sind. (Die Verbindung mit Hirschgeweih, die dem südlichen Gefühle so fern ist, kann uns auch bei Dürer begegnen, der einen sehr kühnen Drachenleuchter entworfen hat. Veit Stoß scheint ihn geschnitzt zu haben; das Germanische Museum besitzt ihn). Man erlebt bei *M. Z.*, wie das webende Leben der Stube durch solche schwebenden Leuchter wächst. Sehr bekannt hat den Stecher das „Tanzfest am Hofe Herzog Albrechts IV. von Bayern“ gemacht. Hier sind uns nicht nur die Möbelformen, sondern die Raumgestaltungen wichtig. Der Ausblick aus den Fenstern auf das alte München hat auch die Geschichte unserer Städtebaukunst bereichert.

Mair von Landshut, 1520 verstorben, taucht als „von Freising“ 1490 in München auf, 1492, 1499 und 1514 in Landshut, wo er Hofmaler war. Sein Farbensinn, der in der leuchtenden Tiefe etwas an Holbein d. Ä. erinnern kann, bezeugt sich schon darin, daß er seine gestochenen Blätter zuweilen mit eigener Hand farbig gestaltete. Es wird angenommen, daß er mit Jan Pollak gemeinsam am Petersaltare von München gearbeitet habe. Die ihm zugeschriebenen Gemälde, wie die Freisinger Verkündigung von 1495, wie der kleine Matthias des Wiener, die Kreuzigung des Berliner Museums, sind in hohem Maße, was man gerne Spätgotik nennt. Sie sind einem Graphiker mit starkem Farbensinne wohl zuzutrauen.



90. Hans Wertinger, Monatsbild Dezember, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



91. Meister der Ursula-Legende, Traum der hl. Ursula,
Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Beide überragt an Bedeutung *Hans Wertinger* (etwa 1460—1533). Während Mair und Zasinger der alten Formenwelt verhaftet blieben (soweit wir sie kennen), erscheint er uns als entscheidender Miterleber der vollen Dürerzeit. Er war auch tüchtiger Bildnismaler, wie u. v. a. sein Gemälde des Rupprecht von der Pfalz beweist. 1498 hat er eine Sigismund-Legende in Freising geschaffen. Sein Schönstes aber sind die Monatsbilder des Germanischen Museums. Sie stammen aus seiner Spätzeit; schon die breiten und rundlichen Trachtenformen beweisen das. Wertingers Naturgefühl hebt sich, durch den kleinen Maßstab befeuert, auf eine Höhe, die neben Altdorfer bestehen kann (Abb. 90). Alles, was einst die Brüder von Limburg gewagt und erreicht, kehrt wieder: die brütende Wärme der Innenräume, die lichte Weite der Landschaften. Hier ist die ganze Welt frei erschlossen und mit einem bajuwarisch-lachenden Jubel begrüßt. Dieser Künstler ist im allgemeinen Bewußtsein der Deutschen noch viel zu wenig lebendig. Es ist auffallend, wie, bei stilistisch großer Entfernung voneinander, diese drei bayrischen Künstler doch alle in das Profane hinübergreifen. Bei Wertinger steht sichtlich ein „Bibra-Erlebnis“ hinter seiner späteren Form. Es hat auch ihn nicht umgedreht, sondern nur bereichert.

KÖLNISCHE MALER

Nicht nur unbekannt dem Namen nach, sondern fremd und überraschend steht neben den oberdeutschen der kölnische *Meister von St. Severin*. Nichts wissen wir von seiner Geburtszeit. Er ist also nur mit allem Vorbehalte an dieser Stelle einzusetzen. Auch ob er geborener Kölner war, wissen wir nicht. Vieles an ihm sieht holländisch aus, er könnte eingewandert sein, doch ist dies durchaus nicht notwendig anzunehmen. Das Kölnische überwiegt. Wir nennen ihn nach einer Tafel des Walraff-Richartz-Museums, in dem der Künstler überhaupt am besten kennen zu lernen ist. Ob Holländer oder Kölner von holländischer Schulung — das Eine ist sicher, daß gleich diese um 1501 herum entstandene Tafel einen kölnischen Heimatboden hat. Nicht nur der frühe Meister der Verherrlichung, auch dieser spätere, den man sich gut als Altersgenossen Strigels vorstellen könnte, hat auf Lochner zurückgeblickt. Auch er schließt sich der klaren Architektonik an, mit der

Lochner im Altar der Stadtpatrone die Anbetung der Könige aus einer rhythmischen Gestaltenfolge in eine Symmetrie von zentralbauartiger Ruhe geführt hatte. Es sind sehr ähnliche Mittel angewendet. Die *Zwei-Königsgruppe*, ohne die ein feierliches Ausstrahlen von der Mitte nicht zu erreichen war, ist das erste. Wie bei Lochner wird der dritte König hinter den Knienden rechts geschoben. Sogar die betende Gebärde des linken Königs klingt noch nach, obwohl diesem jetzt ein Gefäß gegeben ist. Wie bei Lochner, thront die Gottesmutter vor einem Rückentuche, das Engel umschweben. Wie bei ihm ordnen sich Gestaltentöne zu den Seiten, stehen die Fahnen gegen den Grund. Gänzlich anders aber ist die Bewegungsform. Ihre Stille ist eher noch Zeitblom als Strigel verwandt. Steil abfallende Umrisslinien gliedern die Gesichter wie die ganzen Gestalten. Diese Ruhe aber hält sich gleichsam für die Farbe hin, aus der das eigentliche Leben kommt. Sie wieder ist von echt kölnischem Schmelz, zart und voller feiner Dämmernis bei allem Glanze. Ein ausgesprochener Farbenkünstler war dieser Maler, er würde als Altersgenosse Holbeins d. Ä. und Nitharts damit wiederum nicht einsam dastehen. Das Schillern der Farbe, das in Köln schon lange gepflegt, das auch beim Bartholomäus-Meister mit perlmuttartig leuchtendem Schmelz hervorgetreten war, tritt in eine Welt, in der das Licht als die Mutter der Farben bei aller Figurenstille, ja durch sie, wahrhaft erregende Macht gewinnen kann.

Doch übertrifft in dieser Richtung der Severiner sich noch selbst in der Kölner *Ursula-Legende*. Diese Bilder bringen die größte Überraschung. Wer einmal das selten schöne Nachtbild gesehen hat, den Traum der Prinzessin mit dem Strahlenglanz des geisterhaft steil hochgerichteten Engels, die fast zauberisch zwingenden Gegensätze von nah und fern schon in den beiden Hauptgestalten, dann im Weiterdenken des Tiefenstoßes den Ausblick durch den Gang hindurch auf die Abschiedsszene bei Fackellicht, — der wird diesen rheinischen Meister nicht vergessen (Abb. 91). Als Spätwerk gilt eine wiederum sehr malerische, auch landschaftlich eindrucksvolle Stigmatisation des Franziskus voll märchen- und geisterhafter Farbigkeit. Wir werden, wohl wirklich im gleichen deutschen Geschlechte, noch eine zweite finden, bei Hans Fries.

HANS FRIES

Hans Fries von Freiburg im Uechtlande war ein Stammes- und ungefähr auch ein Altersgenosse des Strigel. Die alte Stadt, gleich der Breisgauerin eine zähringische Gründung, war noch deutsch, in der Sprache der Urkunden wie in der Kunst. Sie ist es in dieser noch recht lange geblieben. Das burgundisch-französische Wesen beginnt heute wie ehemals dicht vor ihren Mauern; das deutsche aber, heute fast nur auf die Unterstadt beschränkt, muß damals noch im ganzen gelebt haben. Zwischen Schwaben und der Schweiz blieben die Fäden dicht geknüpft. Der ulmische Maler des Sterzinger Altares, der schweizerische „Meister mit der Nelke“, Zeitblom, Strigel und Fries — das ist *eine* Lebenssphäre. Der sehr feinsinnige Meister, der auch Schongauer gut gekannt haben muß, ist im heutigen Deutschland an einigen Stellen noch gut vertreten. Von dem Jüngsten Gericht, das er laut Vertrag von 1501 bis gegen 1506 für seine Stadt gemalt hat, finden sich Szenen in Schleißheim. Das Germ. Museum verwahrt von 1501 die schöne Stigmatisation des Franziskus und eine Anna Selbdritt. Die letztere hebt sich aus dem üblichen Schwäbischen kaum heraus. Ein besonderer Schwung aber durchlebt das Franziskus-Bild. Wieder spüren wir, daß dieses Geschlechtes bester Teil die Darstellung der Hingabe und des Verehrens ist. Wie in Riemenschneiders Rothenburger Altare, der völlig gleichzeitig ist, wird unter „Körper“ ein Gebärdengeflecht verstanden, und das Gewand übernimmt die Verbindungswege zwischen den betontesten Gelenken dieser Ausdrucksform. Wie im Creglinger Altare ist der Kopf von solcher Gesinnung aus gänzlich vergeistigt; ja, hier im Flächengebilde wird er fast ungestüm in die Länge gezogen und gleich den hochgerissenen Armen in der „Ekstasis“ angenagelt. Die Landschaft zur Rechten mit der kleinen Mönchsgestalt weicht wie von einem Kräfteprall getroffen im Bogen aus. Die Formen lassen sich bis auf Schongauer zurückverfolgen. Der Alemanne wie der zum Mainfranken gewordene Niedersachse haben u. a. den Johannes auf Patmos L. 264 gekannt; die rechte Seite des Nürnberger Bildes beweist es deutlich. Fries ist aber ein sehr selbständiger Kopf. Sein Marienleben von 1512 bringt neuartige Erfassung des Raumes. Nur von weitem gesehen ging Strigel einen ähnlichen Weg. Als geborener Bildnismaler

hat er mehr auf die Einzelgestalt gezielt. Fries aber, dem auch die geistreiche Illustration einer Chronik der Burgunderkriege verdankt wird, ging in das Feine und Einzelne und auch in echte Raumdarstellung. Seine Baseler Geburt Marias ist ein wunderschönes Beispiel für Erfassung des Innenraumes. Fries nähert sich darin, auch in den tiefen Farben, geradezu *Holbein d. Ä.*

Dieser aber brauchte nicht einmal der Vater eines der größten aller Malergenies zu sein, um unsere Aufmerksamkeit zu fesseln; er erhält dadurch nur noch ein neues Licht. Denn, so fast zahllose Beispiele für Erblichkeit künstlerischer Begabung wir im Deutschland jener Zeit haben: es bleibt etwas Besonderes, wenn das Genie des Sohnes ganz unmittelbar eine Anlage des Vaters entwickelt, die diesen eigentlich schon selbst als bahnbrechendes Genie erscheinen läßt. Der Vater Holbein war, besonders in seinen Zeichnungen, der größte deutsche Bildniskünstler vor dem eigenen Sohne! Die berühmte Berliner Silberstiftzeichnung von 1511 mit den beiden Söhnen würde genügen, ihn darin auszuweisen (Abb. 92). Man sieht, woher der junge Hans „es hat“! Schon der Vater war ein großer Menschenkenner. Wahrhaft ergreifend ist es, sich klar zu machen, wie das spätere Schicksal dieser Kinder, die beide Künstler wurden, sich fast an ihren Blicken ablesen läßt. Nicht der bedeutender aussehende zur Linken mit den klugen und überwachen Augen ist das Genie — der kleine Stier zur Rechten ist es. Sein Ausdruck ist nicht bestimmt, sondern *allgemein*, geladen mit *Zukunft!* Der „Brosi“ hat keine starke Lebenskraft bewiesen. (Hans ist freilich auch nicht zu hohem Alter gelangt, er aber fiel, wie Tizian, der Pest zum Opfer, die nach Lebenskraft nicht fragte.) Gewiß, das spüren wir heute aus der Zeichnung des Vaters, weil wir wissen, wie es gekommen ist. Doch eine Erkenntnis leidet nicht, wenn sie durch eine andere erst hervorgebracht wird — so, wie manche glauben, eine Erscheinung loszuwerden, wenn sie eine Erklärung dafür vorbringen. Nichts wird aufgehoben, wenn man es bestätigen kann, und unsere Erkenntnis bedarf immer der Hilfe, in der Wissenschaft vor allem bedarf auch die innere Ahnung der Stütze wirklichen Wissens — sicherlich sogar, um erst zu entstehen.

AUGSBURGER KÜNSTLER

HANS HOLBEIN D. Ä.

Wir treffen den zwischen 1460 und 1470 in Augsburg geborenen Maler zuerst in der Zeit des Blaubeurer Altares, verbunden mit Michel Erhart. Die Flügel des Weingartner Altares von 1493 befinden sich heute im Augsburger Dome. Auch in diesem Falle hat das Münchener Denkmalamt überraschende Arbeit geleistet. Als vor einigen Jahren dort die Flügel z. T. in altem, z. T. in neuem Zustande zu sehen waren, ergab sich nahezu erschreckend, wie alt, also echt das „Neue“, wie neu, also unecht das „Alte“ war. Eine nazarenische Übersicht hatte das 19. Jahrhundert auf diese Gemälde gelegt, die nun erst wieder ihre alte farbige Tiefe und Kraft wiedergefunden haben. Bei weit vollerer Farbgebung und größerem Reichtum der Bewegungen ist darnach noch Manches der Art Strigels nicht unverwandt. Namentlich das Arbeiten mit dem Fenstergedanken, besser: mit dem der architektonischen Aufteilung in rahmenverwandte Rechtecke, ist hier gleichlaufendes Zeugnis gleichen Geschlechtes. Aber Holbein geht weniger betont von der Einzelgestalt aus. In jedem Sinne greift sein Stil weiter. Der große Rogher ist hinter ihm zu spüren, wohl durch Vermittlung Schongauerischer Stiche. Wie die Rückverbindung, so ist auch die Weiterwirkung auf größere Ausmaße gestellt. Israel von Meckenem stach nach den Weingartner Bildern eine Folge des Marienlebens. Größer als bei dem Memminger war schließlich auch die Spannweite des Gefühles. Jenen hat die schwäbische Ruhe, die des Zeitblomstammes, auch da nicht verlassen, wo er einmal — übrigens recht hübsch und reizvoll — emsigere Tätigkeit darstellte. Holbein aber geriet, als er an den Mittelrhein kam, um 1501 (mit Hilfe seines Bruders Sigismund und des Leonhard Beck) den Altar für die Frankfurter Dominikaner zu malen, in einen wahren Sturm. Die Farben, tief von Anfang an, beginnen zu lodern. Aus den Passionsszenen ruft eine ehrliche Leidenschaft. Sie betont sich jedoch in sehr gesetzmäßigen Formen, wie Alfred Wolters in einer vorzüglichen Untersuchung genau nachgewiesen hat. Berührung mit

15 Pinder, Dürerzeit

„Grünwald“ schon in jener Zeit braucht nicht angenommen zu werden. Wie bei Riemenschneider, sind die Gestalten mehr Gebärdenträger als Leiber. Wieder spricht *ein* Geschlecht! Wie die Weingartener Flügel von 1493 zu Münnerstadt, so stehen in der Geschichte dieses Geschlechtes die Kaisheimer von 1502—1504 zu den Schnitzaltären des Taubertales. Die Münchener Anbetung der Könige fügt die heilige Versammlung um die streng in der Mitte thronende, lieblich ernste Gottesmutter in einer hingeneigten Andacht zusammen, die der Ordnung der Creglinger Apostel um die auffahrende Himmelskönigin seelisch verwandt ist. Gleichzeitig meldet sich der Bildnismaler. Die Verwandtschaft mit Altarschreinen wächst noch durch die Einführung architektonischer Baldachine, die einen Schreinraum schaffen. Holbein erhielt noch mehr Gelegenheit, in diesem Sinne zu denken. Die Nonnen des Augsburger Katharinenklosters begannen, die sieben Hauptkirchen Roms für die Bogenfelder ihres Kreuzganges malen zu lassen. Holbein schuf 1499 die Marien-, 1504 die Paulus-Balilika. Beide Male übersetzte er in selbständiger Weise Eindrücke aus der Welt der Schnitzaltäre in die Scheinwelt der Malerei. Der Wandel, der in diesen fünf Jahren sich vollzog, ist überraschend. Er zeigt sich schon darin, daß im älteren Bilde die Kirche im Untergeschoß der Mitte fast sockelhaft in Außenansicht erscheint, im späteren, bei erhöhtem Anspruch auch auf Höhenausdehnung, als lebendigster Innenraum. Der Umschwung ist auf den Seitenflügeln nicht weniger zu erkennen: vom Gestaltenrelief zur Raumdarstellung. Die Mitte gehört zu den schönsten Eingebungen des Meisters (Abb. 94). Sie ist architektonisch in einem zweiten Innen, einer Kapelle betont, und davor sitzt eine Rückenfigur, deren wunderbare Stille geradezu wie eine Vorahnung Vermeerscher Raum- und Gestalt-Stilleben wirkt. Aus dieser stillen Anschauung der schweigsamen Gestalt konnte in der Umsetzung durch das Genie des noch größeren Sohnes einst das Wunderwerk der Christine von Dänemark entstehen. Das mittelhheinische Zwischenerlebnis wirkte in der Verspottung Christi deutlich nach. Sie lebt im „Gesprenge“ mit einer fast an Bosch erinnernden Deutlichkeit. Daß Klänge aus den achtziger Jahren bald nach 1500 wieder auftauchen können, wird hier nicht zum ersten Male beobachtet. Sieben Jahre später ist eine Wendung deutlich, die ebenfalls nicht verwundern darf. Die Anna Selbdritt des Augsburger

Museums von 1512 zeigt eine neue, feierlichere Symmetrie und in der Madonna wie dem Kinde eine weitgehende Überwindung des Eckigen. Der Weg, der bei Riemenschneider vom Scherenberg zum Bibra führte, tut sich auf. Er ist auch in der Ornamentik zu erkennen; sie ist jetzt ausgesprochen „augsburgisch“ geworden, sie arbeitet mit lombardischen Ranken und Putten. Der Weg führt zum Münchener Sebastiansaltar von 1516, den man lange Zeit in wichtigeren Teilen schon dem Sohne Hans zugeschrieben hat. Dies geschah, weil die Begriffe Gotik und Renaissance die Köpfe verwirrten. Es ist aber heute kein Zweifel mehr, daß die Begegnung dieser Formenwelten damals nicht der Verteilung auf verschiedene Persönlichkeiten bedurfte. Im Gegenteil, im *Einzelnen*, gerade des Geschlechtes von 1460, findet sie immer wieder statt. Augsburg mag an Beispielen besonders reich sein. Der 1479 zuerst erwähnte, 1527 hochbetagt verstorbene große Goldschmied *Jörg Seldt*, wohl sicher ein Altersgenosse Holbeins, hat 1492 in dem Silberaltärchen der Münchener Residenz sehr spätgotische Gestalten mit Renaissanceornamenten zusammengebracht. Zwei Jahre später konnte er auf diese wieder verzichten. Kurze Zeit nach dem Sebastians-Altare schuf Riemenschneider den Bibra! Genauere Entsprechung bei verschiedenem Charakter ist schwer zu denken. Weniger von der Sebastiansmarter der Mitte, bei der nur die neuere Tracht von Gestalten älterer Form getragen wird, als von den Flügeln her hatte man die Urheber-schaft des alten Holbein bezweifelt. Und doch hat gerade dieser den Altar als sein Werk kenntlich gemacht. Sein hingebungsvoller Männerkopf wird rechts hinter der Elisabeth sichtbar, ganz so, wie ihn die schöne Silberstiftszeichnung in Chantilly bewahrt hat (Abb. 93). Das ist der schwäbische Ausdruck des *Verehrens*. Die Form, die ihm der alte Holbein gab, hat noch in Schaffners Berliner Männerbildnis einen Nachfahren gefunden. Gewiß braucht das Bildnis des Vaters die Mitarbeit des Sohnes nicht auszuschließen, aber es ist nicht nötig, sie anzunehmen. Die Verringerung der Linienzahl, die Übernahme südlicher Einzelformen kann den Ausdruck des älteren Geschlechtes so wenig verdecken wie beim Bibra. Eine Madonna bei Böhler in München ist von durchaus gleichem Geiste beseelt. Man sieht freilich auch, wie sich des alten Holbeins Weg von jenem Strigels abgelenkt hat. Dessen „Bibra-Erlebnis“ war der Rehlingen, eine starke Einzelgestalt. Wer sich für perspektivische

Fehler interessiert, findet übrigens in den Flügeln des Sebastians-Altars ein hübsches Beispiel: die Pilaster sind natürlich senkrecht gemeint, stehen aber im oberen Ende nahe der vorderen Bildebene, in ihrem unteren sind sie durch mehrere Quaderlagerungen von dieser getrennt. Ähnliches kann man, etwas früher, auch auf italienischem Boden beobachten. Darauf aufmerksam zu machen, hat darum einen Sinn, weil vielen Menschen, die sich lange an diesem Altar erfreut haben, der Fehler wahrscheinlich entgangen ist. Gerade diese werden die für das Wesentliche der Kunst Empfänglichen sein: sie haben Kunst nicht mit Wissenschaft verwechselt. Selbstverständlich kommen solche Fehler „heute nicht mehr vor“! Aber heute meidet sie schon der Dümme; damals störten sie nicht den Genialen; darin liegt eine Aussage über das Wesen der Kunst. Die Grisailenstimmung der Verkündigung wäre auch in einer Reihe von Prager Heiligendarstellungen zu treffen. Das „Bibra-Stadium“ Holbeins zeigt sich fast überdeutlich im letzten uns bekannten Bilde, dem Lissabonner Lebensbrunnen von 1519. In seiner reichen Architektonik (die keineswegs nur in seiner reichen Architektur liegt) nimmt Holbein einen wahrhaft festlichen Aufschwung. Noch immer ist Maria von der herbholden, strengen Schönheit, die H. auszeichnet. Ein fast fröhliches Gewimmel reicher Gewandfiguren aber umdrängt die feierliche Mitte. Im Hintergrunde eine Bogenarchitektur, die wir später in einem Relief des Hans Daucher wiederfinden werden. Über eine letzte Brüstung schweift der Blick in ferne Landschaft, die auch an den Seiten hineinklingt. Die Farben werden sicher von dem dunkel-vollen Tone sein, der Holbein überall heraushebt. Dabei wissen wir, daß dieser seit 1517 sich im Elsaß befand, das er schon 1509 einmal aufgesucht hatte. In Isenheim, wo des größten Altersgenossen Hauptwerk schon vollendet war, scheint Vater Holbein 1524 gestorben zu sein. Über sein Geburtsjahr wissen wir nur, daß es zwischen 1460 und 1470 liegt. Der Gleichlauf dieser Künstlerentwicklung mit jener Riemenschneiders und Strigels verlockt zu einem möglichst frühen Ansatz. Die bis zuletzt gebliebene Auffassung der Gestalt als schlanken Gebärdenträgers macht Altersgemeinschaft mit Riemenschneider glaubhafter als mit Dürer. Mit diesem freilich teilt Holbein den Sinn für das Bildnis. Er teilt ihn auch mit Strigel, hat sich darüber aber wohl doch mehr als in großen Gemälden in



92. Hans Holbein d. Ä., Zwei Söhne des Meisters, Silberstiftzeichnung,
Berlin, Kupferstichkabinett



93. Hans Holbein d. Ä., Selbstbildnis, Silberstiftzeichnung, Schloß Chantilly



94. Hans Holbein d. Ä., Ausschnitt aus dem Gemälde der Paulusbasilika, Augsburg, Museum



95. Hans Holbein d. Ä., Bildnis eines 52 jährigen Mannes,
Wien, Sammlung Lanckoronski



96. Ulrich Apt d. Ä., Anbetung der Könige, Paris, Louvre

Zeichnungen ausgesprochen, die zum Besten aller altdeutschen Kunst gehören. Wie groß seine Begabung in dieser Richtung war, wie sehr sie, und nicht nur sie allein, wie sehr die *Augsburger* Kunst überhaupt die Leistungen des jüngeren Holbein in sich trug und geradezu hervorbringen *mußte*, beweist sich leicht. Hätten wir nichts als die begleitenden Bildnisse der Kainsheimer Anbetung oder der Beschneidung, so wäre der Beweis schon geliefert. Mehr noch als diese Werke von 1502 bis 1504 beweist das Gedenkbild des hingerichteten Bürgermeisters Ulrich Schwarz in Augsburg (1508). Hier geht der Bildnistrieb bis fast über die Grenzen des Erlaubten. Gottvater, der in (für uns Heutige) schon allzu deutlicher Bezogenheit das Richtschwert in die Scheide zurückstößt, ist als ein Mensch der Zeit und der Stadt, als Bürger mit modellgenauer Treue so deutlich dargestellt, daß man sich fragen könnte, ob hier ein Gegner des Gerichteten, womöglich gar der Scharfrichter gemalt sei. Das letztere wäre natürlich unmöglich; aber man sieht, daß der Trieb zum Bildnis fast ohne Schranken ist. In der Familie des Schwarz wirkt er mit gleicher Deutlichkeit, und tief prägt sich Ulrich selber, der Vater, ein. Es wäre noch nicht einmal nötig, nach echten Bildnisgemälden zu suchen, aber es war möglich, und von den Vorstößen Buchners soll mindestens einer als höchst einleuchtend genannt werden: das Bildnis eines 52jährigen Mannes in der Sammlung Lanskoronski (Wien) wird gerade durch das Schwarz-Epitaph als Werk Holbeins äußerst deutlich (Abb. 95). Es stammt von 1513. Der Sohn war damals etwa 15 Jahre alt. Dessen frühes Bildnis des Basler Bürgermeisters Meyer (1516) ist wirklich eine *Folge* aus dem Wiener Männerbildnis des Vaters. Holbein d. J. war auch geistig des Vaters Sohn!

ULRICH APT D. Ä.

Wir verdanken Karl Feuchtmayr eine Klärung der schwierigen Frage nach *Ulrich Apt d. Ä.* Auch sie führt nach Augsburg, auch sie stärkt die Stellung der Stadt als der wie unausweichlich gebotenen Geburtsstadt des jüngeren Holbein. Burgkmair, Beck und Breu, Männer des Dürergeschlechtes, werden sie noch mehr verdeutlichen. Es hat einen Vater und einen Sohn Ulrich Apt gegeben. Wie der Vater war, sehen

wir jetzt klarer, seit zwei von dem Augsburger Patrizier Martin Weiß (einem Auftraggeber auch Leonhard Becks) gestiftete Flügel von 1510 wieder erkannt sind. Sie sind heute auseinandergerissen, der eine ist im Louvre (Abb. 96), der andere im Schloß Windsor. Da der ältere Apt schon 1481 in Augsburg tätig war, so ist er mindestens gleichaltrig mit dem alten Holbein, eher noch etwas vor diesem, jedenfalls um 1460 geboren. Die Liebe zum Bildnis ist bei ihm erstaunlich ähnlich wie bei Holbein d. Ä. Es erscheinen Persönlichkeiten von unverkennbarer Einmaligkeit, die wir z. T. auch 1518 bei Leonhard Beck wiederfinden werden. Es mag, wie bei dem späteren Bilde des Jüngeren, Ulrich Fugger sein, der hinter dem Mohrenkönig erscheint. Der Stehende der beiden weißen Könige ist ebenso knollig-knorrig, so unverwechselbar „heutig“ für damals, wie Holbeins Gottvater im Schwarz-Epitaph. Man spürt eine sehr gemeinsame Lebenssphäre: *Augsburg*. Auch bei Apt d. Ä. ist das Bildnis selbständig herausgetreten. Ein Ehepaar (Privatbesitz München) von 1512 weist ebenso deutlich wie Holbeins Bildnis der Slg. Lanskoronski auf die frühen Meyer-Bildnisse des Sohnes, die nur vier Jahre später gemalt sind. Dieser muß die Malerei des Apt gut gekannt haben. Die Art des Ausschnittes, selbst die Winkelstellung, selbst die Haube der Frau — es sind augsburgische Verfahren für die Kunst des jungen Augsburgers in Basel. Dessen Eindrücke von der Kunst des Vaters wie von der Ulrich Apts müssen noch ganz frisch gewesen sein.

ADOLF DAUCHER

Augsburg war eine erstaunlich reiche Stadt. Zeitlich gleichlaufend mit dem Leben des älteren Holbein und wohl auch des Ulrich Apt finden wir in ihr jenes des Bildners *Adolf Daucher*. Auch dieser ist Vater eines bedeutenden Künstlers, und auch hier können sich Fragen der Urheberschaft erheben: wie weit hat der Vater den Sohn bestimmt, wie weit schon dieser den Vater? Wie der ältere Holbein und der ältere Apt ist auch Adolf Daucher 1460/1465 geboren; er ist gegen 1524 verstorben. Er galt gleich jenem und seinem Schwager Gregor Erhart als einer der besten Künstler Augsburgs. Gerne würden wir die frühere Entwicklung des Mannes kennen. Er wird uns aber erst von da an deutlich,

wo er auf sein „Bibra-Erlebnis“ zugeht, dessen äußerliche Voraussetzungen in Augsburg besonders früh zu Tage treten. Auch jetzt noch erscheint er in schwankendem Lichte. Die Fugger-Kapelle von St. Anna, 1509 begonnen, mit Reliefs nach Dürerschen Entwürfen (1511) geschmückt, war das erste Hauptwerk der „Augsburgischen Renaissance“. Wollten wir Ph. M. Halm folgen, so hätten wir einen starken Anteil an der Ausschmückung schon Adolf Daucher zuzuschreiben. Der Verfasser gesteht heute schwerere Bedenken zu. Die schöne Beweinung, heute in St. Ulrich, scheint eher das Werk eines Italieners unter deutschen Eindrücken als das eines Deutschen unter italienischen Anregungen zu sein. Der gesamte Wurf ist venezianisch; das wäre noch nicht entscheidend, aber die Art der Handschrift, der Faltenstil ist in der deutschen Kunst sonst nirgends zu belegen. Ob die sechzehn Büsten, heute in Berlin, nicht überwiegend dem Sohne zuzutrauen sind? Nur ein Werk ist für den Vater gesichert, der Annaberger Hochaltar von 1521. Im Aufbau beweist er weitgehende Vertrautheit mit oberitalienischen Formen, hier aber fügt sich die ganze Handschrift dem bekannten Bilde deutscher Formgebung ohne jede Schwierigkeit ein. Wir erkennen sie sofort: das sind die Falten des Riemenschneider-Geschlechtes! Wenige Jahre nach dem Bibra, nach dem Sebastians-Altar und dem Lebensbrunnen ist dieser Altar einleuchtende augsburgische Kunst eines um 1460 Geborenen. Die „welschen“ Kindlein sind der schwäbischen Kunst damals seit 20 Jahren vertraut. Wirklich zutrauen dürfen wir dem A. D. die Kirchheimer Puttenfiguren. Sie haben einen Ausdruck von Träumerei, der im sicheren Werke des Sohnes nicht zu finden wäre.

„FORM ALS TAT“ IN DER PLASTIK

HENNING VON DER HEYDE

Das Geschlecht von 1460 war auffallend reich an Plastikern. Auch der vortreffliche *Henning von der Heyde* in Lübeck muß ihm angehört haben. 1487 erwarb er ein Haus, war also wohl fertiger Meister. Es kommt hinzu, daß er 1519 sich zur Ruhe setzte, also nicht mehr jung

gewesen sein kann. Jünger als Notke war er sicher, vielleicht war er dessen Schüler. Da die Forschung um wichtige Lübecker Werke noch streitet, so über den großartigen Johannes der Marienkirche, so ist es geboten, sich an das einzige urkundlich gesicherte Werk zu halten. Das Jürgenspital hat 1504—1505 dem Henning von der Heyde die Georgsgruppe der Jürgenkapelle bezahlt (heute im Museum). Notke lebte damals noch als alter Mann in Lübeck. Hennings Aufgabe war äußerlich weit bescheidener als die Stockholmer des Vorgängers. Deren Lösung wird er gekannt haben, seine Auffassung war neu (Abb. 54). Freilich fehlt uns der Drache, der durch ein armseliges Barockreptilchen ersetzt ist. Er muß sich einst in dramatischer Bewegung unter dem Pferde gewunden haben, das erst durch die neuere Aufstellung, nämlich hochsteigend, den alten Ausdruck wiedergewonnen hat. Wie anders ist hier alles geworden! Die nur sinnbildliche Fechterbewegung wurde zum echten Hiebe: die *Tat* wird gesehen. Die überquellende Ornamentik ist zurückgewichen, es ist alles einfacher und übersichtlicher geworden. Eine neue Gesinnung!

Lyrik ist dies gewiß nicht; sie wäre auch kaum lübisch. Aber es fehlt in diesem Geschlechte überhaupt nicht an Stimmen, die über das Riemenschneiderische (weiteren Sinnes) hinausgehen. Wir nähern uns bereits einer solchen Gruppe.

HANS SEYFFER

Den Übergang darf *Hans Seyffer* von Heilbronn bilden. Wir finden ihn in den neunziger Jahren als fertigen Künstler vor und wissen, daß er im März 1509 überraschend gestorben ist. Die Daten seiner Werke laufen mit jenen wichtiger Riemenschneiderscher gleich, seine Art aber ist sehr anders. Wie Niklas Hagenauer hatte auch Hans Seyffer mehrere Brüder, die Künstler waren gleich ihm, Konrat, Lienhart und Peter. Konrat hat 1489 den von den Franzosen zerstörten Prachtlettner von St. Georg zu Schlettstadt geschaffen. Lienhart hatte nach dem Tode des Hans den Speyerer Ölberg zu betreuen, den jener begonnen hatte. Auch diesen haben die Franzosen bis auf Reste vernichtet. Zwei sichere Werke genügen unserer Betrachtung: die Kreuzigungsgruppe an St. Leonhard in Stuttgart und



97. Hans Seyffer, Madonna vom Hochaltar in St. Kilian zu Heilbronn



98. Adam Krafft, Relief an der Stadtwaage, Nürnberg

der Hochaltar der Heilbronner Kilianskirche. Kein Zweifel: beide weisen auf den Oberrhein zurück. Dies liegt schon darum nahe, weil der Bruder Konrat seit 1490 in Straßburg und seit 1491 dort Bürger war. Noch immer ist dies die Stadt Gerharts, und der Weg vom Oberrhein über den südlichen Mittelrhein — Straßburg, Speyer, Worms —, einer der ältesten und natürlichsten der deutschen Kunstgeschichte als Verbindungsweg der alten Stauferlande, führt geschichtlich von Gerhart zu Konrad Meit. Zwischen Gerhart und dem großen Wormser steht der Heilbronner Altar als deutliche Verbindung. Die Büsten, die in ihm sehr ähnlich wie in Hagenauers Fronaltare angebracht sind, bedeuten eine Umformung aus der alten Bewegtheit in eine neue, von der Masse bestimmte. Meit, der in der Vaterstadt Worms aufwuchs, hat dort Werke Seyffers betrachten können. Im Dome sind in eindrucksvoller Aufstellung große Reliefs von z. T. ausgezeichnetem Werte zu sehen. Sie führen aus den achtziger Jahren (eine Verkündigung ist 1487 bezeichnet) in die neunziger. Die reiche Grablegung, auf einen 1491 Verstorbenen bezogen, gilt wohl mit Recht als Werk unseres Meisters. Er offenbart sich am herrlichsten in Heilbronn. Gerade, weil hier das Oberrheinische so deutlich ist, sagt die Maria Überraschendes aus (Abb. 97). Sie steht — und dies ist wieder schwäbische Auffassung im Sinne von Sterzing und Blaubeuren — leicht erhöht zwischen vier Heiligen. Schon die Gesamtbewegung ist neu gegenüber Blaubeuren; die stärkste Tat ist die Hauptgestalt. Sie geht von dem unzählige Male am Oberrhein bearbeiteten Gedanken des hochgefaßten und umgeschlagenen Mantels aus, von der Art der Dangolsheimerin, sie kennt diese selber! Aber aus dem „Spiel“ ist Ernst geworden, der Ernst des Geschlechtes von 1460. Die Heilbronnerin tritt auf ihren Mond weit fester, als die Dangolsheimerin zwischen ihren Gewändern sich wiegt. Steil ist sie gereckt, und das Kind faßt sie nicht wie jene an, sondern wie die Blaubeurer des Altersgenossen Erhart. Auch diese scheint vorausgesetzt. Wie der Oberrheiner Hagenauer durch die schwäbische zur oberrheinischen Kunst, so ist der Schwabe Seyffer durch die oberrheinische zur schwäbischen zurückgelangt. Vor dem Kopfe der Heilbronner Maria steigt unsere Bewunderung auf unerwartete Höhe. Gewiß, Seyffer war kein Michelangelo. Dennoch darf ein das Abendland überstreichender Blick an der Tatsache nicht vorbei, daß um

1500 nur Michelangelo in seinen Tondi ähnlich großes Gefühl, ebenso wirklich plastische Festigkeit, Ausdruck ähnlicher Gesinnung gefunden hat. Wie geschlossen ist dieser Kopf, wie völlig rein seine Plastizität! Man soll im allgemeinen vermeiden, Künstler auf Kosten von Anderen zu loben. Diesemal aber muß der Gegensatz zu dem verehrungswürdigen Riemenschneider hervorgehoben werden. Das eigentümlich Zahnlose, das hinter dessen Köpfen zuweilen hervorschimmert, liegt hier in weitester Ferne. Kaufest ist dieser großartige Mund, reinste Massenwölbung erzeugt die klaren Flächen — und nun gar die Hand dieser Frau! Seit Naumburg haben wir eine solche fleischige Kraft, eine so zugleich saftige und bewegliche Fülle nicht wieder gesehen. Die Stuttgarter Kreuzigung führt alsbald in ein Gefahrengebiet der Forschung. Es ist zugleich voll höchsten Reizes und bringt mit starken Persönlichkeiten in Berührung, die alle an irgendwelchen Stellen über das Wollen der Lyriker hinausbrechen. Wir sind nahe an der Gruppe Anton Pilgram, Adam Krafft, Peter Vischer.

ADAM KRAFFT

Plastiker wiederum, und zwei darunter von alters her vertraute Namen! Männer, die mit der bisher schon betrachteten Art ihres Geschlechtes tiefe Berührung haben, aus denen aber wie aus Hans Seyffer unerwartete Forderungen in die Zukunft dringen, Forderungen Dürers, die nicht erst von diesem erhoben worden sind, die von um zehn Jahre älteren ausgingen, nur meist ohne dürerische Bewußtheit. *Adam Krafft*, geboren 1455/1460, 1508 oder 1509 gestorben, hat das kürzeste Leben gehabt. Er hat auch seine neue Forderung früh genug erhoben. Er ist auf den ersten Blick der Urnürnberger; selbst seine Werke haben fast ausnahmslos seine Stadt nicht verlassen. Nürnbergisch darf es auch heißen, daß die ersten Anfänge des Künstlers am Oberrhein angenommen werden dürfen. Wir kennen vor 1490 kein sicheres Werk von Krafft; wir sehen nur seine Art, den kühnen Meißelschlag, und hinter seiner Phantasie Bilder, die in Nürnberg nicht zu sehen waren. Das Schreyersche Grabmal an St. Sebald (1490—1492), ein reliefplastisches Gemälde der Passion, hatte ältere *Bilder* zu ersetzen. Es ist selbst wie ein dreiflügeliger Altar gestaltet, es zeigt im Hintergrunde

gemeißelte Landschaft. Oberrheinisches scheint in den Gestalten durchzublicken, auch Niederländisches; die Weinende rechts bei der Grablegung stammt von Roghers Escorial-Bilde ab. Die zuckende Lebendigkeit des Vortrages erinnert an südwestalemannische Plastik. Wichtiger ist etwas, das ganz allein in der Seele dieses Meisters früh gekeimt sein muß: ein für die endende Friedrichs-Zeit erstaunlich männliches Gefühl, das standkräftige und füllige Gestalten will. Man findet stämmige Männer, deren Gesichter von einer mehr straßburgischen als nürnbergischen Lebhaftigkeit erfüllt sind, deren Mächtigkeit vor allem den Einspruch eines neuen Gefühles bezeugt. Hier griff Krafft fast allen Anderen seines Geschlechtes voraus. Dieses neue Gefühl hat ihn befähigt, 1497 in dem Relief der Stadtwaage eine Szene hinzustellen, in der die sonst überall spürbare unlösliche Durchdringung von Gestalt und Ornament gelöst scheint (Abb. 98). Hier werden neue Umrisse gefunden aus der unmittelbaren Versetzung in körperliche Vorgänge, die eine körperliche Handlung begründet. Wäre nur dieses da, so könnte man an Naturalismus denken. Aber dafür ist zu viel Stilgefühl am Werke. Es ist wirklich etwas Neues für die Deutschen, wie das Aufpacken der Gewichte oder das Greifen in den Geldbeutel die Gestaltung hervorbringt. Da muß innerlich viel geschehen sein. Nicht nur eine Vergegenwärtigung körperlicher Vorgänge aus dem bürgerlichen Leben — auch ein Humor, wie er bis dahin allenfalls in der Graphik erwartet werden konnte, hat sich der Reliefplatte bemächtigt. Das sieht aus wie das Versprechen auf eine ganze profan-bürgerliche Kunst. An der Fähigkeit gebrach es nicht, nur gerade die Deutschen konnten auf die Dauer ihre Kunst nicht aus solchen Anliegen bestreiten. Dieses Relief ist ein Meisterwerk. Klar steht das Muster der Gestalten vor dem reinen Grunde. Symmetrie herrscht, aber auch sie ist für den Vorgang neuartig ausgenutzt. Die feine Abweichung des Wiegebalkens von der Querachse, seine Begegnung mit den Spruchbändern, selbst mit den (verschieden schräg gestellten) Wappen macht erst den Wiegevorgang für unser Miterlebnis deutlich. Das ist eine einzelne Vorverkündung. Aber auch die Art, wie unter dem berühmten Sakramentshaus von St. Lorenz, dieser pflanzenhaft aufsprießenden, pflanzenhaft am Gewölbe eingerollten Riesenmonstranz mit ihrer nie gleichzeitig übersehbaren Fülle von Einzelszenen, der Meister seine

Gesellen und sich selber dargestellt hat: sie stellt gewiß das Dienen dar und ist durchaus als ein Mal gläubiger Verehrung zu verstehen, aber völlig anders als bei Riemenschneider wird hier wieder der leibliche Vorgang in die *Ursächlichkeit* der Formbildung einbezogen. Im Relief verschiedenen Grades hat Krafft seine höchsten Leistungen erzielt. Die Grabsteine, die er zwischen 1498 und 1503 gemeißelt hat, beweisen, wie die Frage nach der Umformung der Menschengestalt in diesem starken Manne gekocht haben muß. Die sieben Stationen des Leidensweges, an denen er die letzten Jahre hindurch gearbeitet hat, zeugen trotz aller Zerstörung für den Sieg des neuen Willens. Ein Vergleich mit den Volckhamerschen Reliefs des Veit Stoß öffnet eine Kluft, deren Ausmaß weder aus dem knappen Jahrzehnt, das die Entstehung der Werke, noch aus dem halben Menschenalter, das die Geburtsjahre der Künstler trennt, allein verstanden werden kann. Hier ist ein anderes persönliches Denken, ein Wunschbild von Breite und Untersetztheit. Hier erscheint Stoß als Spätgotiker — und als was würden wir Krafft bezeichnen? Wäre das Wort „Renaissance“ nicht so mißverständlich mit Italien und der Antike verbunden, so wäre es vielleicht anwendbar. Es ist aber hier eine von Italien völlig unabhängige selbständige Wendung der deutschen Kunst hinweg von allem, was die Spätgotik getragen hatte, von der Schlankheit, der Gestalt als reinem Gebärden-träger, von ihrer Durchdringung mit dem Ornamente, ihrer Gefühlsweise, ihrer Gesinnung. Eine neue „deutsche Kunst um 1500“ will sich bilden. Das Wort verzichtet auf jede Stilkenzeichnung, es ist leer, darum aber fähig, einen verabredeten Sinn aufzunehmen. In Henning von der Heydes Jürgen, in Seyffers Madonna, in Dürers Florentiner Anbetung finden wir diese Richtung, und immer als eine Wendung aus eigener Notwendigkeit. Sie muß man erkannt haben, um zu begreifen, warum eine so gewandelte Kunst später auch italienische Einzelformen annehmen konnte.

DER MÜNCHENER ASTBRECHER

Wie Adam Krafft, so hat auch Peter Vischer zu dieser Richtung beigetragen, auch Anton Pilgram. Es gibt Fragen der Forschung, die um alle drei Namen kreisen. Unsere Betrachtung kann, allen Einzelfragen durch ihre Grundfrage enthoben, auf den Astbrecher des Münchener National-Museums blicken, der auf dem Rücken die Jahreszahl 1490 trägt (Abb. 100). Der Name Vischers wird davor am häufigsten genannt, daneben auch der des Anton Pilgrim, der den Wiener Falkner schuf. Man hat auch eine Verwandtschaft mit Kraffts Meisterfigur unter dem Sakramentshause empfunden. Immer hat man dabei innerhalb einer Gruppe *einer* Generation gefragt! Der Astbrecher ist, wie Kraffts Stadtwaage, wie seine kauernenden Werkleute, doch früher als diese, aus einer neuartigen Versetzung der Vorstellung in innere Körpervorgänge entstanden. Sie hat diese in die Ursächlichkeit der Form einbezogen, sie hat *begründet*, was früher veranlaßt wurde. Nichts lehrreicher als der Vergleich mit den Maruskatänzern. Genau ein Jahrzehnt sind sie älter, und wie von jener Zeit um 1480 her ist auch diese Gestalt noch stark hohlräumlich und auf reich wechselnde Ansichten hin empfunden. Das Neue aber ist die *Begründung* dieser Form. Hier ist nicht verkörperte Bewegung, sondern bewegter Körper. Denkt man bei Grassers Gestalten die Bewegung weg, so bleibt wenig übrig — Träger einer Bewegung, die nicht mehr da ist, Gelenke ohne Bestimmung, Glieder ohne Eigenwert — es *brauchte* auch nicht viel übrig zu bleiben! Der Astbrecher aber besitzt einen Bau, den wir uns als eine natürliche, sehnig knochige, muskelkräftige Wirklichkeit *an sich* vorstellen können. So werden sich einst die fliegenden Engel Backoffens um 1515 zu jenen der achtziger Jahre verhalten. Auch sie sind bewegt, aber sie *werden* nicht bewegt, sie bewegen *sich*; will sagen: es bleibt eine Körperlichkeit, die unabhängig von der Lage der Gliedmaßen einen zuständlichen Zusammenhang, eine gegebene Ausdehnung bewahrt, die der Gestalt als *Eigentum* gehört. Weil auch Krafft und Pilgram Beweise derartig neuen Denkens gegeben haben, konnten beide (außer dem unvermeidlichen „Meister des Astbrechers“) in die Frage nach der Urheberschaft einbezogen werden.

ANTON PILGRAM

Die Form als Tat der Gestalt, das ist der neue Gedanke. Daß, aber nur so allgemein bezeichnet, auch *Anton Pilgram* hier in Betracht käme, ist sicher. Dieser große Künstler war allem Anschein nach Sudetendeutscher, um 1460 in Brünn geboren, das damals noch rein deutsch war. Langsam erst hebt sich seine Gestalt aus dem Dunkel. Die Fragen um ihn kreisen von Hans Seyffer bis Konrad Meit, und die Ansichten der Forscher widersprechen sich scharf. Könnten wir über die höchst bedeutende kleine Münchener Grablegung von 1496, die auch zur Frage der Ursächlichkeit begriffener Körper beiträgt, eine endgültige Entscheidung haben, so wäre vieles geklärt (Abb. 101). Nur soviel: dieses einzigartige Holzrelief zeigt Züge, die im Vortrage stark an die Beifiguren von Seyffers Stuttgarter Kreuzigung erinnern. Der oberrheinische Charakter wenigstens ist unbestritten. Die Frage ist, ob dieser vermutliche Seyffer-Schüler, der jedenfalls höchst ungewöhnliche Kraft verrät, Anton Pilgram sein kann — oder gar Konrad Meit sein muß. Der letztere ist jedenfalls 1496 kaum älter als elf Jahre gewesen, Pilgram aber ein Mann in der Mitte der Dreißiger. Sechs Jahre nach dem Astbrecher, ein Jahr vor Kraffts Stadtwaage entstanden, ist das Münchener Relief in Einem völlig sicher: es ist ein Beitrag zur neuen „deutschen Kunst um 1500“. Das seltsame Figürchen eines Falkners in Wien, der wie ein Säemann schreitet, ist als frühes Zeugnis dieser neuen Kunst nun noch verblüffender (Abb. 99). Hier fehlt sogar jeder geistliche Vorwand, dies ist sehr frühe Profankunst. Die Handschrift des Künstlers aber ist am Wiener Falkner jene der Grablegung. Beide Werke Einem zuzutrauen, ist folgerichtig. Ist die Grablegung von Meit, so ist es auch der Falkner. Aber gerade dieser hat eine alte Überlieferung für sich: sie nennt Anton Pilgram! Selbst die flüchtig angedeuteten Schwierigkeiten der Forschung verraten immerhin eines: ohne den starken Eindruck des Oberrheins ist, was hier in Betracht gezogen wurde, durchweg nicht zu erklären. Eindrücke Hans Seyffers, der selbst durch oberrheinische Schulung gegangen ist — und Nähe zu Konrad Meit, der über Worms mit Seyffer zusammenhängt! Auch das berühmteste und niemals angezweifelte Werk des Anton Pilgram, die Kanzel von St. Stefan zu Wien (1515), schwelgt noch geradezu in

oberrheinischen Zügen. Es ergibt sich bis jetzt dieses Bild: der in Brünn gegen 1460 geborene Künstler geht, wie so viele Oberdeutsche, in den alemannischen Südwesten. Dort muß er gelernt haben. Die Vorstellung ist reizvoll: was sah er da und wessen Kunst? Gerharts Werke standen in unverblaßtem Ruhme; Schongauer, 1491 verstorben, überleuchtete vom Oberrheine her ganz Deutschland; Hagenauer war schon wieder in der Heimat und mochte am Zaberner Bischofsgrabe arbeiten; Hans Seyffer lernte bei seinem Bruder Konrad in Straßburg; das Münster schmückte seit 1488 die Kanzel des Hans Hammerer; die Bauhütte war im Schwunge ihrer immer wieder verblüffend lebensvollen plastischen Leistungen (Olberg!); auch Krafft könnte damals die Lehre der Südwestdeutschen empfangen haben, und der junge Dürer war auf dem Wege zu Meister Martin, den er nicht mehr am Leben traf. Hier war einer der größten Brennpunkte alles künstlerischen Lebens der Deutschen jener Zeit. Länger als bis 1495 aber kann die Wanderzeit nicht gedauert haben; nach den allgemeinen Erfahrungen müßte sie schon eher zu Ende gegangen sein. 1495 jedenfalls war Pilgram in der Vaterstadt, wo er einen Erker und eine Wendeltreppe schuf. Er war ein zünftiger Hüttengenosse. Der Grundriß seiner Wiener Kanzel gehört zu jenen fast überklügelten Formen, die wir neuerdings durch Überwasser als kennzeichnend für altdeutsche Hüttengewohnheit besser kennen lernen. 1502 baute Pilgram am Brünner nördlichen Langhause, 1508 am Judentore. Die Masken von dessen Schmuck, die das Brünner Museum bewahrt, sind karikaturhafte Übertreibungen aus jener Sucht zum Physiognomischen heraus, die am stärksten die Straßburger Kunst beherrscht hat. Auch das Brünner Rathausportal von 1513 darf Pilgram zugeschrieben werden. Dann aber finden wir ihn in Wien, wo er 1513 den Orgelfuß, 1515 die Kanzel von St. Stephan geschaffen hat. Dort sind nicht nur die Kirchenväter der Kanzel geradezu Folgen Gerhartscher und Hagenauerscher Kunst — auch die beiden Selbstbildnisse sind es. Nach Hagenauers Straßburger Selbstbildnis sind diese beiden die am meisten oberrheinischen ganz Deutschlands — und sind in *Wien!* Denken wir aber zurück: Wien, Straßburg und Köln waren die Vororte der deutschen Bauhütten; *ein* Reich umschloß in der Kunst fast deutlicher noch als im Staate die westlichste und die östlichste Hauptstadt süddeutschen Lebens. Der Meister blickt uns unter dem

Orgelfüße seltsamer an als unter der Kanzel. Es ist, als ob die bösen Streitigkeiten mit den Wiener Berufsgenossen, von denen wir wissen, ihren bedrückenden Ausdruck gefunden hätten. Und doch ist dies kein anderer als jener, der heute so häufig abgebildet wird, der Mann unter der Stephaner Kanzel. Dort tut er ruhigen Gesichtes ein Fenster auf und lehnt sich über die Brüstung — noch immer ein geistiger Enkel Gerharts, noch einmal eine Bestätigung der Bruderschaft von Rhein und Donau.

Wir waren durch den Astbrecher auf Pilgram geführt. Wir brauchen ihm diesen nicht zuzutrauen. Es genügt, daß immer deutlicher wird: Pilgram hat nicht nur mit dem Falkner, sondern auch mit Werken seiner südwestdeutschen Frühzeit ähnliche Aufgaben gelöst wie der Schöpfer der Münchener Bronze. Theodor Demmler hat für das Deutsche Museum den steinernen Kanzelträger von Ohringen erworben, ein verblüffendes Werk, das recht alleinstehen würde — hätten wir nicht von gleicher Hand verwandte Gestalten in Heilbronn und Rottweil. Schon am Sakramentshause von Heilbronn, an einer Aufgabe, die dem deutschen Südwesten immer besonders am Herzen lag, hat Pilgram Gestalten gebildet, die (in den neunziger Jahren!) ebenso wie Kraffts Schöpfungen der gleichen Zeit das körperliche Tragen nicht sinnbildlich, sondern als echte, ja leidende Tätigkeit plastisch vorstellen. Der Ohringer Träger mit dem Hufeisen auf dem Rücken, dem Wecken in der Brusttasche, läßt zugleich tief in das Leben der Bedrückten blicken. Pilgram hat die Bauernkriege nicht mehr erlebt, aber von dem Lebensgrunde, der sie hervortrieb, hat er viel gewußt. Seine Generation hat, soweit sie diese harte Zeit erlebte, darin mitgekämpft, so Strigel, so Riemen-schneider, so offenbar auch „Grünwald“. Aber den Lastenträger zu sehen, den Kummer und Hunger der Armen, das hat schon Pilgram vermocht. Und dies, wie der Wiener Falkner, stellt ihn mitten in die neue Gruppe, die wir jener der gefühlsseligen Lyriker gegenüberstellen. Zehn Jahre vor dem Bauernkriege scheint Pilgram gestorben zu sein.



99. Anton Pilgram, Der Falkner, Wien,
Kunsthistorisches Museum



100. Peter Fischer d. Ä., Der Astbrecher,
München, Nationalmuseum



101. Anton Pilgram, Grablegung von 1496, München, Nationalmuseum

PETER VISCHER D. Ä.

Noch einmal denken wir nun an den Astbrecher. Geht man von Werkstoff und Technik aus, so hat *Peter Vischer d. Ä.* den größten Anspruch auf ihn. Krafft ist mit einer Einseitigkeit, die fast allein steht, an den Stein gebunden, Pilgram war, wie die meisten, Schnitzer und Steinbildner, Vischer war Erzplastiker durch Geburt und Herkunft. Schon 1453 hat sein Vater, Hermann d. Ä., die Nürnberger Werkstatt gegründet, die ein Jahrhundert lang höchsten Ruhm genoß. Das früheste bekannte Werk der Hütte ist ein Wittenberger Taufbecken von 1457. Der Schreibweise des Namens, und vor allem des Werkstoffes wegen, der in der Kunst der Harzegend eine schon sehr alte Formenüberlieferung erlebt hatte, wird niederdeutsche Herkunft der Familie für möglich gehalten. Peter Vischer d. Ä., ein Jahr nach Dürer erst verstorben, ist doch um gut ein Jahrzehnt älter als sein großer Freund.

Er war auch der Freund des Adam Krafft, und in seiner Frühzeit ist die Nähe zu dem starken Steinbildner, der zwanzig Jahre früher starb, wohl zu spüren. Noch bevor er Meister wurde, hat Vischer den ersten Entwurf zum Sebaldus-Grabe geschaffen. Das war 1488, im Jahre der Straßburger Kanzel. Die Zeichnung in Wien, schon als solche Werk eines Genies, fügt sich durchaus in die Zeit. Ein Aufbau von fast 17 Meter Höhe war geplant. Daß der spätere Entwurf auf fast ein Viertel der ursprünglich gemeinten Höhe herabging, gehört zu dem schon bekannten Wechsel des Verhältnisgefühles. Kraffts Sakramentshaus war noch nicht im Entstehen, aber man möchte sich den Meister des Metalls mit dem des Steines schon damals in enger Verbindung vorstellen. Das Riesengehäuse des Lorenzchores hat bis in die Anordnung der Reliefs hinein starke Anklänge an den Wiener Entwurf, und völlig gleichartig ist das Hinausgreifen des Plastikers in das Baumeisterliche. Ja — um nun doch einmal an die Urheberfrage für den Astbrecher zu rühren —, es war nicht sinnlos, aus den Kauernenden des Sakramenthouses, unter denen auch ein Astbrecher ist, auf einen ähnlichen Dienst der Münchener Figur zu schließen. War auch sie als Träger gedacht, dann für das Sebaldusgrab des älteren Planes, wie schon in alter Zeit solche unter ehernen Taufbecken erschienen, wie die

Flüsse des Hildesheimers aus dem 13. Jahrhundert? Das wäre eine weitere Verbindung des rätselhaften Werkes mit Vischer und dem Nürnberg von 1490, zur Zeit, als Krafft das Sakramentshaus begann. Eine Wechselwirkung zwischen dem Erzbildner und dem Steinkünstler wäre sehr gut denkbar. Hinter beiden Gesamtwerken wird man leicht die Lieblingsform der südwestdeutschen Kunst erkennen, die auch Pilgram kannte. Ulm war seit 1467 mit seinem Sakramentshaus an weithin sichtbare Stelle getreten. Durch Krafft, dessen südwestliche Schulung aus anderen Zügen zu erschließen ist, könnte Vischer von dem Ulmer Werke gewußt haben. Immer wieder verschlingen sich die Kreise der Persönlichkeiten in dieser Gruppe, immer wieder steigen diese Namen auf: Krafft, Vischer, Pilgram — eine Gruppe in *einem* Geschlechte! Daß der erste, nicht durchgeführte Entwurf zum Sebaldus-Grabe den Geist der achtziger Jahre noch verspürt und ihm dennoch gegenübertritt, wird nicht zu bestreiten sein. Der Weg führte zur Kunst der neunziger Jahre. Wir kennen ihn, und wir treffen auch Vischer auf ihm: in dem großen Erzgrabmal des Ernst von Sachsen in Magdeburg, begonnen in dem Jahre, da der Blaubeurer Altar vollendet wurde, geschaffen 1494—1495. Schon wieder eine Berührung mit Krafft! Die Figur liegt, aber der Baldachin rollt sich, an der unsichtbaren Grenze der Gesamtform angelangt, mit der gleichen pflanzenhaften Schmiegsamkeit um, wie das Sakramentshaus beim Anstoß an das wirkliche Gewölbe. Die Hauptgestalt hat die Ruhe der endenden Friedrichszeit. Die Apostel der Sargwände sind gewiß nicht jene, die der erste Entwurf des Sebaldusgrabes zeigt; aber in ihrer breiten Kraft sind sie Aussagen über den kraftvollen Formensinn des Meisters. Wichtiger als alle diese Gewandfiguren ist der Mauritius. Diese Rittergestalt ist wahrhaft der Keim zu den berühmtesten Leistungen Vischers, den Innsbrucker Rittern. In diesen wird — etwas sehr Neues! — die wirkliche Freifigur uns entgegentreten. Die Bedingung wird dann freilich nicht Vischer selbst gefunden haben, sondern seltsamerweise der Kaiser. Dieser Bedingung aber war Vischer völlig gewachsen, und dies bezeugt schon der kleine Mauritius. Er wirkt fast als Freifigur und zeigt schon das Stehen, das wir als das wichtigste Standmotiv der „deutschen Kunst um 1500“ noch näher kennen lernen werden: betonte Unterscheidung von Stand- und Spielbein, dieses aber nicht — wie in der Mittelmeerkunst

— nur leicht aufgesetzt, sondern fest auf der Grundplatte beharrend. Der Dürer der Zeit um 1504 wird in dem Nebeneinander, das seine ewig im Kampfe mit sich selber liegende Natur immer wieder offenbart, das italienisch-antike Standmotiv (im Kupferstich von Adam und Eva) neben diesem, das wir das deutsche nennen dürfen, (im Paumgärtner-Altare) zeigen. Vischer hat es schon 1495! Eine große Reihe von Grabplatten, von rein gravierten bis zu solchen recht hohen Reliefs, hat Vischers Gießhütte zu liefern gehabt, nicht immer nach eigenem Entwürfe ihres Vorstehers, nicht selten, auf besonderen Wunsch, nach eingereichten Planungen anderer Künstler. Das scheint noch „Mittelalter“, aber das ist auch im Barock noch — oder wieder? — so. Immerhin wird man unter den vielen, nach Neudörffer über „ganz Polen, Böhmen und Ungarn“ außer über Deutschland selbst verstreuten Werken einige als eigengeistig anzusehen haben, so den Bischof Johann IV. des Breslauer Domes von 1496 — endende Friedrichs-Zeit! Ein merkwürdiger Zusammenstoß erfolgt am Posener Grabmal des Domherrn Bernhard Lubranski († 1499). Zu der sehr stillen und breiträftigen Hauptgestalt treten in den Zwickeln kleine Relieffiguren, die, noch weit über den Magdeburger Mauritius hinaus, in ihrer verblüffenden Körperlogik die Art der Krafttschen Stadtwaage weiterdenken — und den Astbrecher, der immer sicherer an Peter Vischer heranrückt. Sie sind aber obendrein nackt, und wäre nicht der Sohn Peter damals noch ein Knabe gewesen, so würde man an ihn (oder Hermann d. J.) denken müssen. Ein neuer Aufschwung kommt mit dem Neubeginn des Sebaldus-Grabes, 1507—1512. Fast jeder Deutsche hat es schon in der Abbildung gesehen, unzählige Besucher aus allen Ländern haben die überreiche Meisterleistung des Gusses bestaunt. Die endgültige Form hat es erst unter Mitwirkung der Söhne 1514—1519 gewonnen. Das kleinplastische Leben, das in seinem Sockelgebiete wuchert, wird die Verbindung der Söhne mit Oberitalien deutlich machen; geplant aber war es schon im Entwürfe von 1488, der hier Szenen etwa im Sinne des Hausbuchmeisters vorsah. Nicht nur als Architekt, sondern weit mehr als Statuariker ist Vischer uns wichtig. In kleinerem Maßstabe bereitet er sich auf die Aufgabe vor, die er in der Pause von 1513 in großem Maßstabe vorbildlich bewältigte. Das Selbstbildnis von 1508 am Sebaldusgrabe, mehr noch als der Sebald

von 1509, hat den Rotgießer, der eine Hütte erbt und ein Genie war, dem deutschen Volke als eine seiner Grundgestalten hingestellt. Die Apostel am Gestänge sind früher als „italienisierend“ völlig mißverstanden worden. Sie sind vielmehr „Renaissance“ in einem ganz entgegengesetzten Sinne, in dem jener schon mehrfach beobachteten Wiedergeburt alter *eigener* Kunst. Peter Vischer ist einer der ersten großen Sammler gewesen, von denen wir hören, und doch war er nicht ein Sammler, wie Rudolf II. es der Kunst der Dürer-Zeit gegenüber gewesen ist. Er sammelte alte Kunst — in mehr als dreihundert Werken! — als *Künstler*, um an ihr zu lernen. Was in den Aposteln davon zu spüren ist, verweist namentlich auf das 14. Jahrhundert: Regotisierung, von der wir schon aus anderen Fällen wissen, nur auf die sehr besondere Art dieses einen Mannes. Er mag noch bis auf das Staufische zurückgeblickt haben; seine Söhne haben sich nachweislich mit dem Bamberger Dome beschäftigt. Durch zahlreiche Wiederholungen der Spätzeit sind die Sebalder Apostel künstlich fast trivial gemacht, und es ist sicher ein nicht unbedenkliches Zeichen, daß die nazarenische Zeit des frühen 19. Jahrhunderts an ihnen sich zu begeistern begann. Sie witterte Thorwaldsen als das ihr Nahe, aber auch sie bezeugte unbewußt, daß bei Vischer irgendeine Annäherung an das Klassische stattgefunden hatte.

Die Innsbrucker Gestalten sind von anderer Art. Der leise Hauch von Klassizismus, den jene erste nachweislich historisierende Kunst der Sebalder Apostel an sich trägt, ist verschwunden. Wir nähern uns einer *zweiten* deutschen Klassik (nach der staufischen). Sie hat niemals volle Blüte erreicht, doch aber eine ganze Reihe von Werken hinterlassen. Wieder finden wir das deutsche Stehen. Es erinnert im Artus an Dürers Eustachius vom Paumgärtner-Altare (Abb. 103). Vischer selbst wird sich an diesen erinnert haben; hier greift der Geist des großen Freundes unmittelbar in den seinen über. Theoderich aber — das ist noch etwas anderes (Abb. 102). Er stellt sich in die Reihe jener Formen, um die wir Henning von der Heyde, Pilgram und Krafft schon kreisen sahen, und nicht zuletzt Peter Vischer selber. Nur wenige machen sich klar, wie schwer es ist, eine plastische Gestalt hinzustellen, eine bewegungsfähige Gestalt in Ruhe, und wie schwer es ist, darin etwas Neues zu finden, das wirklich gut ist. Hier ist es geschehen. Es bleibt einmalig,

daß eine monumentale Freifigur jener Zeit vom Ausdruck der *Müdigkeit* bestimmt ist. Daß Aufbau und Umriß aus der Vorstellung rein körperlichen Innenlebens erwachsen, dies eben ist, was seit dem Astbrecher, den Trägern Pilgrams und seinem Falkner, dem Relief der Stadtwaage, dem Mauritius, den Zwickelfiguren der Lubranski-Platte und Vischers Selbstbildnis immer deutlicher hervortritt: Form als Tat der Gestalt. Dies ist ein Wesentliches neben der Grundtatsache, daß hier volle, große Freifiguren geschaffen sind, gearbeitet gewiß mit der ganzen Freude auch der deutschen Wappnerkunst, deren Weltruhm zahlreiche Rüstungssammlungen des ganzen Abendlandes heute verkünden, und dennoch viel mehr als einfache Rüstungsfiguren. Die Gelegenheit hat sich Vischer nicht selber ausgesucht, aber er wird schon lange darauf gewartet haben.

GILG SESSELSCHREIBER UND DAS INNSBRUCKER GRABMAL

Seit fast einem Dutzend Jahren konnte man damals von dem Plane wissen, den Kaiser Maximilian 1502 seines Grabmales wegen in Augsburg mit *Gilg Sesselschreiber* besprochen hatte. Wir können an diesem jetzt nicht vorbei und verlassen den älteren Peter Vischer, obgleich die Ansicht, dieser habe sich seit 1514 auf die äußere Leitung der Werkstatt beschränkt und fünfzehn Jahre lang als Künstler geschwiegen, sicherlich Unmögliches behauptete. Nicht dieser Ansicht folgen wir, wenn wir Vischer an dieser Stelle verlassen. Richtig ist, daß gleich nach den Innsbrucker Rittern der Anteil der Söhne an den Leistungen der Gießhütte sich mit dem des Vaters auf schwer erkennbare Weise verflochten haben muß, namentlich am Sebaldusgrabe zwischen 1514 und 1519. Das Innsbrucker Grabmal, das niemals fertig geworden ist, gehört zu den merkwürdigsten Erscheinungen in der Geschichte der abendländischen Kunst. Selten ist so viel Unrecht an einer der großartigsten Leistungen unseres Volkes geschehen. Sogar der berechtigt starke Eindruck der beiden Vischerschen Gestalten ist daran nicht unbeteiligt. So schön und wichtig sie sind — das einzig Beachtenswerte, auch nur das an sich Beste sind sie nicht. Wieder hat der Zauber des Namens seine gefährlichen Wirkungen ausgeübt. Vischer wurde schon darum fast allein beachtet, weil man seinen Namen kannte. Aber die

ungewöhnliche Aufgabe hat eine ganze Reihe deutscher Künstler aufgerufen. Nur wird eine völlige Auseinanderlegung ihrer Anteile niemals möglich sein, und auch ihre Namen liegen z. T. im Dunkel. Der Mann aber, der die Entwürfe zunächst geleistet und eine Zeitlang auch die Güsse überwacht hat, ist uns bekannt. Er war kein Bildner, sondern der Maler Gilg Sesselschreiber, den Maximilian nach der Augsburger Besprechung als Hofmaler von München weg nach Innsbruck berief. Wir sind nicht in der Lage, mit ruhigem Gewissen unter eine Reihe der Innsbrucker Gestalten den Namen Gilg Sesselschreiber zu setzen; es entstände damit der Schein eines großen Plastikers — der Sesselschreiber nicht war. Aber wir haben darüber klar zu sein, daß ein Altersgenosse Vischers, ein Mann des Geschlechtes von 1460, zu großen Teilen die Gesamtleistung des Maximiliansgrabes mitbestimmt hat und daß von den überraschenden Leistungen der Plastik ein Teil auf ihn zurückgeht. Das heißt sehr viel und sichert Sesselschreiber den Anspruch auf einen Ruhm, den er noch nicht hat. Es darf für solche, denen die Geschichte unseres Schaffens am Herzen liegt, weiterhin nicht möglich sein, beim Blicke auf die Dürerzeit den Namen dieses Mannes zu vergessen. Er verstärkt auch das Gewicht des Geschlechtes, das ein Jahrzehnt älter als Dürer war. Es ist ihm nicht gut gegangen, die praktische Aufgabe war stärker als seine Kraft, aber soweit diese reichte, steckt sie in dem Gesamtergebnis, das heute in der Innsbrucker Hofkirche uns umfängt. Auch daran wollen wir noch einmal denken, wie häßlich nicht nur, sondern wie töricht und lächerlich der Gedanke war, auch Innsbrucker Figuren in jene Pariser Ausstellung hineinzuholen, die noch vor wenigen Jahren den Franzosen eine neue, bis dahin unbekannte Kunstnation vorspiegeln sollte: den „Österreicher“ als etwas anderes als den Deutschen. Ein *deutscher* Kaiser (einen österreichischen gab es erst seit 1803), der für alle seine Pläne fast ausschließlich (und natürlich auch ohne es bemerken zu können) Künstler aus dem heute sogenannten Altreich heranzog, Dürer, Altdorfer, Cranach, Burgkmair u. s. f., dessen Lieblingsstadt Augsburg war, der Augsburg sein steinernes Reiterdenkmal nach Burgkmairs Entwurf in Erharts Ausführung zudachte, der sein von dem Schwaben Strigel auf dem Konstanzer deutschen Reichstage gemaltes Bildnis nach Straßburg schenkte, er hat auch für das Riesenwerk des Grabmals die wichtigsten Besprechungen in Augsburg gehabt und hat

1506 sich außerdem nach Nürnberg gewendet in der Hoffnung, von dort den besten Rotgießer zu erhalten. Er hat sich an diesen, den es ja *gab*, an den alten Peter Vischer, nur einmal gehalten und sich mit zwei seiner Gestalten begnügt, die er alsbald wieder verpfänden mußte. Er hat in der gleichen Zeit an Stoß in Nürnberg, vielleicht auch an Leinberger in Landshut, Aufträge zu geben versucht. Den ersten und zunächst entscheidenden Ratgeber und eigentlichen Entwerfer der Gestalten aber holte er aus München, den Sesselschreiber. Man vermutet in ihm auf Grund von Namen und Schreibweise einen Alemannen. 1460/1465 muß er geboren sein, bis 1520 läßt er sich verfolgen. Der ersten Besprechung von 1502 folgte 1508 eine zweite, entscheidende in Augsburg, bei der Peutinger zugegen war. Erfolg war der Auftrag zur Ausführung der schon entworfenen Statuen. Der Maler war dem Ganzen nicht gewachsen. Er arbeitete zu langsam und floh 1516, in Schulden verstrickt, wurde in Augsburg verhaftet, zurückgeholt, 1518 endgültig entlassen, worauf Stefan Godl die Leitung der Gießereien in Mühlau bei Innsbruck endgültig übernahm. Der Maler Sesselschreiber hat sich für die Ausführung seiner Entwürfe Bildner geholt. Das Ganze ist aus einer Kräfteverflechtung, einer Gemeinschaftsarbeit hervorgegangen, wie wir sie uns heute nicht mehr vorstellen können. Lassen wir aber dem Altersgenossen Vischers seinen gebührenden Rang ebenso wie den Bildnern. Eine schöne, großartig ausgestattete Veröffentlichung von Oberhammer hat endlich das Riesenwerk der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Die darin niedergelegte Forschungsarbeit hat zusammen mit einer ungewöhnlich tiefgehenden Besprechung durch Bange so vieles geklärt, daß wohl auf lange Zeit darüber schwer hinauszukommen sein wird.

Aber es ist auch nicht Weniges wohl nie zu klären. Wie mag sich Maximilian ursprünglich diese Riesenversammlung räumlich vorgestellt haben? Die Gestaltenmenge, die seinen Veröffentlichungen auf Papier natürlich war, sollte jäh aus diesem heraus in metallenen Figuren von über zwei Meter Höhe in den Freiraum treten. Vierzig sollten es sein, dazu hundert Statuetten und zweiunddreißig Brustbilder. Von den Vollfiguren sind immerhin achtundzwanzig große und zweiunddreißig kleine in Innsbruck, einige Büsten (recht mäßige) in Wien erhalten. Die Vorstellung der Ordnung, die der Kaiser wohl auch mit

Peutinger besprochen hatte (dieser hätte am liebsten das Ganze nach Augsburg geholt!), braucht ihm räumlich nicht klar gewesen zu sein — sie wäre geradezu ein Werk der bildenden Kunst gewesen. Sie konnte wesentlich im gewußten Inhaltlichen liegen. Wir wissen nur, daß eine eigene Grabeskirche geplant war, die nie gebaut worden ist. Später, im Testamente von 1514, war die Schloßkapelle von Wiener Neustadt auserwählt. Sie wäre aus Gründen der Statik dafür nicht geeignet gewesen, auch hier aber siegte der Gedanke über die Vorstellung der Form. Der Kaiser riet, die Figuren an Ketten aufzuhängen, um den Boden nicht zu belasten. Wichtiger als ihr Aussehen war also noch immer ihr Dasein. Entscheidend war dem Georgsritter Maximilian die Kirche seines Ordens und die Begräbnisstätte seiner Mutter. Auch Gerharts Grabmal des Vaters war nicht für St. Stephan, sondern für Wiener Neustadt bestimmt gewesen. Dieses eine hat der Kaiser erreicht: er ruht heute in Wiener Neustadt. Was aber an Gestalten ausgeführt war, ist erst zwei Menschenalter nach Maximilians Tode durch den Tiroler Erzherzog Ferdinand in Innsbruck zusammengezogen worden. Bange hat, auf Oberhammer fußend und ihn stellenweise ergänzend, das Bild der geistigen Absicht wohl völlig klargestellt. Die Ahnen und Angehörigen sollten, diese mit Kerzen, als eine stumme stehende Prozession um das Grab (nicht etwa um eine Figur) des Kaisers versammelt sein. Dieser war nur als Begrabener unter dem Boden anwesend, sein Herz sollte unter dem Priester liegen, der die Messe las. Karl der Große, der Vater der Kaiser, und Friedrich III., der Vater Maximilians, sollten die Züge anführen. Dies ist aber schon der für Wiener Neustadt umgearbeitete spätere Plan, den erst das Testament von 1514 verrät. Die ursprüngliche Ordnung haben wir damit noch nicht, wir können sie uns nur als grundsätzlich ähnlich denken. Eines ist dafür um so sicherer: der ganze Gedanke ist genau so schöpferisch neu, so im ganzen Abendlande ohne jeden Vergleich, wie das, was wir von der Ausführung besitzen. Wir sind im Zeitalter des Julius-Grabes. Aber hier ist, auch nur von ferne, in keiner Hinsicht ein Vergleich — außer im tragischen Schicksal der Gesamtform. Die Suche nach „burgundischen Vorbildern“ ist so ergebnislos geblieben, wie man von Anfang an hätte voraussehen sollen. Aber auch antiker Ahnenkult kam nicht in Betracht. Vielmehr muß man schon dem letzten



102. Peter Vischer,
Theoderich vom Grabmal
Kaiser Maximilians, Innsbruck



103. Albrecht Dürer,
Eustachius vom Paumgärtner-
Altar, München, Alte Pinakothek



104. Elisabeth,
Gemahlin Albrechts I.



105. Rudolf
von Habsburg

vom Grabmal Kaiser Maximilians zu Innsbruck



106. Philipp der Gute,
vom Grabmal Kaiser Maximilians zu Innsbruck



107. Margarethe von Flandern

vom Grabmal Kaiser Maximilians zu Innsbruck



108. M. G. Nithart, Maria-Schneebild, Freiburg, Augustiner-Museum

Kaisergeschlechte unseres ersten Reiches, seinem weit ausgreifenden Reichswillen, die Schöpfung des Gedankens zutrauen. Habsburgisch ist schließlich noch der Escorial. Habsburgisch begründet ist der „Reichsstil“ des frühen 18. Jahrhunderts, der von Wien aus weithin gestrahlt hat. Habsburgische *und* Reichsidee war es noch, wenn an der Wiener Karlskirche die beiden riesigen Säulen an Karl den Großen und Karl V. erinnern sollten. Den Gedanken dazu aber hatte *Leibniz* angegeben, ein Sachse, der in Hannover lebte, und der den unbrechbaren Willen unseres Volkes, sich aus der Krankheit der Religionskriege zu erheben, von der Höhe des ersten Geistes seiner Zeit aus mit vollem Bewußtsein verkündete. Noch immer eine deutsche, keine österreichische Angelegenheit! Habsburgischer Wille, damals noch ohne Ahnung des späteren Abfalles vom Deutschen zum Weltreich und zur über-völkischen Monarchie, habsburgischer und Reichswille stehen hinter dem Kaisergrabe. Wenn es aber je eine Vorform gab, so würden wir sie in Naumburg treffen, wo zum ersten Male, doch wohl nicht allein um der Behauptung des neuen Domes gegen den alten von Zeitz willen, sondern auch unter dem Gedanken des Ahnenkultus unheilige Menschen als monumentale Bildwerke in das Innere einer christlichen Kirche eingeführt wurden, Stifter wohl, aber größten Teiles auch Ahnen des Bischofs Dietrich von Wettin. Wenn auch der Gedanke seinem geschichtlich höheren Alter entsprechend noch anders auftritt, so ist das Neue und Moderne in ihm doch nicht geringer als das Alte und Mittelalterliche im Maximiliansgrabe. Und ist es nicht auch in den Formen so, als ob etwas verwandelt wiederkehre, nach sehr langer unterirdischer Wanderung? Ein malerisches Zeitalter war heraufgekommen; daß Maler plastische Gestalten entwarfen, war nichts Ungewöhnliches mehr. Aber, daß der Maler *vollplastisch mögliche Freifiguren* ersann, daß Bildner da waren, die ihre Verwirklichung erreichten, das ist Zeichen einer neuen Zeit. Der plastische Sinn ist in ihr auffallend gewachsen; er hat auch Dürer selber in einem Maße erfüllt, wie zwischen ihm und Naumburg nur selten die Plastiker. Das neue Gesamtkunstwerk, das damals entstehen wollte, war kein Relief mehr. Dies aber war, bei der herrlichsten Ausführung und selbst bei fast völliger Ausrundung der Figuren, doch schließlich die Grundform jedes der geschnitzten Riesenaltäre gewesen. Als *Riesenreliefs* richteten sie sich

hoch, ihre Größe suchten sie in der Senkrechten. Die Ausdehnung, die vierzig überlebensgroße Gestalten beanspruchen mußten, war nicht in der Höhe, sondern in Breite und Tiefe des Raumes zu finden. Die Einzelgestalt erlangte dabei eine Sonderbedeutung, die sie, so sehr sie Glied einer Schar zu werden bestimmt war, dennoch vollrund in den Freiraum stellte. Jetzt erst wurde das Versprechen, das der Braunschweiger Löwe gegeben hatte, eingelöst. Bis auf wenige Ausnahmen werden wir in der gesamten Plastik zwischen der staufischen und der Dürer-Zeit nach vollrunden Gestalten vergeblich suchen. Außer der Kleinform der schönen Madonnen sind die Reitergruppen etwa solche Ausnahmen. Ist es Zufall, daß bei ihnen der geistliche Inhalt durch den weltlichen, der religiöse Ausdruck durch den reiterlichen so stark überklungen wurde? Eben diesen nahm ja die Maximilianszeit auf. In den meisten Fällen sind alle Gestalten der Bürgerzeit bis dahin höchstens dreiviertels vollrund gewesen. Viele Figuren zeigen uns noch heute abgeflachte oder gehöhlte Rückseiten; die Ansicht, das geheime *Bild* hatte sie beherrscht. Dies ist der größte Bruch, die größte innere Annäherung an das Griechische seit der staufischen Klassik, und es geht über jene in diesem Einen hinaus: daß jetzt die breite Gestalt sich *allseitig* in den Raum auslegen kann. Auf den Gedanken, solche an Ketten aufzuhängen, konnte nur ein Mann wie Maximilian kommen, dem es um das Inhaltliche ging, der sich papierene Ehrenpforten und Triumphzüge bestellen konnte. Unsere Bildner aber haben damals Gestalten geschaffen, deren Form die Hängung verbot: echte *Statuen!* Auch der Plan des Kaisers ist ein gutes Stück deutscher Kunstgeschichte, aber seinen wahren Sinn erhält dieses Stück erst von der Widerlegung des bloßen Gedankens durch die plastische *Tat*. Die deutschen Künstler haben *mehr* für die Statue getan, als der Kaiser zu wollen vermochte! Das gehört zu dieser Zeit, ja zur ganzen Geschichte unseres Volkes. War es nicht im Staatsleben ebenso? Wo der Staat versagte, hat noch immer der Geist und sein bürgerlicher Träger das Volk gerettet. Nur die bis 1516 geschaffenen „gegossen pilden“ sind an dieser Stelle einzusetzen. Die später unter Godls alleiniger Leitung entstandenen, für die als Plastiker Leonhard Magt bezeugt ist, werden uns für ein späteres Geschlecht zeugen. Das von 1460 darf die älteren beanspruchen. Der Ausdruck „gegossen pilden“, den Maximilian anwendete, sagt die Wahrheit

heute etwas anders aus, als er zu seiner Zeit gemeint war; man machte wohl keinen Unterschied zwischen Bild und Bildwerk. Bilder eines Malers, so sagen wir heute, lagen zugrunde. Phantasie echter Plastiker vollbrachte in reichlich ebenbürtiger Tat die Übersetzung in volle Körperhaftigkeit. Die Unterschiede, die jene älteren Gestalten zeigen, sind nicht aus den acht Jahren Spannweite zwischen 1508 und 1516 zu erklären. Sie kommen aus dem Stile verschiedener Menschen. Bange nimmt für die Ausführung fünf Plastiker an. Von einem wissen wir, daß er aus Schaffhausen, also vom Oberrhein, herkam. Dennoch empfinden wir eine geschichtliche Folgerichtigkeit. Die sichtlich älteste Figur, Ferdinand von Portugal, schon 1508 modelliert, gegossen zwischen 1513 und 1516, ist die einzige reine Rüstungsfigur. Sie allein läßt den Vorwurf begreifen, der sinnlos der ganzen Statuenversammlung gemacht worden ist: sie sei mehr Wappnerarbeit als Plastik. Gewiß sind die Wappnerarbeiten herrlich und liebevoll ausgeführt, mit einer Liebe, die an die Zeiten des Wolfganger Altares und des Stockholmer Georg erinnern kann. Wie dort, wird man auch hier Goldschmiede herangeholt haben. Der Halsschmuck der ältesten Figur ist viel besser als sie selbst. Diese würde wirklich auf den ersten Blick in einem Waffensaale kaum auffallen, und das nicht nur, weil sie nur einen geschlossenen Helm und kein Gesicht, keinen Kopf hat, sondern auch wegen der unrhythmischen Stellung. Das geht zusammen. Die sofort einsetzende Entwicklung hat aber alsbald beides nebeneinander verfolgt. Sie geht von der Rüstungsfigur zur Menschendarstellung und vom Hingestelltsein zum Stehen. Die nächste der Männerfiguren beweist es schon, Ernst der Eiserne. Auch er steht noch schwerfällig, aber er steht etwa wie ein gemalter Ritter des Konrad Witz; es lebt schon ein Willensausdruck in ihm. Er verstärkt sich durch die Haltung der Arme; der linke greift lebendig an das Schwert, der rechte, bei Ferdinand tot abgestreckt, kehrt zum Rumpf zurück. Mit einem Male steht uns eine Persönlichkeit gegenüber. Der klare Kopf, dem der Prachthelm nur noch die Stirne verdeckt, erscheint als Willensträger und als lebendige Krönung. Einen Schritt weiter, und wir sind bei Philipp dem Schönen. Schon beginnt das „deutsche Stehen“, das fest anhaftende Spielbein tritt als solches heraus, die Rechte öffnet sich wie redend, und das Schmuckwerk tritt noch weiter zurück. Den Gipfel der Männer-

gruppe bildet Rudolf von Habsburg, am spätesten von allen gegossen (1516—1517), auch geistig wohl als Spätwerk anzusehen (Abb. 105). Er hat gewiß nicht die Kühnheit von Vischers Theoderich, der dem Einfall eines echten Genies entstammt, aber er ist als Ergebnis einer merkwürdig folgerichtigen Verwandlung aus der Rüstungsfigur zur Menschengestalt kaum weniger überraschend. Das ist vor allem ein *Herrscher*; als Herrscherbildnis ist das Werk vorbildlich und dem Gründer der habsburgischen Größe, dem Überwinder des Zwischenreiches, wahrlich angemessen. In den vier Frauengestalten läuft, beginnend bei Maria von Burgund, der Werdegang wesentlich gleich. Selbstverständlich konnte auch bei der frühesten der Kopf nicht verschwiegen werden, aber das unrhythmische Gleichmaß des Stehens, selbst der Vorrang der Gewandung ist entsprechend, freilich schon mehr zu Ernst dem Eisernen als zum Ferdinand. Dieser letztere ist 1508 modelliert, der erstere 1513. Auch zeitlich wird das Modell der Maria von Burgund ihm nahestehen. (Der Guß wurde bei sämtlichen Figuren nicht vor 1516 fertig.) Cimburgis von Masovien ist deutliches Werk sehr anderer, bewegungsdurstigerer Phantasie. Ein ungemein reich geknittertes Obergewand legt sich schräg um die Gestalt. Die Kunigunde mit ihren sehr einmaligen Zügen wird dem gleichen Meister entstammen. Eine Überraschung aber bringt Elisabeth, Gemahlin Albrechts I. (Abb. 104). Während Maria stark aus der Pracht höfischen Gewandes lebt, hat hier eher die Auffassung weiblicher Heiligen, ja, Madonnen in weit fließendem, ornamentlosem Gewande, durchgewirkt. Das Knie drückt sich fast noch nach blaubeurischer Art hindurch. Wir haben hier die zu erwartende Weiterbildung, entsprechend Philipp dem Schönen. Das Gewand kann sich um die vollrunde Gestalt nun prachtvoll weit auf den Boden ausschütten. Sämtliche Ansichten sind von einer feinen und reichen Anmut — und der Kopf könnte geradezu von Konrad Meit sein. Die Vermutung wäre nur stilgeschichtlich gegeben, bei der Beziehung des großen Meisters zum Habsburger Hause aber geschichtlich nicht fernliegend. Erstaunlich ist die Sprache des Gesichtes und der Hände. Elisabeth hält ein Buch — die unbewußte und verwandelte Wiederkehr eines naumburgischen Einfalles. Die Schönheit der geöffneten Rechten vollendet den Eindruck eines hohen Meisterwerkes. Es schließt die Gruppe der vier Frauen auf mindestens gleich stolzer

Höhe ab wie Rudolf von Habsburg jene der Männer. Sie ist aber sicher von anderer Hand. Bange hat einen Schüler des augsburgischen Daucherkreises vermutet. Schwaben *und* Oberrhein möchte der Verfasser herausspüren.

Wir können nicht wissen, wie die Reihenfolge der Entwürfe in Sesselschreiber selber war, und ob auch in ihnen die gleiche Entwicklung abzulesen wäre. Wahrscheinlicher ist, daß die Bildner selber sie vollzogen, denn es ist eine plastische Entwicklung. Doch sind alle diese Gestalten entstanden, solange Godl, der seit 1508 eine zweite Gießhütte innehatte, noch nicht an die Stelle des Münchener Malers getreten war. So sicher wir sind, daß wir diesen nicht allein vor uns haben, daß er kein Plastiker war, daß mehr als ein Bildner seine Entwürfe ausführte — *diese* hat er dennoch selber geleistet, und *sein* Name überschreibt den ersten wichtigen Abschnitt des Innsbrucker Werkes.

MATTHIS GOTHART NITHART

Welch ein Geschlecht war doch zehn Jahre vor Dürer schon geboren! Geniale Werke und wirkliche Geniegestalten drängen sich zusammen. Der Größte steht uns noch bevor, und es mag von Ausdruck sein, daß dieser Größte eines an starken Plastikern so reichen Geschlechtes ein *Maler* war, einer der wenigen ganz ausgesprochen reinen Maler und geborenen Meister der Farbe, die das alte Deutschland hervorgebracht hat, Maler im eigentlichen Sinne weit mehr als Dürer: *M. G. Nithart* oder *Neidhardt*, der „Grünwald“. Noch immer ist es nötig, beim Blick auf diese allen Maßstäben gerne entweichende Gestalt die Deutschen zu warnen vor ihrer schwer ausrottbaren Sucht, Große auf Kosten anderer Großer zu loben. Nach einem Händelfeste der neueren Zeit konnte man sagen hören: „So, jetzt weiß man doch endlich, daß es mit dem Bach nichts ist.“ Wie hat sich Goethe gegen das ewige Verglichen-Werden mit Schiller ausgesprochen! Grünwald aber glauben manche zu ehren, wenn sie Dürer beschimpfen. Es ist für den, der *Geschichte* sucht, nicht leicht, sich in diese Stimmung

hineinzusetzen, die fast immer Ausdruck unbewußter Eigensucht ist. An Grünewald haben sich eine Zeitlang gerne solche angeschlossen, die sich irgendwo im Leben zurückgesetzt fühlten. *Er* war ihr Mann, der „Verkannte“, „vom eigenen Volke Verstoßene“! Es ist aber auf der Welt nicht einzusehen, warum die Erkenntnis *eines* Großen die eines anderen schädigen sollte. Am wenigsten spricht aus dieser Sucht eine Liebe zum eigenen Volke. Diese wird desto ehrlicher sich freuen, je mehr Gründe sie dafür hat.

Bei Dürer wie bei Grünewald sind wir auf jener Höhe, die den Wertvergleich sinnlos macht. Wir beschränken uns auf den Versuch, die geschichtliche Stellung der Größten innerhalb eines Ganzen zu sehen, dessen skizzenhaftes Bild nur wir uns anzudeuten versuchen. Je größer und bekannter die Gestalt ist — und bei aller unaufheb-
baren, geradezu grundsätzlichen Rätselhaftigkeit ist Grünewald heute außerordentlich bekannt —, umso kürzer darf unsere Betrachtung, die weniger mitteilen als deuten will, gegenüber dem Tatsächlichen sein. Die Schriften über Dürer füllen eine ganze Bücherei, ihr Verzeichnis allein ergibt ein schweres Buch. Um Grünewald steht es anders, aber die letzten Jahrzehnte haben nach der bahnbrechenden und großartigen Leistung H. A. Schmidts auch über ihn ein nicht unbedeutendes Schrifttum heraufgeführt, das von der Seite der Urkundenforschung her in dem Werke von Zülch gipfelt. Eine Reihe der Grünewald-Gemälde ist nicht ernsthaft strittig, an den Rändern wirbt noch einiges um Anerkennung, nicht immer mit Recht. Aber von der Verspottung Christi in München über die kleinen Kreuzigungen von Basel und Haarlem, die Frankfurter Grisailen, den Isenheimer Altar, das Freiburger Maria-Schnee-Bild, zu den beiden großen Tafeln in Karlsruhe, zum Münchener Mauritius und der Stuppacher Madonna wie der Aschaffener Pietà, steht ein fester Gesamtrahmen da, der uns voll-
auf genügen kann. Eine Reihe großartiger Zeichnungen tritt hinzu — und manche Nachricht über schmerzhafteste Verluste. Allein aus dem Mainzer Dome sind drei Altäre durch die Schweden verschleppt worden und sind in der Ostsee versunken. Von dem erhaltenen Gesamtwerke strahlt ein Zauber aus, der auf Manche betörend, auf Manche erschreckend wirkt, aber immer von neuem sich bewährt. Nicht zufällig tritt er seit der Zeit wieder auf, in der der Widerstand gegen alle

geistigen Folgen der Aufklärung andämmerte, dem späteren 19. Jahrhundert. Die Plötzlichkeit fällt auf; sie hat Manche, die um diese jähe Erkenntnis durchaus nicht verdient waren, so bestürzt, daß sie noch recht lange und recht laut danach riefen, man solle doch nun endlich diesen Grünewald anerkennen, als dies längst durch die Männer der wissenschaftlichen Tat geschehen war. Auch dies gehört schließlich zum Bilde des Künstlers, etwas von seinem Wesen ist selbst darin enthalten. Alles ist anders als bei Dürer. Dieser ist nie vergessen worden; aber weder Gutes noch Böses ist damit über einen Künstler ausgesagt, nur etwas über die Art, über den *Stil*, den er stets nicht nur in seinen Werken und seinem Leben, sondern auch im Nachleben entfaltet (Rembrandt gegenüber Rubens). Dürer ist sicherlich seiner Kunst wegen zur eigenen Zeit in hohem Grade berühmt gewesen. Raffael sandte ihm zwei Akte, die Dürer 1514—1515 mit einem älteren (verlorenen) Selbstbildnis als Gegengabe beantwortete. Es wurde in Italien sehr hoch geschätzt. Die Venezianer wollten ihn bei sich behalten, die Antwerpener ebenfalls, und er ist von den Künstlern des reichen stammverwandten Nachbarlandes stürmischer gefeiert worden als von den Deutschen. Seine weithin reichende Sichtbarkeit beruht aber nicht nur auf seinen Werken. Seine geistige Gestalt ist, wie die Goethes, ein größeres Kunstwerk als Vieles, das er hervorgebracht. Das Ganze seines Lebens, die Gesinnung, das Verantwortungsbewußtsein, die betonte Wurzelung im eigenen Volke, dazu die Sprachgewalt seiner Schriften — dies alles machte ihn für die Deutschen deutlicher. Aber daß Grünewald durch ein Urteil seines Volkes über seine *Kunst* „verkannt“ und „verstoßen“ worden sei, ist reine Legende. Wer für den Kardinal Albrecht von Brandenburg in Mainz und die Antoniter in Isenheim tätig war, der war nicht „verkannt“. Wenn er von Albrecht „verstoßen“ wurde, so nicht aus Gründen des Künstlerischen, sondern weil der Altersgenosse Riemenschneiders und Strigels gleich jenen sich auf die Seite der Bauern (und vieler Bürger) gestellt zu haben scheint, und weil ihn die neue Lehre bedenklich beschäftigte. Wenn aber von seiner Kunst zu jener Zeit nicht viel geredet wurde, so hat dies einen sehr tiefen Grund: Künstler waren noch etwas so Selbstverständliches, daß man keine großen Worte um sie machte. Daß die größten Werke den Besten übertragen wurden, gehörte sich; höchstens das Gegenteil hätte

Äußerungen hervorrufen können. Die Zünfte haben sich allerdings gelegentlich, vielleicht nicht ohne Eigenlob, über ihre Angehörigen ausgesprochen. Schongauer wurde „Stolz der Maler“ genannt, und wir wissen vom Ruhm noch mehrerer anderer unter ihren Fachgenossen. Nur pflegten diese nicht zu schreiben, und nur zufällig hören wir einmal von ihrer Anerkennung. Daß aber einer, der schrieb, daß Melanchthon außer Dürer und Cranach nur noch einen einzigen Anderen, und zwar Meister Matthis, diesen also als einen der drei größten deutschen Maler seiner Zeit nannte, sollte nicht, als bloß einmal geschehen herabgewertet, sondern als gegen alle übliche Gewohnheit erfolgt sehr hoch angeschlagen werden. So wenig wie verkannt und verstoßen, so wenig aber war auch M. G. N. ein wilder Vertreter ausschließlich deutsch-nordischer Formen und scharfer Ablehner des Südens. Wenn es eine solche Selbstverwahrung gab, so wäre sie eher noch, und auch nicht lückenlos, bei Cranach zu finden. Die aufgeregten Schreier für das „verkannte“ Nur-Deutsche der Form hatten sich nicht einmal ihres Grünewald Werke angesehen. Die Karlsruher Kreuztragung ist voller italienischer Bau- und Ornamentformen, das Freiburger Maria-Schnee-Bild ist eine Vision des Südens, bei der man sich höchstens dieses Eine fragen muß: ist eine solche Versetzung in italienische Architektur überhaupt denkbar ohne eine gründliche Reise nach Italien, die dessen Bauformen mit ausgesprochener Aufmerksamkeit studieren ließ? Ebenso falsch wie jene allzu leicht widerlegbaren Behauptungen ist die, daß Grünewald ein „naturferner Expressionist“ gewesen sei. Er war vielmehr einer der größten Natur-Erleber aller Zeiten. Allein vor der einzigen Wiener Zeichnung eines Waldheiligen bricht schon fast Alles zusammen, was die Romantiker um 1800 an doch so vielen und schönen Naturerlebnissen auf die Fläche gebannt haben. Die Pflanzen des Isenheimer und des Stuppacher Altares sind mit nicht geringerer Liebe gesehen als die Dürers — nur anders: der unvergleichlich liebevolle Blick wandelt die Natur anders. Auch Dürer verwandelt sie! Der dienende Ausdruck, die „Passion“ selbst in den Pflanzen, ist unmittelbarer, geisterhafter ausgefallen, das Dienende selbst nicht um ein Haar ungenauer oder weniger naturbegeistert gesehen. Die Landschaften des Isenheimer Altares, der eine ganze Wanderung zwischen der kahlen Totenlandschaft der Staffelbeweinung und dem friedvollen

Talgrunde der Einsiedlerszene ist, gehören zum Herrlichsten, das je das offene Auge eines Kenners des Wirklichen in der Natur aus dieser festgehalten hat. Nur ist das Dienen deutlicher, immer wieder das Dienen dieser Kunst unter dem Glauben. Wahrscheinlich hätte M. G. N. die Frage Dürers nach dem Sinne der Kunst nur mit einem statt mit zwei Sätzen beantwortet, — wenn er sie nicht überhaupt, gleich Michelangelo gegenüber Leonardo (der Goethe wie Dürer in der denkerischen Offenheit und Gesprächigkeit weit ähnlicher war), unmutig abgelehnt hätte. Das „Bild des Menschen“ wäre in der Antwort kaum vorgekommen, nur „das Leiden des Herrn“!

Dies heißt aber: er ist der Ältertümlichere. Dies wiederum bestärkt in der Annahme, die durch die Urkundenforschung Zülchs jetzt nicht mehr widerlegbar scheint: er ist auch der *Ältere*, weder Dürers Schüler noch auch der Riemenschneiders, sondern des Würzburger Altersgenosse (und obendrein der leibliche Sohn der Stadt, deren geistiger Vater der Schnitzer vom Harz geworden ist). Die größte Schwierigkeit liegt für Viele in der Frage: kann der Lindenhardter Altar von 1503 das Werk eines Mannes sein, der schon in der ersten Hälfte der Vierziger steht und längere Zeit Meister ist? — Zunächst ist der Lindenhardter Altar als Werk Nitharts nur eine Vermutung, keineswegs eine unbestrittene, und man sollte eher fragen: kann er von dem *Genie* stammen, das *gleichzeitig* die Münchener Verspottung gemalt hat? Weiterhin: der Fall, daß wir die Frühzeit eines Künstlers nicht kennen, ist eigentlich recht üblich. Wenigstens dreißig für uns dunkle Frühjahre eines starken Meisters sind gar nicht selten. Aber warum glauben wir eigentlich immer zu wissen, wie das Werk eines Künstlers in bestimmtem Alter auszusehen hat? Wir wissen es in vielen Fällen und legen uns dann die Folgerichtigkeit zurecht. Wer aber weiß, wie seltsam der Werdegang reicher und tiefer Naturen ist, der gelangt zur Selbstbescheidung. Gradlinig ist er bestimmt nicht, das wissen wir. Die Sicherheit, mit der oft im Leben noch unerfahrene Kunsthistoriker feststellen: „Dieses Werk des X. kann nicht nach oder vor jenem entstanden sein“, beruht gewöhnlich darauf, daß sie das *Leben* noch nicht kennen, von dem die Kunst doch nur ein Teil ist. Oft kommt der „zweite Schritt“ (nach dem Wahnbilde des gradlinigen Fortschrittes vorgestellt) vor dem „ersten“, ja der zehnte vor dem fünften. Es gibt

eine weitere Erfahrung, die mehrfach bestätigt ist. Es gibt sehr bedeutende Künstler, bei denen erst am Beginne des fünften Jahrzehnts und gerade da, bei vollendetem sechsten Jahrsiebt, „der Knoten platzt“. Bruckner ist ein berühmter Fall. Ein solcher Mensch kann dann dadurch verblüffen und schwerer verständlich werden, daß er die *reife Form seines Lebens* in einer *frühen seines Schaffens* ausdrücken muß, was leicht als Dilettantismus mißverstanden wird. Es kann einer lange Kantor sein, ehe er ein großer Komponist wird. War Nithart nicht ein solcher Mensch? Die jähe Wirkung, das Überrennen des Beobachters, den die gewohnten Maßstäbe verlassen, das schwankende Urteil, die unabsichtliche Herausforderung, und als Antwort Begeisterung oder Ablehnung — sind das nicht Züge, die das Bild Grünewalds noch in der heutigen Welt mitbestimmen? Vielleicht war es so, daß er im Gegensatz zu den meisten deutschen Künstlern seiner Alterslage nicht aus einer Sippe stammte, in der die Kunst erblich war. Wir wissen nichts, was dagegen spräche. Grünewald war, obwohl „reiner“ Maler und einzigartiger Meister der Farbe, mehr als irgend einer seiner Zunftgenossen auch ein heimlicher Dichter, wie Rembrandt. Ein *heimlicher Dichter* — das Wort ist in übertragenem Sinne gebraucht; auch einen Musiker könnte man Nithart nennen, aber das Dichterische, die unerhörte Fähigkeit zum Darstellen seelischer Inhalte, hebt ihn über alle Anderen hinaus. Es darf auffallen, daß die dichterische Begabung jene ist, von der wir am wenigsten behaupten könnten, sie sei im Mannesstamme erblich. Von diesem aus gesehen, ist sie fast stets eine Überraschung. Sie schießt plötzlich herauf, sie wird nicht durch Berufsüberlieferung herangebildet. Sie scheint, wie bei Goethe, tatsächlich von „den Müttern“ zu kommen; darum ist sie nicht im Mannesstamme erblich. Alle Kunst, die ein Handwerk voraussetzt, für die man lernen muß, hinter der eine Mathematik steht, Baukunst, Plastik, Malerei und auch noch die Musik, kennt die Erblichkeit im Mannesstamme. Hier wirkt im tiefsten und schönsten Sinne die überliefernde Macht des Handwerks. Ob man dies der Vererbung erworbener Eigenschaften oder der praktischen Schulung oder lieber beidem zuschreiben will — die *Tatsache* ist unwiderleglich. Die Pachers, die Schongauers und aus Nitharts eigener Generation allein schon die Vischers, die Strigels, die Hagenauers, die Seyffers, die Dauchers, die Erharts, die Holbeins,

später die Bachs, die Haydns, die Tischbeins: so etwas kommt bei den Dichtern nicht vor, weil Dichten kein Handwerk ist und keine Mathematik hinter sich hat, während beides auf die Musik noch zutrifft. Doch ist diese, in der die Fälle der Erblichkeit im Mannesstamme wohl schon seltener sind, der Dichtung darin bereits verwandter. Ist sie es nicht auch sonst? Bei Nithart mag die Begabung mit der unverstehbaren Urgewalt hochgeschossen sein, wie bei Goethe und so vielen Dichtern und bei nicht wenigen großen Komponisten, nicht aus dem Vatererbe, sondern aus dem Mutterschoße. Dies schon könnte ihn einsam gemacht haben — für unsere Anschauung.

Aber möge man ja nicht mißverstehen: das *Auge* Nitharts gehört zu den schöpferisch stärksten, seine könnerische Fähigkeit als Maler zu den überraschendsten, die jemals auf dieser Erde erschienen sind. Seine Seele war wohl nicht die des Berufskünstlers. Dies hob sie heraus. War es so, dann mußte dies ihn wohl einsam machen, einsam für uns, nicht aber verkannt in seiner Zeit. Melanchthon fand, daß er zwischen Dürer und Cranach die *Mitte* hielt! Er fand ihn nicht einmal auffallend. Nachher aber war Nithart bald schon so fremd geworden, daß 1598 der kunstverständige Rudolf II. den Auftrag erteilen konnte, nach dem unbekanntem Meister des Isenheimer Altares zu forschen. Sehr Erlesene nur vermochten nach dem Untergange der altdeutschen Kunst den Einzigen, Einzelnen und Einsamen noch zu ahnen. Daß der Große Kurfürst dazu gehört hat, darf uns mit wahren Stolz erfüllen. Es war nichts „Bürgerliches“ an diesem Künstler. Bis das veränderte Bürgertum unserer Zeit ihn wiederentdeckte, scheint er den Fürsten — Rudolf II., Maximilian von Bayern, dem Großen Kurfürsten — fast allein aufgefallen zu sein. Zu seiner Zeit sind es zwei Italiener gewesen, Orliaco und Guersi, die ihn zur größten Tat aufriefen, ihn und nicht einen eigenen Landsmann. Auch hier steht die Wirklichkeit des seltsamen Mannes im schärfsten Gegensatze zu der billigen Legende kleindeutscher Rückgefühle von gestern. Italiener schätzten ihn, und sie konnten von ihm nur wissen, weil ihn die Deutschen schätzten.

Kunst wird erlebt, Kunstgeschichte ist Erlebniswissenschaft. Ihr Gegenstand liegt nicht jenseits des Menschen, wie die wirkliche Natur. Physik und Chemie arbeiten mit Tatsachen, über die kein Befinden, kein „*Sich-Befinden*“ des Menschen entscheidet. Alles, was Zeugnis des

Menschengeistes, insbesondere der schöpferischen Künstlerseele ist, trägt außer einem Tatbestande, der auch der Naturwissenschaft zugänglich und beschreibbar ist (Ausdehnung, Stofflichkeit usw.) einen anderen in sich, für uns den eigentlichen, den erst das *Erlebnis* auslöst, und der gleichwohl auch noch eine ganze Reihe von scharfen Beobachtungen zuläßt. Diese soll man so weit als möglich treiben (natürlich an anderer Stelle als in Betrachtungen wie dieser). Jeden Punkt, an dem der Tatbestand geschaffener Form sich mit Mathematik berührt, soll man dankbar aunnützen. Es bleibt immer einiges, das strittig sein muß, das Nur-Erlebbare; und die Kraft zum Erleben ist *verschieden*. Ob etwas vom Erlebenden richtig gesehen ist, das wird (außer durch gesicherte geschichtliche Beurkundung) von einem bestimmten Punkte an, nach Durchmessung sehr vieler, der Beobachtung durchaus zugänglicher Formtatsachen, durch ein vergleichendes Zusammenlegen vieler Erlebnisse vieler Erlebnisfähiger in die Nähe einer Gewißheit gebracht. Geisteswissenschaft kann nicht Naturwissenschaft sein; sie blickt in uns selber durch uns selber. Die hohe Anzahl ehrlich erschütternder Erlebnisse, die Grünewalds Schöpfungen ausgelöst haben, ist erst seit ein paar Jahrzehnten da. Das Bild des Großen schwankt an den Rändern. Es hat aber einen sicheren Tatbestand als Kern für jene Erlebnisse, die wir als letzte Probe ansehen müssen. Da im Werke der Mensch steckt, so erzeugt es dessen Erlebung. Grünewald ist schon lange tot, aber seine Atmosphäre ist noch immer in den Werken und kann da erlebt werden. Erlebnisse muß man bekennen können. Der Verfasser bekennt: genau das schwer beschreibbare, aber unmittelbar wirkliche Gefühl, das die Gegenwart eines durchaus besonderen Menschen auslöst, das entsteht vor einem Grünewald, der durch gute Geschichtsforschung gesichert ist. Es ist anzuraten, etwa in dem kleinen Raume des Freiburger Museums, in dem das Maria-Schnee-Bild des großen Meisters einem Werke Baldungs gegenüberhängt, die Wirkungen zu vergleichen (Abb. 108). Man spürt, wie Personen gegenüberstehend, den Unterschied eines großen Genies von einem hohen Talente. Das in einem schönen Sinne „Unverständliche“, das Gefühl nämlich, daß hier eine völlig einmalige, so auf der Welt nie wiedergekehrte Seele spricht, ist dem Verfasser selbst stets nur vor solchen Werken gekommen, über deren höchsten Wert schließlich auch Andere sich verständigt hatten.

Hier sei ruhig gesagt, daß gerade vor diesem Bilde das „Grundlose“ — in Wahrheit das aus einem fernen und einsamen Grunde Stammende — am unmittelbarsten berührt. Dieser Mann empfindet alles anders, als man erwarten könnte. Nun würde dies allein auch bei einem Geisteskranken oder einem nur absurden Kopfe so sein. Hier ist aber das gerade Gegenteil: jeder Strich ist zwar unerwartet, auch in jener Zeit und in jenem Volke höchst unwahrscheinlich, aber jeder Zug hängt zwingend mit anderen zusammen, und zuletzt ist alles, als könne es nicht anders sein. Es könnte auch nicht anders sein, aber es ist in solcher Weise nur dem Einen möglich. Es ist nicht „gesucht“ (wofür Niemand etwas gibt), sondern gefunden und gewachsen. So beginnt man gerade das „Unverständliche“ zu verstehen, doch nur auf jene Weise, wie es gelingt, ein spätes Quartett Beethovens zu verstehen, d. h. als Einheit zu erleben und dieser Einheit vorübergehend seelisch anzuwachsen — ohne daß irgendeine sprachliche Logik dies völlig begründen könnte. Warum hat der Papst, der den wunderhaften Schneegrundriß absteckt, gerade *diesen* Ausdruck, der keinem Worte zugänglich ist — nicht weil er wirklich „unmöglich“ wäre, sondern weil er einzigartig ist, weil eine „grundlose“ Schwermut darin steckt als ein Klang neben vielen anderen, die noch schwerer benennbar sind? Warum stehen in diesem deutschen Bilde italienisch-antike Bauten so unheimlich deutlich und doch nur wie das grandiose *Gespens*t eines riesigen Architekturtraumes da, so weit vor Tintoretto und dem Greco? Warum wirkt das Lager des Träumers in dem Palaste links, warum besonders das Ausblicken der Figur daneben in die Tiefe so über den Anlaß hinaus bedeutungsvoll, warum vor allem wirkt die Farbe in ihren unvergeßlichen Brechungen des Rot so erregend wie die Wirklichkeit einer anderen Welt? Warum wirkt sie fast wie von dem Bewohner eines anderen Sternes gesehen? — Traumhaft, ja — es ist doch nur ein Wort! Wenn das Unerklärliche so *zwingt* wie bei Grünewald, dann hat man erlebt, was ein einmaliges Genie ist. Man braucht den aussichtslosen Versuch nicht zu machen, es zu benennen. Es bleibt ganz gewiß noch übergenuß an Benennbarem, und das Letzte, was hier verfochten werden soll, wäre der Rausch an Stelle des forschersischen Ernstes. Aber forschersischer Ernst gerade muß das traumhaft Unerreichbare, das in jedem Augenblicke Unerwartete und trotzdem

geheimnisvoll Überzeugende als eine *Tatsache* anerkennen. Um Tatsachen bemüht er sich. Die menschliche Sprache hat, seit Huysmans in „Là Bas“ die erste dichterische Wiederentdeckung des Isenheimer Altares vollzog, auffallend viele Versuche gemacht, von der trockensten Urkundenforschung bis zur dichterischen Hymne, um von dem Zauber dieses Genius etwas einzufangen und zu übertragen. Kein Wettbewerb damit soll hier gewagt werden. Mag es billig und bequem erscheinen — hier die Unsagbarkeit zu betonen, hält der Verfasser für Pflicht. Es ist Sonderpflicht innerhalb einer allgemeinen. Denn kein ehrlicher Historiker der sichtbar vom Menschen gestalteten Formen wird vergessen, daß in diesen — verschieden groß, aber stets vorhanden — immer ein Kern steckt, der darum der Sprache der Zunge und des Denkens nicht erreichbar ist, weil er sich selbst dieser Sprache nicht bedient. Es ist in unserem Falle erlaubt, nur vom Unbestreitbaren, allenfalls vom Unbestrittenen auszugehen. Einmischung in den Streit der Fachleute ist nach Möglichkeit auszuschalten; die Möglichkeit besteht nur nicht immer. Unbestritten ist als ein erstes bekanntes Werk Nitharts die Münchener Verspottung Christi von 1503. Weil sie es ist, wird hier der Lindenhardter Altar, ein schwer beschädigtes, abgeriebenes und ungleichmäßiges Werk, möglichst beiseite gelassen. So viel zu sagen, ist aber auch hier erlaubt: es gibt da einige Züge, die ein Hineinwirken Nithartschen Geistes wohl beweisen; mehr jedoch nicht. Sie kommen meist auf dem rechten der beiden Flügel vor und stehen selbst da noch vereinsamt. Am linken kann der Verfasser fast nichts von unserem Meister entdecken. Nur eines könnte er zugeben: auch der Schöpfer der Lindenhardter Flügel ist offenbar älter als Dürer gewesen. Das genügt aber nicht. Vor allem ist der sichere Grünewald ein Genie — und nicht nur eine bestimmte Art, Köpfe zu bilden. Man erkennt diese Art wohl auch noch auf dem linken Flügel, aber sie braucht nur einen *Eindruck* zu beweisen. Sollte dies richtig sein, so läge darin ein Wert des Lindenhardter Zeugnisses. Es bewiese, daß es damals schon einen Grünewald-Stil gegeben hat, der gegen 1500 auf einen Anderen, Geringeren wirken konnte. Die Tatsache an sich ist glaubhaft, da seit reichlich einem Vierteljahrhundert schon Nithart Maler in Aschaffenburg war (seit 1486). Dies wissen wir genau, denn 1488—1489 war Nithart dort Meister, was einen mindestens zweijährigen Aufenthalt

voraussetzte. Später lebte er in Seligenstadt, von wo aus er im Dienste seines Mainzer Landesherrn für diesen wie für andere Auftraggeber alle uns bekannten Werke geleistet hat. Er lebte also da, wo ein anderer bedeutender Maler geboren war, Hans Memling, der ein Ruhm mehr für die Kraft der deutschen Kunstbegabung, aber ein Glied nicht oberdeutscher, sondern niederländischer Malerei geworden ist. (Er war, zuerst Werkstattgenosse Roghers, schon in den sechziger Jahren in Brügge, als Nithart noch ein Kind war. So kann die berechnete Freude, die wir an seiner Zugehörigkeit zum Deutschtum haben, nicht dazu verführen, seine sehr feinsinnige, im Nordwesten gewiß durch eine zarte Lyrik auffallende Kunst in die Betrachtung der unseren einzubeziehen, deren entscheidende Bewegungen er nicht miterlebt, geschweige denn mitbestimmt hat.)

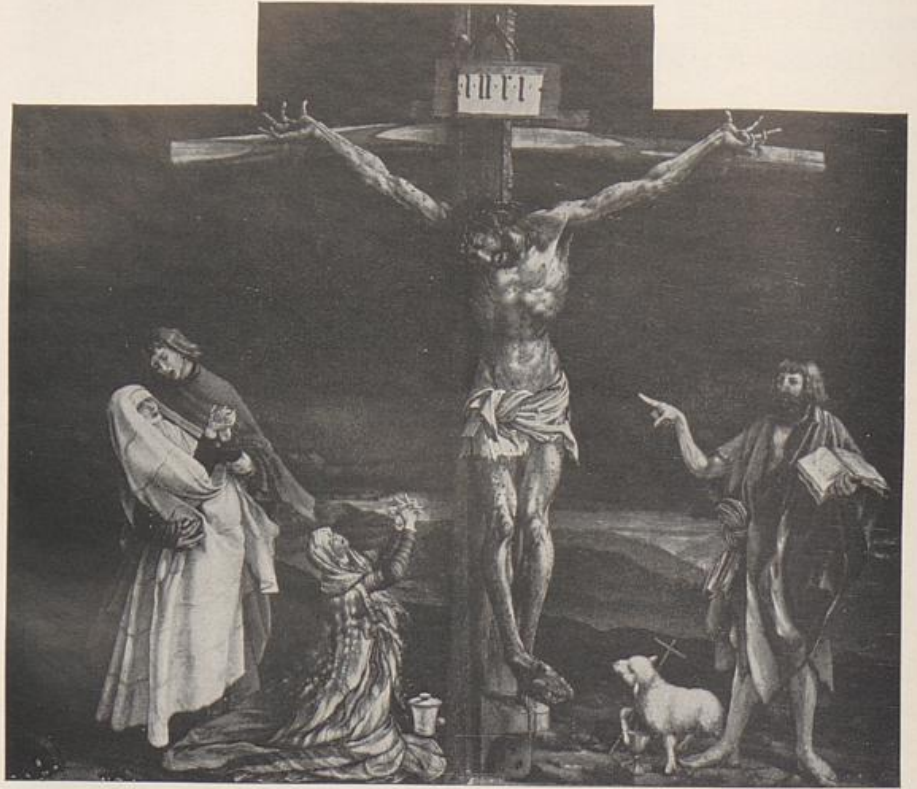
Wir können die uns unbekanntere Zeit, in der Matthis sicher schon Künstler war, aber vielleicht einer, in dem alles noch *wartete*, die Aschaffener nennen — die uns in Werken geoffenbarte die Seligenstädter. Der geborene Würzburger war nicht auf dem Boden der engeren Heimat tätig; auch dies mag bezeichnend sein. Dieser unbegreiflich hohe Meister der Farbe stammte nun gerade aus einer Stadt, deren ganzes Wesen den in Deutschland so oft spürbaren Vorrang der plastischen Arbeit vor der Malerei zu allen Zeiten begünstigt und in eng verdichteter Form vertreten hat. Ein norddeutscher Plastiker nahm mit Fug und Glück die Stelle ein, die dem Maler Nithart in der eigenen Heimat doch nicht die rechte Luft geschenkt hätte, die dem anderen aber, dem Schnitzer, die herrlichsten Möglichkeiten bot.

Die Münchener Verspottung, aus der Aschaffener Stiftskirche stammend, in alter Zeit beschädigt, bezeugt das Genie so eindeutig — wie Lindenhardt es nicht bezeugt (Abb. 109). *Muß* jemand vor jenen zwei Flügeln auf den Gedanken kommen: dies hat ein *Genie* gemalt? Vor dem Münchener Bilde ist gerade dieser Eindruck schlagend schnell gewonnen. Hier ist eine Gewalt der Bewegung, eine Unabhängigkeit vom Maßstabe, die alles Gewohnte durchstößt, obwohl sich darin eine bekannte gesamtdeutsche Anlage beweist. Nur einen Meter ist das Bild hoch. Man vergißt den Maßstab schnell, er wird in der Erinnerung größer. Wir sind genau in der Zeit, da Riemenschneider seinen herrlich stillbewegten Blutaltar schuf. Hier aber spricht ein Dramatiker von

höchster Wucht. Wie der Altersgenosse Hans Witten später in der Chemnitzer Geißelsäule, so zeigt auch Nithart eine Kenntnis der Schongauerschen Passion. Wie er sie zeigt, das verblüfft. Die Bewegung des Folterers rechts im Vordergrund ist die freie Umkehrung jener des Peinigers links auf Schongauers Geißelung. Nithart nimmt nichts an für die Gestaltung der Fläche, aber er versetzt sich so stark in eine entscheidende Körperhaltung, daß er sie vollrund sieht und aus der vorderen Ansicht auf die vom Rücken her schließen kann; er tut es auf freie Weise. Schon dies ist Zeichen einer starken Vorstellungskraft. Das Betäubende der Szene aber, das der Stil der achtziger Jahre durch eine wirbelnde Umkreisung des Opfers fand, wird zum betäubenden *Schall!* In dieses Bild sollen wir auch hinein*hören*. Die übliche Flöte, die der Regler-Meister — der stärkste Vorgänger Nitharts in der Darstellung der Verspottung — dem buchstäblich niedrigsten der Knechte nur in die Hand gegeben hatte, wird, in lebhafter Vergegenwärtigung, aus vollen Backen geblasen. Der Mann, den der Regler-Meister zwerghaft klein in den Vordergrund rechts duckte, ist nicht der körperlich kleinste, aber er ist der Fernste geworden, der Fernste in einem Bildraume, der ein Schallraum ist. Er verstärkt, während die Finger hastig gespitzt über die Pfeiflöcher springen, die Lautheit, er trommelt dazu, und davon dröhnt die dumpfe Luft des vollgestopften Raumes. Es ist, als ob es um ein Negerfest ginge, aber die Besessenheit, die sich am Grauenhaften selber betäubt, geht nicht in den Körper über; sie liegt in der bösen Willenshärte des geneigten Kopfes. Von dem unheimlichen Spielmann her, aus der Schattentiefe links oben, reißt sich eine wütende Schräge durch das Bild, hochflammend in dem Manne, der mit den Fäusten schlägt; dies ist die tollkühne Umdrehung einer bekannten Klagegebärde bei Beweinungen. Die Schräge trifft auf den Geißelschwinger und saust wie ein aufgeschmetterter Ball alsbald auf gleicher Bahn zurück. Daß sie an Christus vorbeigeht, daß der zuletzt Unerreichbare unter ihr wie unter einem Schutzbogen verharret, ist höchste Dichtung der Form. Es geht von der stillgebeugten Gestalt aber eine zweite Schräge hoch, so daß ein Andreaskreuz im Raume wie in der Fläche entsteht. An der Kreuzungsstelle erscheinen nur zwei Arme und eine Hand; zwischen den Armen gleitet der Blick nach rechts aufwärts. Hier empfängt ihn eine Szene, in der ein Tropfen von Erlösendem



109. M. G. Nithart, Verspottung Christi, München, Alte Pinakothek



110, 111. M. G. Nithart, Kreuzigung und Grablegung
vom Isenheimer Altar, Kolmar, Museum

schimmert. Die zarte Gebärde, mit der der Mann im Kopftuche, ein besserer Mensch, den barhäuptigen Gewöhnlichen anrührt, kennen wir vom Hausbuchmeister und von der Lorcher Kreuztragung; sie ist mittelhheinisch. Sie klingt noch leise ab in dem Äußersten rechts, der sich trauernd auf die fette Schulter des Gewöhnlichen lehnt. Dieser Künstler kannte die Menschen! Selbst die maskenhafte Verzerrung des Geißelschwingers ist nicht einfach ein perspektivischer Fehler. Sie wirkt wie ein Hohnschrei, zugleich wirft sich dieses wie eine vorgebundene Maske verstellte Gesicht gleich mit zwei Richtungsbahnen in den Bildraum wie mit Schleuderkraft hinein. Das Beisammensein dieser acht Gestalten von jedesmal sehr verschiedenem Recht auf Fläche und Raum, voller reichster, fast oberrheinisch wirkender physiognomischer Unterscheidungen, erreicht die packendste Wirkung als leidenschaftlich geformte Gestaltung der *Farben*. Diese kreischen aus dem schweren Dunkel auf; das laute Rot führt dabei. Die Farbe zum Passionsträger zu erheben, ist immer Nitharts einzigartige Kunst geblieben. Das ist eine Kunst, die in dieser Form zweifellos bei Dürer nie gefunden werden könnte. Weit näher ist hier der Vater Holbein, Nitharts Altersgenosse. Er hatte 1501 in den Passionsszenen der Dominikanerkirche in Farbe und Bewegung vieles gegeben, das Nithart mit tiefem Eindruck in Frankfurt gesehen haben muß. Dürer ist darum nicht kleiner, er ist nur anders. Das Denken steht bei ihm da, wo bei Nithart ein geheim musikhaf-dichterisches inneres Hören, und die Zeichnung ist ihm, was jenem die Farbe. Augen und Hände waren, sogar leiblich, am lebendigen Dürer berühmt, und mit Recht. Bei Nihart spüren wir noch ein schöpferisches *Ohr*.

Nicht wo wir ähnliche Stilmittel, nur wo wir gleichartige *Kraft* empfinden, da erkennen wir den Einmaligen wieder. Daß dieser Mann wie allem, so gerade der Kreuzigung neue Form geben mußte, verspricht schon das Münchener Bild. Er hat den Kreuzestod, soweit unsere Kenntnis reicht, zunächst zweimal in kleiner Form gefaßt, ehe er als Mann in den Fünfzigern, dann in den Sechzigern ihm die monumentalste gab, die altdeutsche Malerei auch maßstäblich je erreicht hat (Abb. 110/11). Der dunkle Grund, der wie die offenen Quinten zu Beginn der IX. Symphonie die Hauptformen erst aus sich hervortreibt, wird in dem Baseler Bildchen zur Landschaft. Vieles keimt darin, was in

Isenheim sich breit entfalten sollte. Schon hier ist nicht die Szene auf Golgatha gegeben, mit all dem kleinen Nebenbei, das seit dem 14. Jahrhundert als Reiz des Nebensächlichen die Darsteller immer wieder beschäftigt hatte (so, nicht zu vergessen, auch den Hausbuch-Meister, den sehr andersartigen Vorgänger Nitharts auf dem gleichen mainzisch-mittelrheinischen Boden). Hier ist durchaus das Hauptsächliche gewollt — wie, trotz aller größten Unterschiedlichkeit, auch bei Riemenschneider. So wie dieser, den wir „Lyriker“ nannten, nicht ohne dramatisches Gefühl ist, das er nur eben leise vorträgt, so ist Nithart wahrlich nicht ohne lyrisches, das er gewaltig weitet. Aber schon fühlt man sich von solchen stets groben Verallgemeinerungen abgetrieben. Das Wesentliche ist die *Gefühlsverdichtung*, wie sie das deutsche Andachtsbild seit der Zeit Eckeharts und Seuses bestimmt hatte. Sie zieht auf den entscheidenden Vorgang nur Träger solcher Gefühle zusammen, die für den Verehrenden selber zutreffen sollten, Schmerz und Hoffnung, Klage und Bekenntnis. Diese Gefühle sind durchaus als die ihrer Träger deutlich und sollen doch nur das der Andächtigen in vielstimmiger Brechung zeigen. Träger anderer Gefühle aber, die dem innersten Sinne der Kernhandlung nicht notwendig zugehören, kleinere und alltägliche Ichgefühle also, die in der ausgesponnenen Szene Platz hätten, Kriegsknechte, die sich um den Mantel streiten, Zuschauer jeder Art, Bürger, Bauern, Volk — sie alle sind von diesem strengen Bezirke des *Wesentlichen* ausgeschlossen. In diesen hinein gehört dafür die *Landschaft*. Auch sie trägt ein Gefühl vor, zunächst das allgemeine: daß Großes und Schweres geschieht; dann das besondere: der Vorhang im Tempel zerriß. Das sieht man nur mittelbar, aber die Helle unter der drückenden Nacht des Trauerhimmels geht wahrlich wie ein Vorhang auf. Das braucht Nithart nicht einmal sich gesagt zu haben, er sagt es *uns!* Auch die Landschaft ist eine der Stimmen des gänzlichen Andachtsgefühles, das auf die Einzelgestalten als auf Stimmen verteilt ist. Nichts ist hier, was nicht *gültig* wäre; daran erkennt man den großen Menschen. Da diese Landschaft volltönende Stimme, der tiefste Baß des Passionsgesanges ist, so darf sie nicht zahlreiche schöne Einzelheiten bieten, wie sie der wandernde Blick etwa bei Dürers Münchener Beweinung als ein mehr sachliches, sehr überzeugendes, aber passionsunabhängiges Erlebnis eines genialen *Landschaftsmalers an sich* mit Dank aufnimmt. Die Landschaft

der Dürerschen Beweinung ist berühmt schön, auch die des Allerheiligenbildes, auch die von der Marter der Zehntausend. Alle diese Landschaften sind gewiß nicht im Rahmen der Bildganzheiten vertauschbar — sie wären es jedoch im Rahmen der Bildinhalte. Nitharts Baseler Hintergrundlandschaft kann *nur* bei einem Passionsbilde, ja nur bei einer Kreuzigung erscheinen! Das ist ein grundsätzlicher Wesensunterschied. Er wird nicht hervorgehoben, um Dürer zu kränken, nicht als Unterschied des Wertes, sondern der Art; er führt uns in *Nitharts* Wesen ein. Ganz davon abgesehen, daß Dürer in der Münchener Beweinung tatsächlich nicht gleich reif war — das Bild ist nur wenig früher als die Baseler Kreuzigung, aber sein Maler war ein halbes Menschenalter jünger —: Dürers Landschaften überhaupt, ob sie als die genialsten Aquarelle der ganzen Zeit für sich allein, ob sie als angefügte Begleitlandschaft auf Blättern und Gemälden vorkommen, sie haben eine andere Gesamtheimat. Es ist die ganze, weite Welt, die das Auge ihres Schöpfers als eine Einheit in sich zu begreifen sucht und wahrhaft großartig erobert, eine Einheit, die eben als solche sich nicht kümmert um alle Vorgänge, die innerhalb ihrer möglich sind. Bei M. G. N. ist die Landschaft Diener, und gerade das Dienen macht sie nun wiederum so stark. Der Gefahr der Summe entzieht sie sich durch die gebotene Ganzheitlichkeit des Gefühlsträgers. Darum steigt die Landschaft auch nicht wesentlich über den Horizont hoch, und das ist ebenso sehr Aussage über das Wesen des Künstlers wie über seine geschichtliche Stellung als Landschaftler. Diese ist ganz überragend hoch. Die Geschichte der abendländischen Landschaft führt von dem gewußten Reichtum dessen, „was es alles gibt“, von der Weltlandschaft, zur geschlossenen Darstellung des einmalig an bestimmtem Orte Gegebenen, sie führt von der Reiselandschaft mit vielen Blickpunkten zur geschlossenen mit nur einem, also vom wandernden zum festen Blicke — und vom hohen Horizonte zum niedrigen. Dies alles hängt zusammen. Wenn man alles „Interessante“ vertreten sehen möchte (wie Patinier), so braucht man das Viele, und für das Viele braucht man den hohen Horizont. Bei Nithart braucht das Gefühl, das nur Eines sagen will, auch nur das Eine und Ganze. Das Eine und Ganze aber sagt das Große und Wenige, und dieses bedarf nicht der Höhe in der Bildfläche, sondern der Breite; es kann also auch den Horizont niedriger legen lassen. So

entsteht mit Recht und Grund der Eindruck, daß N. zu seiner Zeit der fortschrittlichste Landschaftler mindestens des ganzen Nordens, wenn nicht ganz Europas ist. Er hat diesen unbegreiflich hohen Stand aber nicht erreicht, weil er Landschaft wollte, sondern weil er auch von der Landschaft den Ausdruck brauchte. Daß er das beherrschte, worin sie diente, macht ihn zu einer größten Gestalt in der Geschichte eines Kunstzweiges, den er als solchen gar nicht verfolgte. So ist es immer das Dienen, das ihn herrschen läßt, und das Altertümliche, das ihn neuzeitlich macht. Hier erscheint seine geschichtliche Sonderstellung deutlich. Er ist ausgesprochen Dürer-Zeit, Genie-Zeit nicht nur, sondern selbst Genie; aber das Neueste und am wenigsten „Mittelalterliche“, das er bringt, die Ganzheit der Landschaft, das bringt er gerade, weil seine letzte Absicht noch so „mittelalterlich“ ist! Im dienenden Ganzen seiner Kunst ist jede große Stimme — und *jede* Stimme ist groß bei ihm — auch eigener Wahrnehmung zugänglich. Jede der Beifiguren hat in seiner Seele ihre eigene Geschichte: die im Schmerze erfrierende Mutter, der hingegebene Jünger, die Klagefrau am Kreuzesstamme, der Bekenner mit der erhobenen Hand — in Basel ist es Longinus, in Isenheim wird es der Täufer sein — und der Gekreuzigte selber. Auf gleich einsamer Höhe wie die plastischen Kruzifixe des Veit Stoß stehen die gemalten Nitharts. Das bleibt so von Basel über das „Klein-Kruzifix“ des Herzogs von Bayern (Haarlem) und die herrliche Karlsruher Zeichnung bis zu Isenheim und Tauberbischofsheim (Karlsruhe). Das Klein-Kruzifix ist die Keimzelle der Karlsruher, die Baseler ist die Keimzelle der Isenheimer Kreuzigung. Ehe Nithart zu seinem berühmten Hauptwerke gelangte, hat er für Frankfurt gearbeitet, und zwar für den gleichen Jacob Heller, der als ein wahrer Förderer deutscher Kunst auch zwei große Meister des nächstfolgenden Geschlechtes, Dürer und Backoffen, mit Aufträgen bedacht hat. Die flammend schönen Grisailen von den Flügeln des Heller-Altars (Frankfurt, Städel) und die verlorene Verklärung auf dem Berge Tabor, von der gleich wie von Dürers Heller-Altare nur geniale Zeichnungen eine Teilahnung vermitteln, liegen noch *vor* der Riesenaufgabe, die von den Antonitern zu Isenheim kam. Dort im einsamen Kloster, wo später der junge Holbein von Basel aus den Nachlaß des verstorbenen Vaters holte, stand der mächtige Altarschrein des Niklas Hagenauer fertig da. Die gewaltigen

Maße waren vorgezeichnet. Was Nithart 1512—1516 schuf, konnte nur ihm in dieser formengeschichtlich so fortschrittlichen, seelengeschichtlich so einsamen Größe gelingen. Ein Mann von anderer Gesinnung hätte bei gleichen Schreinmaßen sich durch Schichtung kleinerer Bilder in Geschossen geholfen. So hatte es Stoß in den Außenflügeln von Krakau gehalten, so auch Schongauer, der um 1475 den ersten Isenheimer Altar geschaffen hatte. (Die Reste des ersten besitzt heute das Kolmarer Museum, ebenso wie den zweiten Altar von Isenheim.) Der Geist der Ganzheitlichkeit, der unbekümmert um den wirklichen Maßstab schon die kleine Bildfläche der Baseler Kreuzigung mit der Größe einer ungebrochenen Einheit (wahrlich einem Ganzen, nicht einer Summe) erfüllt hatte, wurde durch den großen Maßstab, den die Vorsehung darbot, nicht zurückgeschreckt, sondern nur noch beschwingt (Abb. 110/111). Drei Wandlungen zeigte der Altar. Erst die dritte erschloß als höchste Feiertagsform die in Gold strahlende plastische Versammlung der Hagenauerschen Gestalten. Neben ihnen waren bei diesem dritten Zustande nur zwei hohe Flügel von N.s Hand zu sehen, die Antonius-Versuchung und das Einsiedlerbild. Auch die Beweinung der Staffel war dann der bekannten Versammlung der Apostel gewichen, in deren Mitte, als sichtlich eigenes Werk Hagenauers, Christus selber erschien, in jener altererbten, symmetrisch-klaren, fassadenhaften Gestalt, die seit langer Zeit an dieser Stelle eingeführt war, und deren Übertragung durch Dürer auf sein Münchener Selbstbildnis von 1500 zu dem schweren Mißverständnis führen konnte, eine Haltung solcher Art wäre einem Deutschen nur nach dem starken Eindruck einer italienischen Reise vorstellbar gewesen. Übrigens ist es erstaunlich, wie Nitharts Gemälde beim dritten Zustande das architektonisch sinnvolle Gestrüpp der Schreinschnitzerei mit der Freiheit malerischer Empfindung weiterdenken und ausströmen lassen. Der erste Zustand zeigte, zwischen Antonius und Sebastian auf den Flügeln, in der Mitte die Kreuzigung, hinwegsetzend über die Fuge der Flügel: *das Eine und Große*; darunter die Beweinung mit der zwingenden Waagerechten des Sarges und der Todeslandschaft dahinter. Zahlreiche Abbildungen und viele beredete Werbungen des Wortes haben die Mitte wie die Flügel gefeiert, so daß Kürze erlaubt ist. Die Flügel sind immer noch Erinnerungen an geschnittene Gestalten auf Konsolen, aber die Einschmelzung

des Plastischen in das Malerische, dieser unumkehrbare Vorgang, ist, nun achtzig Jahre später als die entsprechende Tat am Genter Altare, weit über diesen hinausgegangen. Sie hat stärker in das „Wirkliche“ hineingeführt und damit, sehr nithartischerweise, in das erst recht „Unmögliche“. Nicht mehr gemalte Plastik ist gegeben. Auf Konsolen, die nur Gestalten der Plastik tragen sollten, stehen nun wirkliche Menschen. Sie stehen nicht im Schreinraume, sondern in einem eigenen Schmalraume, der malerisch geweitet und, am deutlichsten bei Sebastian, durch ein Fenster mit dem Draußen verbunden wird. Hier darf man, nur stilgeschichtlich, eine zwiespältige Stellung vermerken. In unsäglich überwältigender Reinheit aber siegt, weil er noch ganz dient und schon ganz im Sinne des großen Malers Räume sieht, der Wille Nitharts in dem mittleren Gemälde der Kreuzigung. Wieder keine Szene, kein Fragen nach logischer Handlung — dies alles genau so wenig wie bei den heiligen Gräbern des 14. Jahrhunderts. Deren Verbindung mit der Mystik jener Zeit steht über allem Zweifel. Auch zu Nithart ragt diese Mystik hinüber. Daß die Visionen der hl. Brigitte eine hohe Rolle spielen, ist seit Feuerstein sicher. Alles wird damit noch nicht gesagt sein, und der Verfasser will namentlich sehr überraschenden Erkenntnissen nicht vorgreifen, die ein naher Freund gefunden hat und hoffentlich veröffentlichen wird. Es sind auch Deutungen vorgebracht worden, die nicht nur ehrlich, sondern auch sehr geistreich, aber wohl zu geistreich, sich bisher nicht durchsetzen konnten. Uns genügen zwei Tatsachen. Einmal: es ist durchaus sinnvoll, daß man nach Deutungen sucht, und es ist höchst wahrscheinlich, daß man sehr Grundlegendes schon gefunden hat. Es ist ein letztes und tiefstes Kennzeichen Nitharts, daß er mindestens in Isenheim nicht eine einzige Form hinschreibt, ohne damit einen sehr besonderen, ihm bekannten und sehr wichtigen Inhalt auszudrücken, daß er ein dichterisches Programm auf höchst dichterische Weise versinnlicht. Das zweite aber ist dies: so wichtig das Wissen darum ist, daß es diese dichterischen Inhalte gibt, ohne die sachlich manches rätselhaft bleibt — *noch* merkwürdiger ist, daß eine von Gedankensorgen nicht beschwerte, dem Gefühlsausdruck zugängliche Seele, daß zugleich ein für höchste malerische Werte empfängliches Auge sich mit der Tatsache abfinden kann, daß ohne Zweifel hinter dieser Malerei Sinnbilder stehen. Daß sie dahinter stehen,

ist für die Bedeutung dieser einzigartigen Kunst wichtiger als das Wissen, *welche* es sind. Denn die ungewöhnlich *dichterische* Phantasie dieses Malers ist zugleich so sehr die eines ungewöhnlichen *Malers*, daß, bevor man auch nur begann, das Inhaltliche zu deuten, die Kraft der Versinnlichung schon stärker war als das Versinnlichte. Wer nur weiß, daß dies alles nicht einfach Malerei, sondern von geheimnisvollen Inhalten vorgeschrieben ist, und wer Augen hat, zu sehen, der kann das Wesentliche erleben. Die mystischen Inhalte liegen irgendwo in sprachlich gedanklicher Form. An welche Nithart sich gehalten hat, das ist für eine Betrachtung von Wesen und Werden deutscher Formen nicht so entscheidend wie die Tatsache der malerischen Versinnlichung jener Inhalte bis zum letzten. Wer gar nichts davon wüßte, der könnte noch die eigenen darin zu finden glauben, wie einst der Sozialist Huysmans. Er hatte von der zwingenden *Kraft an sich* schon seine Vorstellung. Die Wissenschaft darf und wird natürlich nicht ruhen, bis sie so weit als irgend möglich gedrungen ist. Dies muß sie, weil sie Wissenschaft ist. Wem es um die Anschauung der genialen Kräfte unseres Volkes zu tun ist, der sieht schon an den altvertrauten und leicht erkennbaren Inhalten, mit welcher unheimlich bestrickender Kraft sie neu gemeistert sind. Hätte man die gleichen mystischen Gedankengänge einem Anderen anvertraut, so wäre etwas völlig Anderes erschienen. Das Andere gegen dieses Andere aber — ist Grünewald. Die Verspottung Christi, die Diakonen und die Verklärung von Frankfurt hatten keine schwer verständlichen Gedankengänge hinter sich. Was sie trotzdem mit der Isenheimer Leistung völlig eint, das ist die versinnlichende Kraft, die einen Topf oder eine Blume oder ein Holzgefäß, ein zeretztes Gewand oder eine Landschaft so einmalig leuchtend verwirklicht, daß eine neue Wirklichkeit entsteht, die lebensfähig ist auch jenseits ihrer Inhalte. Daß Nitharts Kunst diese Kraft gerade aus der Versenkung in Inhalte, aus der Inbrust einer gläubigen Seele findet, das ist genau der gleiche Fall wie bei der Landschaft der Baseler Kreuzigung: wer nicht um die neue Landschaft rang, sondern um den tiefsten und schlagendsten Ausdruck der Passion — gerade der fand die neue Landschaft. Das „Moderne“ entstand in diesem einmaligen Falle durch die noch einmal zusammengeballte Kraft des „Mittelalterlichen“, das eine Augensinnlichkeit einziger Art als Diener fand. Es gibt im ganzen

Abendlande zu jener Zeit keine so großzügige Landschaft wie die der Isenheimer Kreuzigung; erzeugt aber hat diese Großzügigkeit die Größe eines *Gefühles*. Die Gestalten, die bei der Kreuzigung sich treffen, sind durch eine Logik anderer Ordnung als die einer Szene zu verstehen. Der als Mensch längst verstorbene Täufer darf als lebendige Idee zeugen. Hier gibt es keine Zeit, hier herrscht die Ewigkeit. Jede Gestalt ist hier Idee, auch jede, die schon der szenische Augenblick rechtfertigen würde: Maria, die zu Marmor gefriert und wie eine Frau aus Stein in der Hüfte umbricht, Johannes, der im Rot des warmen Lebens leuchtend sie umfängt, und Magdalena, die, in gleichsam schluchzenden Farben schillernd, über wie im Weinkampf verschraubten Ärmeln, die Hände zusammenwringt zu einer neuen Dornenkrone vor der aufleuchtenden Landschaft des Grundes. Und kann man, vor diesem ungeheuren Himmel, eine Idee wie die des Gekreuzigten stärker *versinnlichen*, als es hier geschehen ist? Das Gebogen-Werden des Balkens durch „wirkliche“ Last, das Aufschreien „wirklicher“ Hände und furchtbar verspreizter Finger, den grausig „wirklichen“ Kopf unter dem Druck der tief eingepreßten Dornenkrone, den schweren „wirklichen Leib“, gespickt von kleinen Wunden, und die qualvoll zusammengepflöckten riesigen „wirklichen“ Füße? Das sinnbildliche Lamm, das zwischen dem unter Leiden Verschiedenen und dem bekennenden Johannes (mit dem übergroß vor uns wachsenden Deutefinger) fast zierlich vor der großen Landschaft steht — das sagt noch einmal aus: Idee, bei aller bedrückenden, sinnhaften Verwirklichung ist alles Idee! Idee — keine Szene!

So ist auch der märchenhafte Lichtzauber, den die zweite Wandlung auftut, Idee zugleich und Sinnhaftigkeit. Vier Bilder, noch immer unterfangen von der düster-kahlen Beweinung des Toten am steinern stillen Sarkophage: Verkündigung, Engelkonzert, Gottesmutter und Himmelfahrt. Feste der Kirche sind es, und das Wunder der Menschwerdung ist dargestellt — *wie* im einzelnen, das sei hier nicht gefragt. Nur: hier gibt es kein Leiden mehr — wir sind über dem Leiden wie über der Staffel —, sondern eine *Symphonie* des Feierlichen, die kein Meister unserer späteren großen Musik mit seinen Mitteln überbieten konnte. Allen sind heute wenigstens Wiedergaben leicht zugänglich. Vermerken wir, in diesem Lichttaumel von tausendfach

gebrochener Helligkeit, die Himmelfahrt. Sie ist entstanden, als auch Raffael, auch Michelangelo aus dem klassischen Gleichgewichte in einen neuen Zustand dramatischer Erregung gelangt waren, der als erste Vorverkündung späteren Barockstiles schon lange erkannt ist. Nicht um einen Tag ist hier die deutsche Kunst hinter der italienischen zurück. Bei Michelangelo vollzog sich (1512) während der Arbeiten an der Sixtinischen Decke, bei Raffael seit der Stanze d'Heliodoro völlig gleichzeitig der Wandel zum „Protobarock“. Seit 1512 entsteht in unserer Schnitzplastik der Moosburger Altar Hans Leinbergers, und seit 1512 arbeitet — weit großartiger — Nithart am Isenheimer Altare.

Die tiefe Logik des Gefühles gibt dem Auferstehenden völlig andere Züge als dem Gekreuzigten. Nicht um das Schicksal eines sterblichen Menschen handelt es sich. Genau wie nach dem Bedeutungsmaßstabe Gestalten höchst verschiedener Größe den alle überragenden Gekreuzigten auf der Vorderseite umgeben — die dem Schmerz allein gewidmete ist höchstens halb so groß wie die des Bekenners, der vor uns sichtlich wächst —, so ist der sich Verklärende ein von Urbeginn anderer als der Gekreuzigte, er ist eine andere *Idee*. Der schwere Stein ist zurückgerollt; kein anderer Maler jener ganzen Zeit hätte ihn mit so großartiger Wucht gewälzt; über den Kriegern, fast aus ihnen, aus der bedrängenden Nähe zu unerreichbarer Ferne, fährt auf der Flamme des Gewandes der Erlöste nach rechts hoch — auch der echte Barock hätte dies nicht packender gestalten können —, wendet sich nach links und überwindet alle Bewegung, indem er sich zur Symmetrie eines in sich ruhenden Sonnenkörpers festigt — und indem er sich festigt, sich auflöst. Das ist schon eine ganze Symphonie, ein Werden aus dem Dunklen, Nahen, Greifbaren zum Lichten, Fernen, Unfaßlichen. Symphonie aber ist das *Ganze*. Wenn bei der letzten Wandlung gegenüber dem wildherrlichen Flügel mit der Antoniusversuchung, getrennt von ihm durch die goldstrahlende Schnitzplastik, der Talgrund der beiden Einsiedler sich öffnet — eine betörend schöne Landschaft noch außer allem, was sie bedeutet —, so wird in dem stillen Bach mit dem äsenden Hirsche auch das Schicksal einer Landschaft deutlich, die Landschaft der Seele ist (Abb. 112). Beim kahlen Totenflusse der Beweinung begann die Symphonie, im tiefen Frieden des leuchtenden Wiesengrundes

endet sie. Dieser Künstler war auch ein Musiker, aber er mußte *malen!* In dem Engelkonzert der zweiten Wandlung, an das so viele Deutungen sich herangewagt haben, im Vordergrund vor der Kapelle, aus der das mystische junge Weib in Strahlenglorie herauskniet, erscheint vorne der Gambenspieler. Er sieht aus wie manche großen deutschen Musiker, die damals noch lange nicht geboren waren. Beethoven, Schubert, Schumann, Reger scheinen als Möglichkeiten in ihm zu ruhen. Die Zeit um 1800, die unsere Musik in ihrer höchsten Blüte sah, hätte für das Auge diese Musik nicht schaffen können; es war auch nicht mehr nötig. Die ungeborene Zukunft erschien jener anderen, älteren Geniezeit, die durch das schöpferische Auge musizierte. Sie sah den seltsamen Typus jener bronzenen Silene, in denen ein marmornes Götterbildnis schlummert (wie Alkibiades den Sokrates sah). „Was um 1800 erklingt, erscheint um 1500“; das ist diesesmal in noch engerem Sinne wahr geworden. Die künftigen Träger einer künftigen großen Musik wurden *gesehen*, ehe diese selber da war. Sie war eine kommende Möglichkeit — für das *Auge* der Geniezeit um 1500 war sie wie eine vorhandene Wirklichkeit.

Die Isenheimer Leistung hätte wahrlich ausgereicht, um Grünewald ewigen Ruhm zu sichern. Er war mit seinen Taten noch nicht zu Ende. Eine Donaueschinger Kopie übermittelt uns eine Magdalenenklage, die auch in der nur mittelbaren Form noch unmittelbar wirkt (1515—1516). — Um 1517—1519 wird das Maria-Schnee-Bild ange-
setzt. So schwer es sein mag, vom Einmaligen in das Allgemeine zurückzufinden: dies ist nun doch jenseits alles schon angedeuteten Unheimlich-Genialen Nitharts „Bibra-Erlebnis“, das seiner Generation. Auch ihm blieb es nicht erspart, und die Gleichzeitigkeit kann kaum als Zufall beiseite geschoben werden. Dies stand ihnen wohl allen bevor, die um 1460 geboren waren: ein „Renaissance“-Erlebnis, bei fast allen zugleich die Begegnung mit der italienischen Form. Bei Strigels Rehligen von 1517 ist diese letztere nicht spürbar, bei Riemenschneiders Bibra aber ist sie so deutlich wie bei Holbeins Sebastians-Altar von 1516 und seinem Lebensbrunnen von 1519. Der alte Vischer hatte sein „Bibra-Erlebnis“, beflügelt wohl noch durch die Söhne, aber er hatte es selbst bei der letzten Gestaltung des Sebaldusgrabes 1514 bis 1519. Das hat mit Zahlenmystik nicht das geringste zu tun; es ist eine

erlaubte geschichtliche Feststellung, es wird nur der Gleichlauf gleichaltriger Menschen beobachtet. Wer hier nicht mitgeht, kann höchstens bestreiten, daß die Tatsachen etwas *besagen*; diese selber aber nicht. Der Maler nicht nur, sondern der „ausbündige“ Mann, der geheimnisvollste Genius, gibt dem Erlebnis seines Geschlechtes jene unbeschreiblich erregende Form. Wo Riemenschneider lombardische Einzelbildungen in den Dienst einer gestillteren Gestaltung nimmt, sieht M. G. N. wie im Traume und mit jener Genialität des Traumes, die sogar den unschöpferischen Menschen eine bei Tage ihnen fehlende schöpferische Vorstellungskraft für sichtbare Formen verleiht, sieht er mit der Genialität des Träumers und mit der Wachheit des schöpferischen Mannes eine Landschaft, die aus nichts als *südlichen* Bauwerken besteht. — Seine Form scheint von da an etwas stiller und schwerer geworden; die Leidenschaft und die Kraft hat sie nicht aufgegeben. Die wundervolle Stuppacher Madonna, die nach der Reinigung viel von ihrer scheinbaren Kälte verloren haben muß, das Münchener Mauritiusbild, für Halle 1521—1523 gemalt, die Flügel des Tauberbischofsheimer Altares 1523—1524 — eine Kreuzschleppung von großartiger Riesenvucht, eine nur noch auf drei Gestalten gestellte Kreuzigung — und die späte Pietà von Aschaffenburg sind Zeugen. Das schwere Jahr 1525, das Jahr der Bauernkriege, scheint auch Nithart getroffen zu haben. Er hat sich der Verfolgung durch seinen Landesherrn entzogen, ist in Frankfurt, dann in Halle gewesen. Die Begabung für das Bauwesen, die er schon am Aschaffener Schlosse gezeigt, hat er als Brunnenbauer und Wasserkünstler auch für Magdeburg noch bewiesen. In Halle ist er 1528 gestorben, im gleichen Jahre wie Dürer. Dieser war der nächste Genius von höchstem Maßstabe, den unser Volk neben so vielen Künstlern hohen und höchsten Ranges in jener Geniezeit hervorgebracht hat. Mit ihm beginnt ein neues Geschlecht zu reden.