



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1940

"Form als Tat" in der Plastik

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

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 hervorschimert, 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 Gefahrengelände 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.

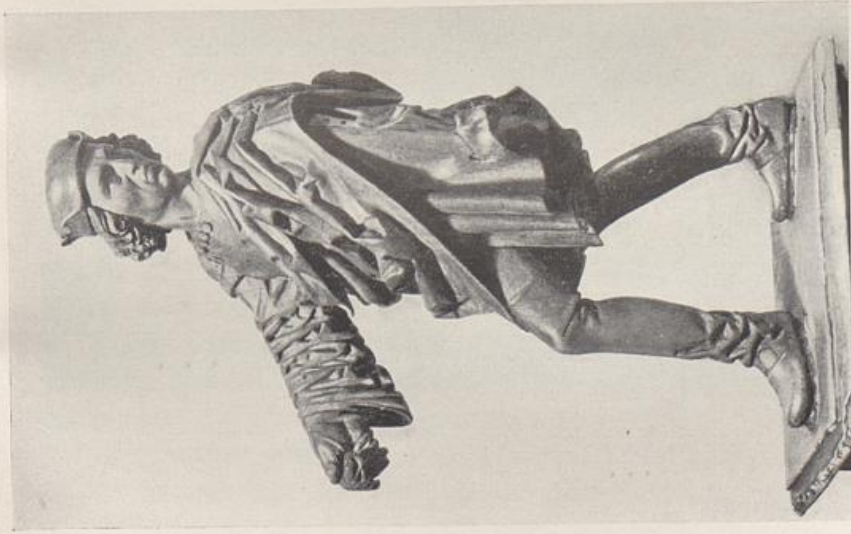
ANTON PILGRAM

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 Verhältnisgeföhles. 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 Entwurfe 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 breitkräftigen 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 Entwurfe 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 Plastiklers — 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 Geniestalten 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