



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1940

Dürer und seine Altersgenossen

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

DÜRER UND SEINE ALTERSGENOSSEN

ALBRECHT DÜRER

Als im Jahre 1578 zwei schweizerische Künstler in Isenheim arbeiteten, schrieb jeder von ihnen einen Vierzeiler auf die Rückseite des Altares, dankenswerte Zeugnisse für den Willen des Geistes, festzuhalten, was an alter Größe entschwunden schien. Hagerich von Chur schrieb damals:

Diese Kunst kundt von Gottesgunst,
Wanns Gott nit gunnt, so ist's umsunst,
Ein jeder dieses Werk Gott loben sot (sollte),
Dann diese Kunst kommt von Gott!

Wirklich! Das sind wahre Worte, und sie treffen tiefer, als sie vielleicht selber wußten. Ist aber nicht auch *dies* ein Wort, das auf M. G. N. zutreffen würde: „Daraus wird der versammelte heimliche Schatz des Herzens offenbar durch das Werk und die *neue* Kreatur, die einer in seinem *Herzen* schöpft in der Gestalt eines Dings?“ Nicht eines solcher Worte kennen wir von Nithart, er brauchte sie auch nicht zu sprechen. Daß aber dieses Wort auf ihn so vollendet zutrifft, ohne doch auf ihn gemünzt zu sein, das ist für Nithart ebenso bezeichnend, wie es für *Albrecht Dürer* ist, daß er es *schreiben* konnte. Der hatte auch das Wort! Man kann das seiner Kunst ansehen. Für die Deutschen war das etwas Neues. Dürer mußte reden, also laut denken, wie schon lange die Italiener. Er tat es nicht, um es diesen nachzutun, er *mußte*; das Wort drängte sich ihm auf. Er erst war der volle Mensch der Luther-Zeit; er war auch jünger als Nithart.

Als er 1471 in Nürnberg zur Welt kam, war die Stadt, die früher keineswegs die erste Deutschlands war, schon im Aufstiege zu einer neuen Hauptstadt deutscher Kunst. Sie war zunächst eine Stadt der Maler, nicht, wie Würzburg, der Bildner gewesen. Wo die Mainfranken der Bischofsstadt meißelten, haben die Nürnberger gerne gemalt. Gemalte Epitaphien sind für ihre Stadt so kennzeichnend wie für

Würzburg die Fülle der Reliefs. Pleydenwurff und der Unbekannte des Landauer Altares, Wolgemut und der Unbekannte des Augustiner Altares hatten die Malkunst der Stadt bedeutend gehoben. Ihre Plastik war, seit neben dem Tucher-Meister der wuchtige des Schlüsselfelder Christophorus gestanden hatte, wieder zurückgetreten. Nun war alles in schöpferischen Aufruhr geraten. Die Malerstadt schien Stadt der Bildner werden zu wollen: Stoß, Krafft, Vischer! Ihr größter Sohn entschied anders und vollzog in seinem Leben den Umschwung, der das Gesicht der Zeit bestimmen sollte. Was er persönlich tat, und was ihm persönlich geschah, war immer Sinnbild für Tat und Geschehen in seinem Volke. Der Sohn eines Goldschmieds und Enkel zweier Goldschmiede verließ diesen Beruf, der schon durch seine ursprüngliche Verbindung mit dem Kupferstiche für das spätere 15. Jahrhundert so kennzeichnend gewesen war. Er tat es gegen den Wunsch des Vaters, getrieben von der Macht des eigenen Willens. Der aber stand für den eines ganzen Volkes. Das vorangehende Geschlecht hatte in seinem Nebeneinander den Weg bereits gezeigt: ein einziges, ein erstes und fast letztes Mal in Deutschland sollte der *Malerei* die Führerschaft werden. Daß sie es wurde, ist für die Dürer-Zeit das künstegehistorische Merkmal. Wenn in Nithart (wie in Holbein d. Ä.) der entschiedene Maler neben den Plastikern aufgetreten war — in Nithart der reine Maler mit so großartiger Betontheit, wie das Zeitalter Pachens und Notkes sie noch nicht gekannt —, so erschien bei Dürer das Nebeneinander der Möglichkeiten als Nacheinander *eigener* Entwicklung, als Entscheidung. Wieder ist er „der *Andere*“ gegenüber Nithart, der zwar nicht verstoßen, aber von großartiger Einsamkeit war. Dürer war großartig in der Vertretung der Gemeinschaft. Sie steht schon im Antritt seiner Laufbahn. Er stammte aus einer Sippe, in der der künstlerische Beruf erblich war. Schon der Großvater war Goldschmied gewesen, der Vater ebenfalls. Dürers Kraft ist nicht minder überraschend als die Nitharts, aber sie beweist sich in der Entfaltung des Persönlichen aus dem Herkömmlichen, aus der Künstlerfamilie, nicht als jähes Aufschließen, sondern als stromhafte Verbreiterung einer uns vertrauten Kraftquelle. Dürer *vertritt* auch darin. Das bewußte Vertreten der Kunst als Lebensmacht, das ihm in das Bewußtsein ging, unterscheidet ihn am tiefsten von Nithart. Damit sind wir genau an

dem Punkte angelangt, wo die Einleitung ihre Frage erhoben hatte: wie es dazu kam, daß ein junger Wanderkünstler so tief in sich selber blickte und daraus ein Kunstwerk schuf? Nicht eine einlinige Kette von Handlungen führte dahin, sondern die immer mächtigere Verdichtung der Schaffenskraft, das immer dichtere Sich-Drängen der Meister und der Werke, das immer reichere Gegeneinander der Kräfte. Damit war schließlich ein Punkt erreicht, an dem auch die Kunst sich selber sehen mußte. Indem dies in Dürer geschah, wurde er zum modernsten Europäer unter den Deutschen von damals. Es geschah das wirkliche Neue, daß ein bildender Künstler führender Mensch für ein Ganzes wurde. Er wurde es durch seine Stellung in der Geschichte der *Absichten*. Nithart war „modern“ — viel moderner als Dürer, was allein seine Landschaftsgründe angeht — durch ein letztes, folgerichtiges Dienen an geglaubten und geheimnisvollen Inhalten. Bei ihm war die Absicht letztes Mittelalter, die Form durch die einmalige Kraft eines letzten Vertreters neu. Bei Dürer war die *Absicht* erste Neuzeit — die Form darum sein Leben lang dazu verurteilt, einen Kampf zwischen Ererbtem und Erstrebtem durchzumachen. Er ist nicht sieglos gefochten worden, er hat in den Aposteln einen Triumph gezeitigt, in dem alte Kräfte des Volkes verdichtet gesiegt haben. Ein Kampf aber ist da immer gewesen. Nithart erscheint uns eher wie ein Einmaliger ohne Vorgänger, auch darin einsam. Völlig einsam in der Geschichte ist er doch nicht. Es scheint in dieser nichts Großes zu geben, das nirgends einen Verwandten hätte. Aber, wenn wir nicht den Wittingauer oder den Meister Francke — wenigstens als Künstler der sprechenden und singenden Farbe — Nitharts Vorgänger nennen wollen: im ganzen hebt sich seine geschichtliche Einsamkeit erst von der Zukunft her auf. In Rubens und Rembrandt, ja in Watteau sind seine wahren Erben zu finden, wahre darum, weil sie keineswegs seine Schüler waren; sie wußten nichts von ihm, sie erbten nur. So tritt er über die Geschichte unseres Volkes in die des Abendlandes, insbesondere des nördlichen, ein. Auch Dürer ist in sie eingetreten, aber — folgerichtig, entsprechend dem grundsätzlichen Unterschied der beiden Genien — als *Lehrer*, mit einer Wirkung, die, als sittlich erzieherisch bewußt aufgenommen, von seinen Formen nichts zu zeigen brauchte (Veronese, Guido Reni!). N.s. Wesen war unübertragbar, er konnte niemanden erziehen, er konnte

nur wiederkehren. Dürer hat *gebildet*; wenn er wiederkam, so in einiger Hinsicht bei Bach, dessen erzieherische Wirkung ebenfalls mehr sittlicher Natur, eine bildende Kraft der ins Letzte dringenden *Arbeit* ist, deutlicher aber — als verwandte *Ganzheit* — in Goethe. Nithart kam aus einem tiefen und rätselhaften Grunde hoch, und diejenigen, die etwas von ihm wiederbrachten, Rubens, Rembrandt, Watteau oder Beethoven, waren ebensolche einmalige Wunder, nicht aus Sippen, wo die Begabung im Mannesstamme erblich war, sondern „von den Müttern“. So wie Mann und Frau zwar verschiedener Art, aber nicht verschiedenen Wertes, zwar Gegensätze, aber auch Ergänzungen und niemals einer des anderen Gegenbeweis sind, so ist weder Dürer ein Gegenbeweis gegen Nithart, noch ist es Nithart gegen Dürer. Männlichkeit und Weiblichkeit sind selbstverständlich nicht genannt, um nun auf die beiden Großen verteilt zu werden — was barer Unsinn wäre —, sondern um an die Polarität des Lebens zu erinnern. Dürer hat in sich allein diese Polarität noch einmal weit stärker durchlebt und durchlitten als Nithart. Dieser stand gleichsam immer nahe an einem, an *seinem* Pole. Dürers Größe bewegte sich faustisch zwischen Pol und Pol. Nithart ist der „Unschuldige“, der Naive; seine Kunst ist tief in einem seltenen Ausmaße, tief und zugleich erstaunlich einheitlich: eine geschlossene Persönlichkeit diente einem ungebrochenen Ziele. Dürer ist nicht weniger tief, er aber wurde zwischen verschiedenen Zielen hin- und hergetrieben: seine Kunst ist dialektisch von Anbeginn. Die Spaltung, die dies voraussetzt, blickt uns schon aus dem Erlanger Selbstbildnis an, es spricht aber auch *Kühnheit* daraus! „Man erwartet Großes von einem Menschen, der sich so quält und dabei so haarscharf sehen kann.“ Er hat die Erwartung erfüllt.

Er hat nicht die beneidenswerte Sicherheit eines Naturphänomens, das gar nicht anders kann. Immer ringt in ihm ein Müssen mit einem Wollen. Nach der Aussage der Formen wäre es der größte Irrtum, in Nithart einen „zerrissenen“ Künstler zu sehen. Weit eher war es Dürer. Nur, daß Nithart „schwierig“ war, ist wahrscheinlich, schwierig wie Slüter, Michelangelo oder Beethoven. Die Schwierigkeit lag im Umgange eines so einmalig Unverwechselbaren mit Anderen, die das nicht waren. Dürer war, obwohl größer als Alle ringsum, wohl nicht im gleichen Maße „anders“: er war ein umgänglicher Mensch, der wie auch

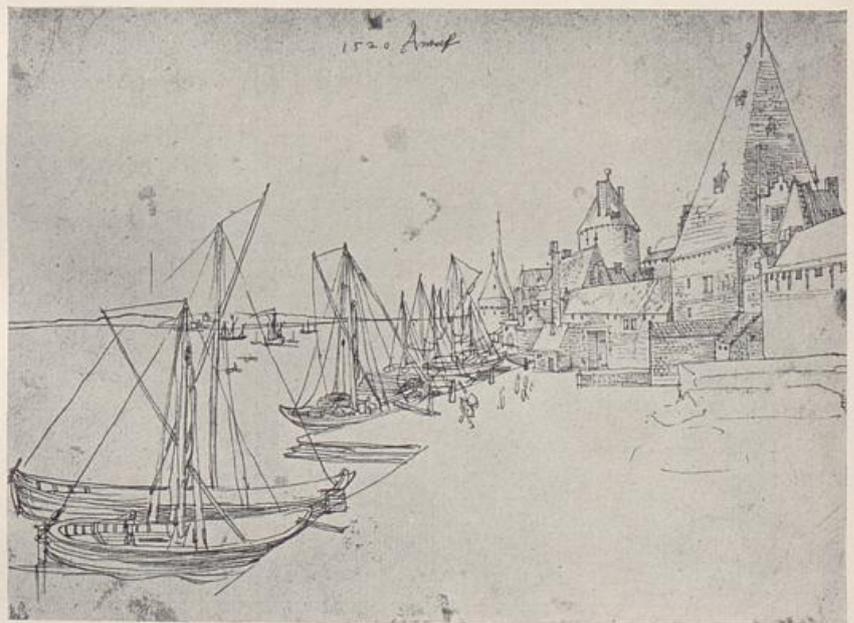
Goethe (zum Entsetzen bildungsdurstiger Zeitgenossinnen) oder wie Mozart (zur Belustigung seiner Briefempfänger) nach Ausweis seiner Briefe an Pirkheimer herzlich albern sein konnte. Wir glauben das von Nithart nicht. Er war besessen von nur *einem* Müssen, das fraglos war und nirgends auf Grenzen des Könnens, geschweige denn des Wollens stieß. Wo etwas wie Humor aufdämmert, wirkt es fremd und fast böse: die „Drei Köpfe“ in Berlin! Nithart brauchte wohl keinen Humor; er hatte es leichter. Dürer brauchte ihn; er hatte es schwer. Seine Form hat darum spielen können. Er liebte die Tiere, war immer von Haustieren umgeben und hat in den Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians geradezu eine Grazie traumhaft ineinandergleitender Lebensformen entfaltet. Er hat aber auch Blätter hinterlassen, wie den „Verzweifelnden“ von 1516, die in völlig anderer Weise rätselhaft sind als die „Drei Köpfe“. In jenen steckt irgendein Spott und eine Bedeutung, die aus einem ungebrochenen Gefühle vorgetragen ist. Wir wissen bloß nicht, welches Gefühl das war, wer also da verspottet wird. Irgend etwas könnte gemeint sein, das zuletzt mit Nitharts Parteinahme im Bauernkriege zusammenhing. Dürers Verzweifelnder bedrückt durch die *denkerische* Qual, die wir dahinter spüren. Die uns verborgene Bedeutung muß aus irgendeinem vertrackten, vielleicht humanistischen, vielleicht sehr privaten, sicher aber einem sehr verwickelten *Gedankengange* stammen. Eine neue, für einen Nithart völlig unerhebliche Mythologie hat eine Reihe Dürerscher Blätter schwer verständlich gemacht. Auch in solchen packt uns das staunenswerte Ringen um den nackten Leib. Fast kann der Verzweifelnde, der in den Haaren wühlt, an Michelangelos Londoner Cupido erinnern. Eine *plastische* Gestalt, mit anderen zusammen in den Bildraum mehr gestopft als geordnet — aber auch ein Sieg! Hinter dem Siege spricht bei Dürer immer die Sorge. Nithart ist der Freiere, weil er einem für ihn Fraglosen dient. Nicht dieses unterscheidet Beide, daß der Eine nur in deutschen Formen gedacht, der Andere um italienische gerungen, wohl gar sich an jene verkauft und deutsche Kunst an den Süden verraten hätte. Wir wissen, daß Nithart vor italienischen Formen keine Scheu hatte. Was beide unterscheidet, ist das vom Schicksal aufgebürdete *Fragen* bei jenem, der die eigene Kunst noch zugleich „im Profil“ sehen konnte. In Dürer kämpfte aber nicht



112. M. G. Nithart, Isenheimer Altar, Flügel,
Paulus und Antonius im Gespräch



113. Albrecht Dürer, Das Weiherhäuschen, Aquarell, London, Brit. Museum



114. Albrecht Dürer, Antorff (=Antwerpen), Zeichnung, Wien, Albertina

etwa Heimisches mit Fremdem, sondern Eigenes mit Eigenem. Ihn und Nithart eint die Größe des Genies und die tiefe Teilnahme am Schicksal der Religion. Ihre Entscheidung fiel verschieden aus. Für Nithart bedeuteten die Jahre 1525 und 1526 eine Wendung, ähnlich, wenn auch nicht so hart, wie für Riemenschneider: er muß auf der Seite der Aufrührer gestanden haben. Dürer, der auf Luther mit heißesten Wünschen blickte und sicher mit Bauern und Bürgern in vielem gleicher Meinung war, haßte, wie Goethe, die Unordnung. Diese, deren Übergreifen bald nach Dürers Tode von Luther und seinen Anhängern selbst in bestürzend harter Form, mit verzweifelter Bitterkeit dahin bestätigt wurde, daß die Bewegung durch die Schlechtigkeit vieler ihrer unehrlichen Träger um ihr Bestes gebracht sei — er hat sie vorausgesehen und hat getan, was er konnte, um sie abzuwenden. Darin zeigt sich große Gesinnung. Der „Prozeß der gottlosen Maler“ 1525 hatte die drohende Willkürherrschaft in jedem Sinne geoffenbart. Zur gleichen Zeit, als Nithart sich vor seinem Landesherrn verbergen mußte, hat Dürer sich zur gesetzlichen Staatsmacht bekannt, zum Rate. So entstand, nicht zum ersten Male bei ihm, ein Kunstwerk höchst wesentlicher Art, das einzige wirklich monumentale seines Lebens, im *Selbstauftrage*: die Münchener Apostel. Auftrag und Selbstdarstellung sind auf die Dauer kämpfende Mächte geworden. Wir dürfen sicher sein, daß alles, was wir von Nithart besitzen, im Auftrage Anderer entstand. Die Selbstdarstellung seiner Seele litt darunter nicht, sie erfüllte sich wie bei den Großen der alten Zeit im Dienste gestellter Aufgaben; sie erschöpfte sich in der einmaligen Art der Lösung, sie erfolgte unbewußt und unwillkürlich. Bei Michelangelo konnten Auftrag und Selbstdarstellung in schwerem Kampfe liegen. Wenn aber Dürer sich selbst einen Auftrag gab, so nicht aus dem Leiden um das Selbst seiner Kunst, sondern um der Gemeinschaft willen. Das ist nicht, wie beim Julius-Grabe oder bei Rembrandts Nachtwache, der tragische Zusammenstoß des abgelösten schöpferischen Ichs mit dem Auftrage. Es ist *auch* eine unwillkürliche Selbstdarstellung, aber eine ganz neue und wohl sicher sehr unmitttelalterliche, unhandwerkerliche; es ist das freie Eintreten einer Führerpersönlichkeit. Dürer trat jedoch nicht, wie man früher glaubte, für Luther gegen die alte Kirche auf, aus der er nie hinausgegangen ist, sondern er trat ein für die Herrschaft der

Ordnung gegen die der Willkür. Diese Tat von 1526, zwei Jahre vor seinem Tode getan, war zugleich der siegreiche Abschluß eines ganzen Lebenskampfes.

Niemand wird erwarten, daß das abenteuerlich reiche Werk dieses Meisters hier ausgebreitet werde. Nur allgemeine Kennzeichnung sei versucht. Im ganzen ist Dürer weder ein so ausgesprochener Maler wie Nithart, noch gar ein Meister des großen Maßstabes. Ganz im Gegenteil: die Nürnberger Gedächtnisausstellung konnte ihn fast wie einen „Kleinmeister“ erscheinen lassen. Der Ausdruck führt irre, er ist aber begrifflich, er drängte sich zunächst auf. Wie wenig Raum war eigentlich nötig für den *Maler* Dürer, wie wenig räumlichen Abstand forderten, ja erlaubten seine Bilder! Wie äußerlich klein ist das fast stärkste aller Selbstbildnisse, das Pariser von 1493! Wie klein sind die erhaltenen der „großen Gemälde“ nach der italienischen Reise, wie äußerlich klein ist ihr innerlich größtes, das Allerheiligenbild! Die „Flächenverdrängung“ der vereinigten Gemälde von Dürer würde bei weit größerer Zahl geringer sein als im entsprechenden Falle bei Nithart. Mindestens würde sie, was wichtiger ist als die „Gesamtverdrängung“, viel weniger große Tafeln von mächtigen Ausmaßen zeigen. Ein Meister des äußerlich Kleinen aber war Dürer, der überall in sich faßte, vollzog, vollendete, steigerte, der aus dem Ganzen der Vergangenheit kam, auf Grund der Maßstabsunabhängigkeit deutscher Kunst, die den großen nicht verbietet — wie wir aus gewaltigsten Zeugnissen verschiedener Zeiten wissen —, aber den kleinen in überraschend vielen Fällen ausreichend macht. Der künstlichen Vergrößerung im Lichtbilde bis auf lebensgroße, ja überlebensgroße Ausdehnung sind namentlich graphische Blätter wie die *Melancholie* zuweilen wunderbar gewachsen. Nicht *kleinlich* ist Dürer, aber er ist ein großer Graphiker weit mehr als ein großer Maler, auch darin Vollender und Zusammenfasser. Er hat den Kupferstich, der nicht zufällig schon im eigenen Lande erstaunliche Höhe erreicht hatte, nun noch einmal gesteigert und verfeinert, so daß der Reichtum der gestochenen Blätter allein seinen Weltruhm rechtfertigen würde. Er hat aber — und das war weit schwieriger — auch den Holzschnitt, der bei weitem nicht von gleich hoher künstlerischer Bedeutung war, nach ein paar überraschenden Vorleistungen namentlich der Lübecker Druckerkunst, zu gleicher Bewertung mit dem Kupferstiche

erhoben. Dies war eine Tat, die nur beispielloser Kraft möglich war. In einer Folge von Zyklen, über die Jeder heute leicht Auskunft erhält, hat er die alten Gegenstände der Passion in immer neuen Wendungen gestaltet; er hat mit seinen Eisenätzungen auch der Radierung den Weg gebahnt. Von der Schönheit seiner Begleitlandschaften war schon die Rede. Sie war aber begründet durch eine Reihe von Aquarellen, die das Kühnste an vorausgenommener späterer Landschaftskunst sind. Sie erheben nicht den Anspruch, Gemälde zu sein. Sie sind aber erst recht nicht aus den Begleitlandschaften (natürlich „niederländischer“ und „italienischer“ Gemälde!) entwickelt. Ihr Weg ist genau umgekehrt gegangen, aus einer vorläufigen Selbständigkeit zum begleitenden Dienste. Sie konnten, wie das berühmte Weiherhäuschen, in größere Zusammenhänge eintreten, die der Menschengestalt dienen. (Abb. 113). Sie sind trotzdem, wenn auch nicht eigene „Gemälde“, so doch voll lebensfähige Kunstwerke. Sie sind aus einem neu erwachten Blicke in die Welt entstanden und durch die Frische dieses Blicks auch farbig oft so herrlich geraten wie nur selten ein Tafelbild Dürers. Sie sind Kunstwerke, weil sie nicht einfach wiedergeben, sondern geben, nicht von einem Ausschnitt der Wirklichkeit abhängen, sondern das Erscheinende bei aller Treue neu ordnen, und zwar im Hinblick auf den unsichtbaren Rahmen und das sichtbare Maß des Blattes; selbst die leeren Stellen darin sind Form. Der Blick in die Welt hat uns auch Darstellungen von Tieren und Pflanzen, auch von Tierfellen und von Rasenstücken gegeben, in denen die dienende Treue an Gottes Natur deren Leben weit über das Sichtbare hin erfaßt — und das Einzelne weit über seine Grenzen hinweg. Immer spüren wir im Kleinen das Große, immer im Einzelnen das All: eine Entdeckerfreude einziger Art, eine Erobererlust, die hunderte von Siegen errungen hat und von keiner späteren Entwicklung jemals übertroffen wurde. Immer ist Ausdruck darin. Dürer zeichnet, wie es nur wenige gekonnt haben. Er tut es sehr verschieden, nicht nur weil er sich zweifellos entwickelt hat, von dem zagen Striche des Kinderselbstbildnisses (1484) und der Zeichnung nach Schongauer (1485) zu dem rembrandtisch großen schon des „Memento Mori“ von 1505, sondern weil er überhaupt voller Spannungsmöglichkeiten ist, reich durch den Kampf, durch den Rhythmus, der ihn sein Leben lang zwischen zwei Polen kämpfend zeigt. Das alte tiefe

Ausdrucksbedürfnis, das nach „kochender Zeichnung“ (Wölfflin) rufen kann, liegt im Streite mit einer Hoffnung auf Gesetzlichkeit, mit einem suchenden Willen zum rechten Maße, der ebenso rührend wie großartig ist. *Er* hat diesen Mann bis zum Bedenklichen und Konstruierten geführt, verführt; er hat ihn an berechenbare Grundmaße glauben lassen, namentlich für die Gestalt des Menschen. Bis zur Kälte ist dies gegangen — aus brennender Leidenschaft. Mathematik ist in die Form gedrungen aus gesinnungsvoller Absicht. Aber wie den Denker das Idealmaß des Menschen, so hat den großen Erleber dessen Plastizität gereizt. Dieser Mann hat mehr plastisches Gefühl gehabt als fast alle Plastiker seiner Zeit. Er setzt es im Sichtbaren durch, weil er die altererbte ausdrucksbeladene Linie ansetzt, um zu runden, zu wölben, herauszuholen. Schon Schongauers Linie war in dieser Richtung über die des E. S. weit hinausgegangen. Indem Dürer über diesen abermals hinausdringt, stellt er sich wieder in eine klare geschichtliche Front. Den Spielkartenmeister, E. S. und Schongauer nennen wir die drei großen Hauptmeister des Stiches; Dürer ist der vierte. Er ist dies und ist natürlich noch viel mehr. Sein unter den Deutschen neuartiges Körpergefühl, seine Fähigkeit, das Tastbare, aus dem einst die größte stauische Kunst gelebt, in das Sichtbare zu übersetzen, kann zu saftig prallen Leibern, es kann auch zu einer Monumentalplastik des Kupferstiches führen, wie in der Melancholie.

Keine Künstlerlaufbahn war weniger gradlinig als die seine, und doch war kaum eine folgerichtiger. Als die Eindrücke der ersten italienischen Reise sich in ihm legen, folgt nicht etwa eine Auseinandersetzung mit Italien, sondern das vielleicht Deutsche, was er je geschaffen hat: die Offenbarung *Johannis* (Abb. 51). Sie steht, 1498 erschienen, am Beginne seines großen Lebenskampfes, auch sie ohne jeden Auftrag von außen durch Auftrag des Dürerschen Inneren entstanden, genau so wie die *Apostel* nahe vor dem Lebensende. Es ist so ziemlich ein Menschenalter, das sich damit rahmt. Der Rahmen umspannt aber nicht das ganze uns erhaltene und wichtige Werk. Schon vor der Wanderschaft und während ihr erleben wir das Genie. Die „zwei Seelen“ der Erlanger Zeichnung sind schon vor der Offenbarung wirksam. Neben den genialen Landschaftsaquarellen, die eine kommende Welt jenseits der Menschengestalt, einen ganzen künftigen Zweig abendländischer

Kunst in einer Reihe unbewußter, aber unverkennbarer Taten vorausnehmen — neben ihnen stehen die Blätter nach Mantegna (Abb. 24). Was aus ihnen spricht, wissen wir schon. Es ist ein Sinn für das Plastische, der alles in Deutschland Gewohnte (seit dem Untergange des Staufischen) von der Flächendarstellung aus übertrifft. Es steht damit aber auch das bewußte Aufnehmen neben dem unwillkürlichen Ausströmen. Im Grunde ist das der gesündeste Rhythmus: der des Atems; nur das Maß des Aus und Ein übertrifft jenes der gewöhnlichen Sterblichen — *und* der Mut! Die Herausgabe der Offenbarung war eine bahnbrechende Tat. Der Holzschnitt wurde in einem Maßstabe aufgerufen, der noch nicht gesehen war. Er war so groß, um so laut als möglich zu *reden*. Das Erleben dieser Blätter durch die Deutschen jener Tage, denen es zudedacht war, muß man sich in ihren kleinfenstrigen Stuben vorstellen, in deren geschwächtem Lichte jedes ungewöhnlich große Blatt noch bestürzendere Maße annahm. Der Holzschnitt wurde gleichzeitig zu einer bis dahin unbekanntenen Vollkommenheit gebracht. Obendrein freilich wurde die sichtbare Form gezwungen, Inhalte auszudrücken, die aus einer fremden und fernen, unplastischen Phantasie, der Bildersprache des vorderen Orients entstanden waren. Es wiederholte sich das Wagnis des Utrecht-Psalters. Nicht anders als der namenlose Meister der Zeit Ludwigs des Frommen ist Dürer dieser Wortphantasie nachgegangen bis zur Grenze des Vorstellbaren. Er bringt es doch fertig, etwas so gänzlich unbildhaft Gemeintes, wie das Verschlingen eines Buches, zu versinnlichen. Er läßt das Buch mehr „trinken“ als essen. Wenn schon derartiges überhaupt gewagt wurde, so war die Lösung genial. Der Kelch war immer das edlere Sinnbild, und kleine Kinder trinken noch „mit Andacht“. In aller Neuartigkeit bewährt sich auch hier: die Form Dürers ist weit mehr voller Überlieferung als jene Nitharts. Nur suche man die Vorgängerschaft nicht in der Malerei, sondern eher im Kupferstiche, am besten in der Schnitzkunst. Es ist der Stil der Altarschreine der achtziger Jahre, es ist gleichsam eine Übertragung Stoßischen Stiles aus der Holzschnitzerei in den Holzschnitt. Das Neue bei Dürer setzt ein Altes fort. Er steht nie abseits wie Nithart, sondern bei den Anderen, nur höheren Wuchses. Er *überragt* von gemeinsamem Boden aus; er ist nicht entlegen von einmaligem Schicksal her. Der flammende Geist der Offenbarung spricht auch aus Landschaften

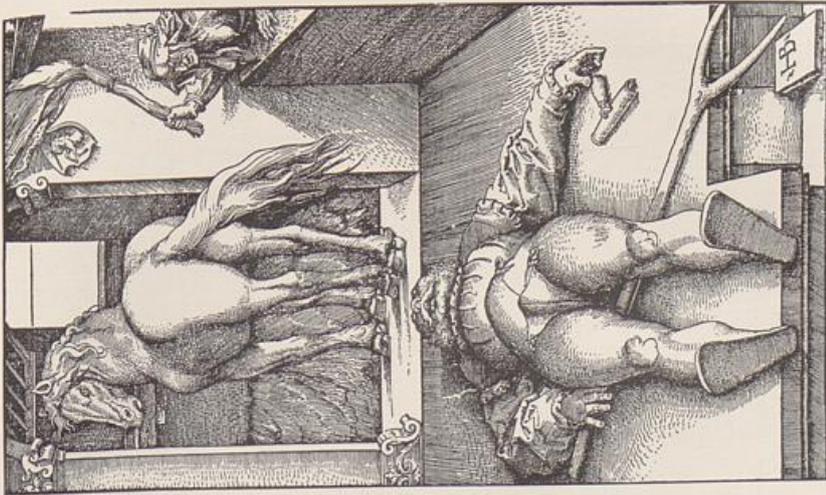
wie der Londoner Morgendämmerung, auch aus dem Bildnis des Oswald Krell (1499) in der Alten Pinakothek. Es ist der Zeitschritt nur eines Jahres von diesem zum Selbstbildnis von 1500 in der gleichen Sammlung. Aber das ist geradezu ein *Sprung* in der Richtung auf den anderen Pol. Vorbereitet war dieser schon 1498; das Madrider Selbstbildnis war dem Pariser gegenüber zu betonterer Rahmenverwandtschaft der Innenform gelangt, etwa im Sinne Strigels. Nun übertrug der Mann der „kochenden“ Zeichnung die stillste und klarste Form der nordischen Kunst, den Salvator, auf das eigene Bildnis. Es klingt fast nach Frevel, aber es ist keiner; es ist ein Ringen um den Ausdruck des Gültigen, des Gesetzes. Es ging unablässig weiter im Kampfe mit dem ererbten Drang zum starken Ausdruck des Seelischen. Trotz Italien hatte Dürer die Offenbarung geschaffen; ohne Italien schuf er das Münchener Selbstbildnis; aber er sollte Italien wiedersehen. Zunächst stellte er der hitzigen Predigt der Offenbarung den lyrischen Reichtum des Marienlebens (1502—1504) entgegen. Dieser Stimmung entstammt auch die Mitteltafel des Paumgärtner Altares. Auf den Flügeln tritt das deutsche Stehen auf; gleichzeitig, im Gegenschlage, das südliche in „Adam und Eva“. Viel Ringen um Antikisches steckt in diesem Kupferstiche; und doch auch noch die „zweite Seele“! Der tiefe Waldgrund ist so geboren deutsch aus Wesen, wie die Gestalten gezwungen mittelmeerisch sind aus Wunsch. So hatte gegen die allzugut durchgekämmte Symmetrie des Münchener Selbstbildnisses die *Hand* ihren unbewußten, aber höchst vernehmlichen Einspruch erhoben, eine sehr nordische Hand. Es steht aber nicht Deutschland gegen Italien, sondern Deutschland gegen Deutschland, Dürer gegen Dürer. Das verwickelte, der Zeit bedürftige Zeichennetz des deutschen Ausdrucks hat auch zu anderen Zeiten und in anderen Köpfen immer wieder zu Selbstberichtigungen geführt. Man kann nicht immer laufen, man muß auch ruhen. Diese Atempausen der nordischen Bewegtheit werden bei Dürer zu hohem Gleichgewichte geführt: in den Aposteln wird beides sein, die musikalische Sprache der Seele *und* die klar ruhende Form. Die Florentiner Anbetung zeigt diese schon meisterhaft. Sie entsteht 1504, also vor der zweiten italienischen Reise. Man sieht: die Kräfte, die diese auslösen sollte, liegen in Dürer offen als *sein* Blick. Die geheime Logik jedes großen Lebens formt auch bei ihm eine Gestaltung, die nach Eindrücken

einer Reise aussieht, die damals nicht einmal geplant war. Der „andere“ Dürer hat alsbald das „Memento Mori“ entgegengesetzt. Er ging 1505—1506 nach Italien; er ging nicht wie Goethe, er machte eine Werk-, keine Bildungsreise; aber er war dort wie ein erster Vorauszehmer Goethischer Bildungserlebnisse. Dennoch ist das wichtigste Ergebnis, das für die Deutschen Venedigs gemalte Rosenkranzfest, nur in sehr wenigen Zügen, fast nur in dem Bellini-Engel, venezianisch. Der wahre Vorgänger ist Lochners Altar der Stadtpatrone — den Dürer erst viel später, aber wohl mit brüderlicher Bewunderung gesehen hat. Die Bewegung des Kindes hätte einer italienischen Anregung wenigstens nicht *bedurft*. Die etwa neun Jahre vorher geschaffene Madonna mit der Meerkatze zeigt ein viel stärker kontrapostisches Motiv: es stammt aus der deutschen *Plastik* (Dangolsheim, Blaubeuren). Aber über die rauh-steinerne Plastizität des Ganzen, die zehn Jahre vor der venezianischen Hauptleistung der Dresdener Altar (früher umstritten, heute anerkannt) gezeigt hatte, geht das Rosenkranzfest zu einer *malerischen* Schönheit über, die in Dürers Gesamtwerke nicht häufig vorkommt. Die Venezianer empfanden das Fremdartige, bekannten aber, daß der große Deutsche also doch nicht nur ein Graphiker von Rang, sondern auch ein Maler sei. Der Stadt Bellinis, der ihm den meisten Eindruck machte (dieser war gegenseitig!), konnte Dürer das gerade nicht entnehmen, was man als die klassische Kunst Italiens bezeichnet. Was er davontrug, war venezianisch und blieb ihm nicht: eine Breite des Vortrags und Weichheit des Lichtes, wie sie von den beiden Frauenbildnissen in Wien und Berlin namentlich das Berliner zeigt. Soweit die mittelitalienische Kunst auf Venedig zu wirken begann, wie in Giorgione, hat Dürer sie nicht beachtet. Es wäre demnach sehr sonderbar, wenn seine Entwicklung in den folgenden Jahren auf den Eindruck von Werken zurückgeführt werden könnte, die er gar nicht gesehen hat. Eine Reise nach Rom und Florenz müßte erst bewiesen werden. Der Versuch ist bisher mißlungen, es ist auch gar nicht vorzustellen, daß der gesprächige Künstler ihn verschwiegen hätte. Bologna und Padua mögen das Wichtigste sein, das er außer Venedig sah. Das, was in freier Weise immerhin der aufsteigenden Kunst des Allerheiligensbildes entspricht, war um 1506 noch nicht da; es begann 1508 in Raffaels Stanzen. Die Wiener „Marter der Zehntausend“ des gleichen

Jahres ist also keineswegs verwunderlich; sie hat mit Italien nichts zu tun. Was sie an perspektivischer Kunst enthält, stammt nach Waetzolds Nachweis auch nicht von Jean Pélerin ab, sondern der Fall liegt umgekehrt: Jean Pélerin hat nach Dürer gearbeitet. Der Heller-Altar von 1509 ist für die deutsche Kunst wiederum nicht verwunderlich, nur als Genieleistung ist er bewundernswert gewesen. Daß er auf den geschnitzten Krakauer weit sicherer zu gründen wäre als auf irgendwelche italienischen Vorbilder, wissen wir. Ein Werk etwas größeren Ausmaßes ist mit ihm untergegangen; sehr groß war er auch nicht. Ein „großes Gemälde“ ist äußerlich am wenigsten dasjenige, das es innerlich im meisten ist: das Allerheiligenbild von 1511 in Wien (Abb. 117). Mit seinen mehr als hundert Gestalten erreicht es im Bogenscheitel noch nicht anderthalb Meter Höhe. Dennoch ist es groß! In Chantilly liegt eine sehr geniale Entwurfszeichnung, die die Einheit mit dem geschnitzten Rahmen wundervoll sieht. Sie stammt von 1508. Genau im gleichen Jahre begann Raffael die erste seiner Stanzen. Eine Tatsache ist, daß Dürer davon nichts wissen konnte, eine zweite, daß nur selten ein so überraschender Gleichlauf zwischen Gemälden deutscher und italienischer Herkunft festzustellen ist. Er bringt in der römischen Disputa wie im Wiener Bilde das, was auch unausgesprochen mit dem Worte klassisch von denen gemeint wird, die es nicht wahllos gebrauchen: das spannungsvolle *Gleichgewicht*. Das ist alles durchaus echte Malerei, aber jede gemalte Gestalt durchwölbt noch ihren plastischen Eigenraum, und Malerisches wie Plastisches ist durch eine Architektur gebunden, die der Mauer und der Säule nicht bedarf. Nur ist es bei Raffael die einer spätantiken Apsis hinter dem Triumphbogen; bei Dürer — nicht ganz so überdeutlich wie bei dem Umbrier, wo selbst die Wolken an der unsichtbaren Glasplatte sich andrücken, sobald die Apsidialrundung den Triumphbogen erreicht — aber auch bei Dürer ist es eine Architektur aus alter und ebenso *eigener* Erinnerung. Obgleich der Vorgang hoch über der Erdlandschaft schwebt, zeichnen sich Halbkreise ab, Grundrißformen der staufischen als der eigenen altklassischen Baukunst. Die Chöre des Himmels werden Chöre der Architektur; der Kleeblattgrundriß formt sie. Gleichlaut, nicht Abhängigkeit; Wachstum, nicht Einfluß!



115. Altdorfer, Toter Landsknecht, Zeichnung,
Berlin, Kupferstichkabinett



116. Hans Baldung, Der behexte Stallknecht,
Holzschnitt



117. Albrecht Dürer, Allerheiligenbild, Wien, Kunsthistorisches Museum

Diese innere Größe teilt sich auch der Graphik mit. Die kleine Holzschnittpassion (1509—1510) und diejenigen Blätter der großen, die erst um 1510 mit älteren zusammengefügt wurden, beweisen es. Auch weniger Geübte finden bald heraus, wo das Große und Wenige dem „Kleinen und Vielen“ gegenübertritt. Es bedient sich gerne der unmittelbar architektonischen Begleitform zur Gestalt; das Mittel kennt Dürer schon seit dem Beginn des Jahrhunderts. Der „Büßende“ von 1510 ist ein höchstes Beispiel; hier wirken die Bauformen italienisch, obwohl sie, genau besehen, auch stark an solche der Kaiserzeit erinnern. Daß diese große Art des Sehens im damaligen Italien am besten zu lernen war, ist zweifellos. Aber das Verhältnis zu Italien gleicht bei Dürer jedenfalls dem der staufischen Kunst zur Gotik: der Grundgedanke ist gleichlaufend, die Form nicht in Einzelheiten abgeschrieben. Noch immer größerer Steigerung war diese Neigung fähig. Ein Blick auf den Holzschnitt des Abendmahls von 1523 zeigt auch gegenüber dem von 1510 das Weiterdrängen zum Schlichten und Einfachen. Die Architektonik tritt zugleich in die Welt des rechten Winkels ein; das einzige Rundfenster betont sie noch. Im Kupferstiche, dem Dürer die Welten beider, des Hausbuchmeisters wie Schongauers, in reicher Durchdringung gesteigert zugeführt hat, ist die größere Feinheit der Striche gleich der verstärkten malerischen Tiefe Gewinn der Technik; auch im Stiche gibt es eine kleine Passion. Mit Recht haftet der höchste Ruhm an den drei Meisterstichen, Hieronymus, Ritter Tod und Teufel, und Melancholie (1514). Diese, geschaffen wohl im gleichen Lebensalter, in dem Nithart die Münchener Verspottung malte, ist wiederum deutsche Klassik. Über alle Deutungsfragen hinweg ist dies Eine sicher, daß auch hier, im tiefsten Gegensatze zu Nithart (der gleichzeitig am Isenheimer Altare arbeitete) ein persönliches Wissen des Genius um die Zustände des Schaffenden, das Selbstbekenntnis einer über sich nachdenkenden, sich gleichsam von der Seite sehenden Kunst in Formen gebannt ist, die an gebändigter Urgewalt ihren wirklichen Maßstab übergreifen: das Bild der schöpferisch Brütenden macht sich unabhängig von ihm, es lagert in uns als eine Riesin des Geistes und der Seele (Abb. 118). Diesen Sieg konnte nur der erringen, der das Erlanger Selbstbildnis gezeichnet hatte (siehe Tafel S. 8); aber die schwarze Stunde des Ichs, die der erst werdende festhielt, ist jetzt aus ihm hinausgebaut, und

die Größe der Gestalt ist in eine Umwelt gesetzt, die auch das Fernste umgreift. Es ist die Generation des Deutschen Kopernikus, die sich dieses Denkmal schuf.

Als Dürer 50 Jahre alt war, trat er die Reise nach den Niederlanden an. Das Alter, in dem er sie tat, ist noch wichtiger als die Reise selbst. Kein fremder Eindruck, sondern eine eigene Entfaltung läßt das Blatt „Antorff“ des Tagesbuches zu seiner neuen Geschlossenheit steigen (Abb. 114). Die Welt des Mannes und der Männer, die erst dem Hochgereiften völliger Besitz ist, wird in Graphik und Gemälden als hohe Bildniskunst gespiegelt. Aus ihr treten dann die Apostel heraus, Denkmal einer Gesinnung und Träger einer monumentalen Form. Eine Plastik von naumburgischer Größe hat sich in die Malerei eingemeißelt. Das alte Feuer ist nicht kleiner, es ist nur ruhiger geworden und brennt gleichsam in einer zweiten Schicht, verwahrt durch eine Mauer monumentaler Formen. Wie dieses Bekenntnis- und Mahnbild zur Offenbarung, so steht der Holzschuher zu Oswald Krell.

Ungewöhnlich viel gedacht und gelernt hat Dürer. Vieles ist dabei entstanden, das kaum noch lebensfähig ist. Das soll man ansehen wie die Verschwendung in der Natur. Das Denken und Lernen hat das Vorstellen und Können zuletzt nicht überwuchert, wenn auch die Gefahr manchmal nahe schien; es hat getan, was sein eigentlicher Zweck war, es hat einem großen Menschen gedient. Dürer war kein Luther, er hatte anderes zu tun. Aber der Gesinnung nach tritt er neben ihn, und das ist das erste Mal, daß so etwas geschieht. Ein bildender Künstler, ein Maler, der weniger und mehr als ein Maler ist, tritt, soweit die Welt der geistigen Formen reicht, als ein wirklicher Führer auf. Damit hat nicht nur die Kunst selber ein neues Gesicht. Wir kennen die tragische Gefahr, dürfen aber nicht nur den Preis sehen, der gezahlt wurde: auch *der Künstler* hat gewonnen. Die Bedeutung, die einst Goethe haben sollte, hat der bürgerliche Mensch als Einzelwesen zuerst in Dürer erlangt. Wunderbare Schätze birgt seine Kunst, aber größer als jeder einzelne davon ist seine Ganzheit, ist Dürer als *Gestalt*.

DIE MALER DES DÜRERGESCHLECHTS

Daß Dürer in einer Geniezeit steht, daß es neben ihm eine so hohe Anzahl anderer wichtiger Kräfte gibt, ist zwar nicht erklärbar, aber es leuchtet ein: auch das Große kommt selten allein. Dürer oder Goethe wie einen Zufall unter den Deutschen zu behandeln, ist Torheit, wenn nicht Schlimmeres; es gibt da keinen Zufall. Das „Wunder der Geniezeit“, nicht kleiner als das des Genies und ihm tief naturverwandt, besagt eine anschauliche Wirklichkeit, die unabhängig davon besteht, ob wir sie erklären können. Anschauen können wir sie. Schlag auf Schlag sind damals die bedeutenden Künstler geboren, ein Jahr nach Dürer Lukas Cranach d. Ä., ein Jahr nach diesem Hans Burgkmair und in den gleichen Jahren noch viele Maler und große Bildner. So unerreichbar wie Nithart unter dem Geschlechte von 1460, steht Dürer unter dem von 1470—1475. So ausdrucksvoll aber auch, wie um Nithart ein ganzer Kranz bedeutender, z. T. wahrhaft genialer Künstler steht, so steht auch die Schar Gleichaltriger um Dürer. Sie umsteht ihn auch mit ihrem Tode. Das „große Sterben um 1530“ kann niemand erklären; aber es ist anschaulich, eine Naturtatsache wie das Sterben der Ulmen. Es erklärt nicht einmal das Sterben der altdeutschen Kunst. Es lebten genug Künstler, die in der Zeit der alten Größe aufgewachsen waren. Die Genialität selbst starb nicht erst durch den Tod der Genies, sie starb mit ihnen gleichzeitig für einige Zeit im Volke ab. Künstler aller Alterslagen sind um das Jahr 1530 herum gestorben. Man ist versucht, zu sagen: es war eine Gunst des Schicksals. Die altdeutsche Kunst zu überleben, war keine. *Lukas Cranach d. Ä.* ist kein Gegenbeweis, er verdeutlicht die Tatsache. Es ist eine Zeitlang Mode gewesen, das Stück Cranach, das jenseits der altdeutschen Kunst noch lebt, besonders hoch einzuschätzen. So ehrlich dies bei manchen sicher gemeint war — die Schätzung war „artistischer“ Natur. Den Blick von dieser Seite her verträgt deutsche Kunst jedoch nur selten; dafür wird uns auch Baldung ein Beispiel sein.

LUCAS CRANACH D. Ä.

Cranach stammt vom Nordrande des oberdeutschen Kunstgebietes. Nach Kronach wird er genannt; es liegt auf der Straße nach Thüringen und Sachsen. Lukas Sunder (oder Müller) ist sie auch im Leben gezogen, in das sächsische und protestantische Deutschland hinein. Wenn sein vortreffliches Bildnis in den Uffizien wirklich von ihm selber stammt und nicht doch von seinem Sohne Lukas, mit dessen Kunst sich die Spätform der seinen bis zur Unkenntlichkeit vermengt, so ist dies allerdings ein Zeichen dafür, daß das wirklich Gute immer wieder vordringen kann. Es ist nicht das einzige. Man kann eine geniale Frühzeit von einer späteren unterscheiden, in der das Geniale sich sonderbar verschleiert, wenn nicht verkümmert, und doch zuweilen in eigenartigen Wiederkehren sein geheimes Weiterleben bekundet. Bezeichnend ist, daß nur die Frühzeit uns Cranach unter ähnlichen Bedingungen arbeitend zeigt wie Stoß, Nithart und Dürer, nämlich allein und persönlich. Die spätere Zeit zeigt, und nicht nur durch Lukas d. J., einen ausgesprochenen Werkstattbetrieb. Diesen „mittelalterlich“ zu nennen, ist ungenau — man müßte denn den Barock noch als Mittelalter bezeichnen. Bei Cranach ist jedenfalls der Werkstattbetrieb gerade das Spätere. Seine Persönlichkeit ist am stärksten, wo sie allein ist, und das ist sie in der Frühzeit. Da ist sie zugleich die eines jüngeren Mannes. Auch für das ganze Leben gilt es, „die Skizze zu bewahren“, wie die Franzosen sehr schön sagen, d. h. den *Wurf* nicht durch die Ausführung zu verlieren. Hat Cranach die Skizze bewahrt, in der er angelegt war? Die Anlage war prächtig. Wie weit der Ruhm, den Cranach viel ungebrochener als Nithart bewahrt hat, auf ihr beruht, wie weit (was glaubhafter ist) auf der späteren Wandlung, die ihn für Mittel- und Niederdeutschland sehr maßgeblich machte, wie weit ihm die einfache Tatsache seines so viel längeren Lebens geholfen hat, kann nicht entschieden werden. Melanchthon nannte ihn neben Dürer und Matthis. Später hieß es: Dürer, Cranach, Holbein! Wäre Cranach gegen 1530 gestorben, so würde seine Gestalt deutlicher dastehen.

Die Werke vom Anfang des 16. Jahrhunderts gehören einem jüngeren Manne, nicht einem Jüngling. Er ist älter als der Dürer der



119. Lukas Cranach d. Ä., Bildnis des Cuspinian, Slg. Reinhart, Winterthur

Offenbarung, als er zuerst, wohl gegen 1501—1502, uns erscheint. Er erscheint nicht in der Heimat, sondern auf österreichischem Boden. Mindestens dreißig Jahre war er alt, als er das genialisch lodernde Bildchen der Kreuzigung im Wiener Schottenkloster malte, und etwas älter bei der Schaffung des größeren in München, das einmal als Grünewald gegolten hat (1503). Wie aller „Donaustil“, so ist auch der des frühen Cranach dem Alpendeutschen stark verhaftet. Die Stigmatisation des Franziskus ist geradezu von einem Hauch Pacherischen Geistes angeweht. Durch Marx Reichlich war dieser mehr noch als durch den späten Pacher selbst in die Salzburger Kunst gedrungen, und von Salzburg in das Österreichische war der Weg kurz genug. Die kleine Wiener Kreuzigung ist dadurch so packend, daß sie noch von der alten, figurenreichen Vorstellung ausgeht. Erinnerungen an Pleydenwurff sind kaum zu verkennen; daß Nürnberg in den Wanderjahren durchschritten wurde, ist fast selbstverständlich. Die Kühnheit des jungen Künstlers erscheint bei dieser Voraussetzung noch größer. Das Gewohnte so neu, so stark aus einem wie festgefrorenen Zustande in einen quirlend lebendigen zu verwandeln, das ganze romantische Naturgefühl des (erst kommenden) Donaustiles schon einmal und gerade mit dem Altertümlichsten zu verbinden, das beweist eine Kraft, die genial heißen muß. Noch in einem späteren Holzschnitt mit wuchtigeren Gestalten klingt diese frühe Form nach. Merkwürdig ist ein Zusammentreffen der *Farben* mit jenen des älteren Geschlechtes in der Zeit gegen 1503. Wie Holbein d. Ä. in den Frankfurter Dominikaner-Bildern von 1501, wie Grünewald in der Verspottung von 1503, so arbeitet Cranach mit roten und gelben Tönen, anders gewiß, eigen, doch aus gleicher seelischer Bedeutung heraus: Rot ist die Farbe des Blutes; tritt Gelb dazu, so meldet sich das Feuer. Feuer und Blut, Gelb und Rot werden in dem Schleißheim-Münchener Bilde schon stärker zurückgeordnet. Sie heften sich an die linke Gruppe und werden aus bestimmenden Grundfarben zu Teilen einer weiter gespannten Einheit. Was hien so packt, ist die Grausigkeit der dramatischen Vergegenwärtigung und die wahrhaft großartige Schau des Himmels, das leidenschaftserfüllte Naturerlebnis, das den Vorgang der Kreuzigung in Gewitterschauern spiegelt. Trotzdem ist dies alles gar nicht „Grünewald“. Allein schon die Zeit, die der Maler innerlich hat, um noch in eine reizvolle

Hintergrundlandschaft zu blicken — das hat mit dem Ewigkeitsgeföhle der ganzheitlichen Landschaft Nitharts nichts gemein. Ein *Romantiker* ist Cranach damals in höchstem Grade. Beiträge zu dieser uns schon bekannten Seelenlage sind alle die frühen Werke, der Wiener Hieronymus, die herrliche Ruhe auf der Flucht in Berlin von 1504 mit der schimmernden Birke vor dem Böcklin-blauen Himmel, mit der Engelschar und dem beglückenden Zauber des Waldes, und gar — schöner noch als die prächtigen Bildnisse des Ehepaares Reuß (Nürnberg, Berlin) — die des Cuspinian und seiner Gattin, die auch in der sehr hochstehenden Sammlung Reinhart zu Winterthur sich unvergeßlich einprägen (Abb. 119). Hier ist sogar der „romantische *Mensch*“ der älteren Geniezeit gesehen, der Mann mit dem Träumerkopfe vor Burgen und Bergen, vor Geschichte und Landschaft. Daß alle Gestalt nur Teil des Alls ist, daß die Natur überall in die Gestalträume blickt wie Gott in die Herzen — das ist freilich nicht nur romantisch, es ist altdeutsch und höchst dürezeitlich. Die Stimmung mäßigt sich bald. Die Gestalt fordert mehr Rechte für sich. Auch dies ist dürezeitlich, auch den Größeren hat der Weg immer enger auf das Gestaltliche zugeführt. Aber, während er bei Dürer in den monumentalsten Männerbildern der ganzen Zeit gipfelt, weil eine große Gesinnung aus heißer Sorge um Gesetz und Recht sie als Mahnmal hinstellte, so ist die ähnliche Bahn bei Cranach in zierlichen Frauenbildern — einige Male wirklich berückend fein, namentlich in der Frankfurter Venus von 1532 und der Wiener Lukretia — gelandet (Abb. 120). Hier spürt man eine Fähigkeit zum Erlesenen, zu äußerster Feinfühligkeit der Umriss, die doch da war, aber der sichtlichen Plumpheit der umgebenden Welt offenbar nicht dauernd standhalten konnte. Später konnte Cranach den protestantischen Adel des Wittenberger Hofes mit kleinen lüsternen Bildern versorgen, im Auftrage also, nicht im Selbstauftrage. Es war noch ein längerer Weg bis dahin. Noch blieb der schöne Einklang von Gestalt und Landschaft erhalten, nur die Gewichte verschoben sich. Wenn in der Frühzeit das Landschaftliche geradezu das Erste sein konnte, so trat die Gestalt mehr in den Vordergrund; noch aber neigen sich die Bäume des Waldes ihr zu, so in den Flügeln des Katharinen-Altars von 1506 (Dresden und Lützschena), so in der über jede Beschreibung schönen Breslauer Madonna unter den Tannen (1509). Auf

der sehr reich bedachten Berliner Cranach-Ausstellung von 1937 hob sich dieses Meisterwerk noch immer so einsam ab, wie es in seiner Breslauer Domsakristei lebt; die vielstimmige Umgebung aus allen möglichen Zeiten des langlebigen und ungleichmäßigen Künstlers konnte diesen Gesang auch der Farbe nicht übertönen. Hatte Cranach einen solchen Klang einmal gefunden, so konnte er später wieder auftauchen. Die ältere Form konnte die spätere aus dem Tiefenbesitze des Künstlers unerwartet beseelen, wie es der Glogauer Madonna von 1518 durch die Breslauer geschehen ist. Cranach war seit 1504 ein erstes Mal in Wittenberg, das sein Schicksal werden sollte. Der Boden war kolonial er konnte nicht geben, er wollte nehmen. Schon in dem recht unerträglichen Dresdener Mittelbilde des Katharinen-Altars (1506) ist die wegsaugende Kraft des Bodens zu spüren, den Friedrich der Weise, Künstler um Künstler rufend (Dürer, Jacopo de Barbari, Konrad Meit), künstlich zu pflegen suchte. Es war der Boden der kommenden Reformation. Nicht zufällig fand diese ihn an der Elbe, wo der Nordosten beginnt. Willen und Denken blühen besser in diesem als die Kunst, die im alten Westen und Süden um Jahrhunderte reicher und satter war. Die fieberhafte Fruchtbarkeit, die das durstige Erdreich aus Cranach lockte, wird von den Zeitgenossen berichtet. Die Menge und die Schnelligkeit würden wir beängstigend nennen. Die Malerei wird hier und da schon durch Kälte bedroht. Holzschnitte beweisen noch, wie der Halt der oberdeutschen Kunst nicht versagen wollte; sie leben von flammenden Linien, vom Landschaftsgefühl. Eine Antonius-Versuchung weist frei auf Schongauer, ein Georg von 1506 (mit dem deutschen Standmotiv) bei prachtvoll knorrigem Eigenwuchs auf Dürer zurück. Eine niederländische Reise um 1508 trennt wie die Breslauer Madonna so auch den Torgauer Altar (1509) von den Zeugnissen der ersten Wittenberger Zeit. Das Städelsche Institut bewahrt ihn, jenen dreiflügeligen Annen-Altar, in dem die Gestalten mit neuer Klarheit, farbig auffallend frisch und deutlich, sich gegen einen stark architektonischen, italienisierenden Hintergrund abheben. Niederländischer Romanismus hat hier gewirkt, aber es ist auch eine Begegnung mit Italien da. Selbst Cranach also kann man sie nicht völlig abstreiten. Das langsam zurückweichende Landschaftsgefühl rettet sich in die Flügel (noch schöner in zwei Dessauer der gleichen Zeit gegen 1510).

Eindrücke der niederländischen Kunst werden in den Gestalten hier und da sichtbar. Die merkwürdigste Beziehung zu ihr zeigt die schöne Kopie Cranachs nach Hieronymus Bosch im Berliner Deutschen Museum. Die drohende Kälte hebt schon den Dessauer Fürstenaltar (rund 1510) gegen das Breslauer Dombild ab: starke Symmetrie, Verzicht auf begleitende Landschaft, vollrunde Plastizität der Gestalten vor neutralem Grunde. Dies wird eine Grundform der späteren Zeit werden. Sehr eigenartige und packende Wirkungen entstehen. Frauengestalten haben Cranach viel bedeutet. Jetzt werden Salome, Judith, Lukretia, Venus Lieblingsaufgaben. Ehrlich gestanden: Cranachs Wirkungen sind in einigen Fällen, so in der Petersburger Venus von 1509, schlagender, sinnhafter als bei Dürer die Münchener Lukretia oder die Ersten Menschen des Prado. Immer noch nimmt hinter den Bildern die Graphik die frühzeitig romantischen Gefühle auf. Gerade um 1509 sind wundervolle Blätter entstanden, in denen sich die Welt der Bäume und der Engelkinder, der verstrickten Gezweige und der fernschwimmenden Landschaft, frei ausleben kann. Auch die (selteneren) Kupferstiche sind gleichen Sinnes. Befreiend wirkte für diesen alten Geist die Heranziehung zur Mitarbeit am Gebetbuche Kaiser Maximilians um 1515. Hier umfing den Künstler noch einmal der alte oberdeutsche Kreis, und man hat das Gefühl, dies habe ihn beschwingt und noch einmal geschmeidig gemacht.

Daß Cranach als Maler immer mehr auf die Einzelgestalt zielte, hing mit einer Sonderbegabung zusammen, die er schon früh bewiesen hatte und die sich nun beherrschend ausbreitete: er war ein Bildnis-künstler, ohne den wir uns jene Zeit nicht mehr vorstellen können. Nicht Dürer, der es sich vergeblich gewünscht hat, sondern Cranach ist der Darsteller Luthers und des Luther-Kreises geworden. Während die Aufträge des Hofes Jagd- und mythologische Szenen genug erforderten, also immer wieder sehr figurenreiche Gemälde nötig machten, wuchs Cranach zu einem starken Bildnismaler. Die alte schöne Naturverbundenheit konnte gelegentlich immer noch auftreten. Zugleich aber bildete sich die typisch mitteldeutsche Menschendarstellung aus, so in dem Dresdener Herzogspaar von 1514, so in den Darstellungen des Kardinals Albrecht. Der Maler hat diesen unter Verwendung von Dürers Kupferstich als Hieronymus abgebildet (1525), er hat ihn auch in

Graphik dargestellt. Einmal nur, in dem größeren Gemälde der Alten Pinakothek, schwingt sich eine Darstellung Albrechts zum Eindruck eines echten schönen Bildes auf.

Erst die Reformation, der Cranach gleich seinem Landesherrn entschlossen beitrug, brachte die endgültige Veränderung. Unser Luther-Bild, auch das des „Junker Jörg“, lebt ganz von der Schweise des Oberfranken, der langsam zum Obersachsen wurde. Rein künstlerisch wird das Brüsseler Bildnis des Dr. Johann Schöner (1529) das glücklichste der späteren Zeit sein (Abb. 121). Cranach blieb Hofmaler, oft auf Reisen in fürstlichem Auftrag — ein äußerster Gegensatz zu Dürer ebenso wie zu Nithart. Nach Friedrichs des Weisen Tode hat er noch zwei Nachfolgern gedient. Er hat in hohem Alter die Religionskriege erlebt, hat seinen Herrn Johann Friedrich in die Gefangenschaft begleitet und die letzten Lebensjahre in Weimar verbracht. Sein späteres Lebenswerk aus dem des Sohnes zu lösen, ist schwer. Es gibt einen späten Cranach-Stil kalter und leerer Art, der oft nicht wirkungslos ist, oft aber mehr kulturgeschichtliche Bedeutung hat, so für die „Anfänge einer protestantischen Ikonographie“ (Bruhns). Sohn und Vater vermengen ihre Stile in der Spätzeit. Wo der Sohn auf jene feinen, von dunklem Grunde elfenbeinern sich abhebenden Frauengestalten trifft, die wirklich eine Neuschöpfung des Vaters sind, wird Manierismus sehr deutlich, so in der Münchener Venus von etwa 1540. Das ist auch die *allgemeine* Zeit des Manierismus. Doch ist für deutsche Kunst diese Luft zu dünn; sie wird darin glasig und hohl.

Es gibt aber einen Cranach-Stil, der sich im Werke des *Vaters* findet, und der so leicht zu erkennen, wie schwer in Worte zu fassen ist. Oft genügt ein Blick auf die Hände, um uns „Cranach“ sagen zu lassen. Dabei ist aber Vorsicht geboten. Es ist wie bei Riemenschneider: die Form ist so leicht erkennbar, daß sie wenigstens äußerlich auch leicht „nachzumachen“ ist. Diese merkwürdig nachgiebigen, gleichsam umrollbaren, wie aus zäher Teigmasse gebildeten Hände können, wie beim Brüsseler Schöner-Bildnis, sehr ausdrucksvoll und trotzdem zurückhaltend sein — wie man denn nicht sehr viele Bildnisse der Zeit finden wird, die das Wesentliche des Menschen gleich klar zur Herrschaft bringen. Die Krümmungen der Handlinien sind aber die gleichen wie die aller Umrisse. Auch die gemalten porzellanigen Figürchen

nackter Frauen verdanken ihren zuweilen bezaubernd eigenartigen Umriß der gleichen Schmiegsamkeit der Linie. Das ist eine Sprache für sich, die nur ein einmalig geprägter Geist finden kann; sie redet zum Auge allein und ist unübersetzbar, ja unerklärbar für das sprachliche Denken: ein Tonfall, ein Rhythmus, eine rein Cranachische Art von Harmonie! Trifft der weichrollende Fluß dieser Sprechweise auf die Aufgabe eines Kinderbildes, so kann das selber weiche und krümmungsreiche Darzustellende dem Darstellenden so entgegenkommen, daß unvergeßliche Werte entstehen: das Bildnis eines Mädchens, das als Luthers Töchterchen gilt, auch das des kleinen Prinzen Moritz von Sachsen in Großherzoglich Hessischem Besitz möge man sich daraufhin einprägen (Abb. 122).

Ein nicht widerspruchsloses Bild, aber ein packend eindrucksvolles! Vielleicht hilft ein wenig zum Verständnis, wenn wir noch einmal an den *Romantiker* Cranach zurückdenken. Romantiker sind meist nicht langlebig, und wenn *sie* es sind, so ist es nicht ihre Romantik. Romantik ist ein Jugendzustand, der oft durch frühen Tod, sonst durch Verspiessen beendet worden ist. Es ist aber wie so oft: ist das Wort „spießig“ gefallen, so ist es schon wieder zu grob. Die unsäglich wissende Sinnlichkeit etwa der Frankfurter Venus mit ihrem hauchgespinstig dünnen Enthüllungsschleier ist wahrlich keine Spießerei. Es ist aber das profane Ende einer Kunst, die einst warm und leidenschaftlich im Großen und Unbezweifelten begonnen hatte. Die altdeutsche Kunst war tot, und der spätere Cranach war ein Ende — keine Zukunft, so sehr er auch die Malerei Mittel- und Niederdeutschlands noch weiterhin beherrscht hat.

JÖRG BREU D. Ä.

In dem Schwierigen und Überraschenden, im Aufeinanderstoßen von Gegensätzen, selbst in der Richtung der Entwicklung gibt es zu Cranach eine gewisse (recht freie) Entsprechung in *Jörg Breu*. Dieser Augsburger Künstler, der unserem Bilde des Augsburgischen anfänglich so schwer sich einfügt, begann als ein brennender Geist, nicht anders als Cranach. Er kann nur wenig jünger als dieser sein, auch er war Angehöriger des Dürer-Geschlechtes. Wenn sein Lehrer Ulrich Apt ihn

1493 vorstellte, so muß er gegen 1475 geboren sein. Die deutsche Landschaft, in der er seine feurigsten Leistungen schuf, ist, wie bei Cranach, Österreich. Wir finden dort zu jener Zeit keinen überragenden Maler, dagegen sehen wir, daß das Land junge geniale Menschen angezogen haben muß. Breus Zwettler Altar von 1500 mit den Geschichten des hl. Bernhard ist von einer Frische, die — bei sehr anderer Art — an die Frische des jungen Cranach erinnern kann. Das Auge der Oberdeutschen muß damals mit beglücktem Staunen die Welt der freien Natur eingesogen haben. Wie Breu die schwarz-weißen Mönche im Kornfelde gesehen hat, beweist er eine Naturliebe, die an die Dürerische erinnert (Abb. 123). Daß sie von dieser beeinflusst sei, ist unwahrscheinlich; auch innerhalb der Deutschen sehe man doch zuerst das Wachstum! Es ist keine leichte Zumutung, die Herzogenburger Flügel von 1501 sich als nächstes Werk zu denken; die aber gerade sind voll bezeichnet. In der Heimsuchung rauscht es auf recht stoßische Weise. Aber das ist der Südosten! Von da könnte sehr wohl der ungarländische, zweifellos ostdeutsche Meister M. S. ausgegangen sein, den man in Budapest und Gran am besten kennenlernt, ein letzter Flügelschlag aus dem Inneren der deutschen Kunst. Doch zeigt diese so viele Grade der Bewegung, so verschiedene Tiefen, daß unser Urteil beim Bewegen allein nicht ausruhen darf. Die Geißelung Christi ist einfach *roh*, verglichen mit Nitharts, des Älteren, nur zwei Jahre späterer Verspottung. Man kann dem Maler voraussagen, daß er kein großes Schicksal haben wird. Cranach hat mehr versprochen und auch mehr gehalten. Der winzige Zuschuß augsburgischen, holbeinischen Geistes wächst sich ein wenig in den Melker Tafeln aus. Doch kehrt in der Dornenkrönung die Erinnerung an den Regler-Meister auffallend zurück, nicht zu Gunsten des späteren Malers. Auch Schongauer spricht hinein (Ecce Homo), selbst Ouwater (Gefangennahme). Ein wirres Gesamtbild! Das unleugbare Temperament ist im Grunde sehr nachgiebig. Es konnte, wohl unter Burgkmairs Einfluß, so Schönes hervorbringen wie die Berliner Madonna im Freien von 1512. Diese Welt erinnert an Cranachs frühe Ruhe auf der Flucht; sie ist von Landschaft erfüllt und nicht wild, sondern echt romantisch. Die Aufhäuser „Madonna in der Halle“ kann noch auf Eindrücke Holbeins d. Ä. und der Daucher-Werkstatt zurückgehen — Breu ist nun einmal wirklich ein Mann der

Eindrücke und Einflüsse. Die Landschaft ist wie im Lebensbrunnen Holbeins d. Ä. einer italienischen Architektur unter- und zugeordnet. Nicht eine italienische Reise, sondern die geistige Macht Burgkmairs scheint die weitere Entwicklung herbeigeführt zu haben, die allerdings in einem wirklichen Italismus mündete. Nachdem Breu 1515 für das Gebetbuch Kaiser Maximilians gearbeitet hatte, sind die Orgelflügel der Fuggerkapelle, dieses Schmelzofens des Italismus, Zeichen eines noch einmal stärkeren Aufschwunges (1522). Stille und große Architektur rahmt die „Erfindung der Musik“. Aber der Dresdener Ursula-Altar läßt nur in den grisaillehaften Einzelgestalten von Ursula und Georg gleichen Geist verspüren. Der Mittelschrein ist so unerfreulich wie jener von Cranachs Katharinen-Altar ebenda. Der Italismus gipfelt im Münchener Lukretia-Bilde von 1528. Genau wie eine „Verspottung Christi“ des frühen Breu zu der des Nithart, so steht die Architektur dieses Gemäldes zu der des Maria-Schnee-Bildes. Bei Nithart ein genialer Traum voll tiefer Wahrheit, bei Breu eine geschickte Konstruktion voll flacher Außerlichkeit. Es gibt auch bei Breu schon manieristische Züge. Ungemein fruchtbar auch als Entwerfer für Holzschnitte und für Glasgemälde, auch als Freskomaler, allzu vielseitig war Breu. Das Erstere eint ihn mit Cranach, das Letztere setzt ihn ab. Cranach war enger, aber stärker und gradliniger. Bei beiden führt die Lebenslinie über den Kreis des echt Altdeutschen hinaus, und immer wieder ist es der Bruch im Glaubensleben, also in der Sicherheit des Gemeinschaftsgefühles, der den Bruch des Schaffens bedingt. Für Cranach hat der Protestantismus immerhin eine neue Lebenssphäre geschaffen, für Breu hat er nur zerstörend gewirkt. In der von ihm geschriebenen Chronik Augsburgs, die von 1512 bis zu seinem Todesjahre 1537 geht, bekennt er selber, daß er „Götzen“ gemalt habe, deren Zerstörung zu billigen sei.

Von dem Schicksal abgesehen aber, das Breu wie Cranach und Baldung die altdeutsche Kunst überleben ließ, ist etwas anderes deutlich: es gibt eine Macht der „Zeit“, also der Geschichtslage, die offenbar, wenn die Genies sich entfalten, auch die Genialischen hervorbringt, diese aber sich verzehren läßt. Vielleicht ist Deutschland mit solchen Naturen etwas reichlich bedacht worden. Es ist aber auch die rätselhafte allgemeine Logik aller Geniezeiten dahinter. Auch zu der um



120. Lukas Cranach d. Ä., Venus,
Frankfurt, Städelsches Institut



121. Lukas Cranach d. Ä., Bildnis des Dr. Schönner
(früher Scheuring), Brüssel, Muscum



122. Lukas Cranach d. Ä.,
Sog. Bildnis der Tochter Luthers, Paris, Louvre

1800 gehören die über ihr eigentliches Maß Hinausgeschleuderten — tragische, manchmal traurige Varianten über Euphorion! Goethe wußte darum. Hier denken wir nicht an Cranach und Baldung, aber an Breu. Blickt man von Breu auf Nithart, so sieht man, wie das Feuer des Genies sich vom Funkensprühen des Genialischen unterscheidet. Das Eine wird eine eigene Sonne bilden, das Andere ausbrennen. Wärme ohne Licht ist so unmöglich wie Licht ohne Wärme. Wo eines davon vorzukommen scheint, ist es Täuschung.

HANS BURGKMAIR

Hans Burgkmair war stiller und klarer. Der Ausschlag seiner Formen ging nie so weit wie bei Breu, er konnte auch nicht ähnlich zusammensinken. Er ist eine jener festen Gestalten hohen Talentes, die der Geniezeit ebenso selbstverständlich sind wie die genialischen. In den starken Talenten aber kommt das feste Erdreich zu Worte. Burgkmair war Augsburgener im engsten Sinne. Der Blick nach dem Süden ist der Augustusstadt fast in die Wiege gelegt; er wurde möglich und fruchtbar durch eine innere Veranlagung, die der nürnbergischen üblichen Sinnes, also auch jener Dürers, entgegengesetzt ist. Ein Jahr nach Cranach, 1473, wurde Burgkmair in der Stadt der Holbeins und der Dauchers geboren. Er wahrt ihr Gesicht von Anfang an. Die Lehrzeit führt ihn nicht auf den Boden Österreichs, dessen (nur *damals!*) mehr zu Kühnheit anspornende als gestaltbildende Kraft wir schon kennen. Er ging in den stark bildenden Westen, zu Schongauer, dem größten ordnenden Geiste in einem weit älteren Geschlecht, einem engeren Landsmann obendrein. 1488 muß er bei ihm gewesen sein. Er hat ihn selbst gemalt, und dieses Bildnis (München) ist darum so wichtig, weil es nach Buchners Nachweis offenbar auf ein eigenes Selbstbildnis Schongauers von 1453 zurückgeht. Tatsächlich hat um die Mitte der fünfziger Jahre der Augsburger Meister der Ulrichs-Legende Schongauer auch schon dargestellt, etwa im gleichen Alter. Es handelt sich also wohl ursprünglich um ein Geschenk, und es ist gut möglich, daß Burgkmairs Arbeit nur im Übermalen bestanden hat. Burgkmair war nicht

nur Vater, er war auch Sohn eines Augsburger Malers. Dieser, Thomann Burgkmair (1444—1523), gehörte der Alterslage des Hagenauer und des Stoß an. Sein Werk kann sich hie und da mit dem älteren Holbein berühren, läßt aber nur von ferne ahnen, was der Sohn Hans der Augsburger wie der deutschen Kunst geben sollte: das milde Strahlen einer edlen Ruhe, die durch die Berührung mit Italien nicht aufgewühlt, sondern nur tiefer durchleuchtet werden sollte. Hans Burgkmair, ein Zeichner von Feinheit und Tiefe, hat 1520 auch den Vater prächtig wiedergegeben (Dresden). Als Bildnis-künstler ist Burgkmair überhaupt mehr in Zeichnungen hervorgetreten. Dies wird am deutlichsten durch die Tatsache, daß das schönste, ihm lange wie selbstverständlich zugeschriebene Bildnis, das Wiener Doppelbild von 1529, das ihn selber zeigt, von *Laux Furtnagel* stammt, der damit in die Reihe dieses so starken Geschlechtes ebenfalls bedeutsam eintritt. Im Wesen Burgkmairs liegt durchaus die Darstellung des Heiligen als ihm gemäß vorgezeichnet. Der „rechtzeitige“ Tod um 1531 hat ihm die schweren Brechungen erspart, denen Cranach oder Breu ausgesetzt waren: ein Zusammenklang von Charakter und Schicksal. Die ersten Gemälde treffen wir an einer Aufgabe, die schon von Holbein d. Ä. uns bekannt ist. Auch Burgkmair hat drei jener Basiliken gemalt, die die Nonnen des Katharinen-Klosters bestellten. In der des Petrus (1501) ist der Sinn für architektonische Symmetrie so deutlich wie der Wettbewerb mit Holbein. Auch Burgkmair geht bei der zweiten, der Lateransbasilika (1502), von der Außenansicht der Kirche zum Innenraume über. Auch er zahlt noch älteren Stimmungen seinen Zoll, wenn er eine heftige Geißelung Christi in das Obergeschoß setzt. Sein wahres Wesen aber ist nicht heftig. Ohne jeden Rückfall schreitet dieser vornehme Mensch auf sein eingeborenes Zielbild zu. Der schöne Sebastians-Altar im Germanischen Museum (1505) zeigt in der Mitteltafel den Meister der Architektur. Das stille Beieinanderstehen heiliger Gestalten, der alte Gegenstand der schwäbischen Schnitzaltäre, schafft sich malerischen Eigenraum. In jenen pflegte die Madonna die Mitte zu bilden, vor einem Rückentuche, das Engel hielten. Dieses ist geblieben, aber nur ein Engel hält es, und sie selbst ist verschwunden: der Blick taucht statt dessen in weite Landschaft. Die Architektur ist Burgkmair, die



123. Jörg Breu d. Ä., St. Bernhard bei der Ernte, Zwettl



124. Hans Burgkmair, Kreuzigungsaltar, Mittelgruppe,
München, Alte Pinakothek

Architektur ist italienisch. Mehrfach muß der Meister in Oberitalien gewesen sein — von der Fuggerstadt her wohl begreiflich. Nicht nur Venedig, auch Mailand scheint er gesehen zu haben. Aber Italien nimmt ihm nichts, es hilft ihm nur im Eigensten. Die Madonnen des Germanischen Museums, die kleine von 1510, die große von 1509, beweisen einen äußerst frischen Eindruck des Südens. Von zuständlicher Kraft wie Burgkmairs Körpervorstellung ist auch seine Farbe. Sie ist tief und warm und scheint aus goldbraunem Brunnengrunde zu steigen (dies namentlich in der großen Nürnberger Madonna, die vielleicht im Körperbau des Kindes Erinnerungen an Crivelli zeigt, in der Farbe aber völlig anders ist). Längere Zeit ist Burgkmair durch Arbeit für den Holzschnitt (Buchillustration), auch für das Gebetbuch Maximilians, von der Malerei etwas abgezogen worden. Seine Fassadenfresken — ein sehr augsburgisches Thema, das den jungen Holbein in der Schweiz durchaus vertraut angemutet haben muß — sind, gleich vielen anderen, von Breu, Ulrich Apt usf., zu Grunde gegangen. Wer seine höchste Höhe kennenlernen will, trifft ihn am schönsten in der Alten Pinakothek, lebensgeschichtlich gesprochen aber im Alter von rund 45 Jahren. Das ist seine Glanzzeit. Sein Johannes auf Patmos, 1518 geschaffen, nimmt einen besonderen Platz in der Geschichte altdeutscher Landschaft ein. Selten ist diese mit so großen Augen gesehen; nur bei Nithart ist sie großzügiger. Etwas Still-Gültiges und allgemein Vertretendes aber unterscheidet sie von den weit gewaltigeren Schöpfungen des Seligenstädter Malers. Sie ist nicht Passionsträger, so wenig wie die venezianisch schöne und tiefe Farbe. Unvergeßlich strahlt der Kreuzigungs-Altar von 1519 (Abb. 124). Wie oft und wie jedesmal verschieden ist gerade dieser höchste Gegenstand der alten Meister bei uns gegeben worden, wie oft mit einem Tumult von Gestalten, wie oft mit übermäßiger Einfühlung in den Schmerz! Burgkmair gibt ihn abgeklärt, klar im Gefühle wie in der Form. Auf seine eigene Weise gelangt auch er zur Überlegenheit über die Szene, zur Zuständlichkeit. Die Schächer sind auf die Flügel geschoben und dort jeder mit einer Heiligengestalt verbunden, die sie über den Zusammenhang der Handlung hinaus verewigt. Zu diesen Gestalten, Lazarus und Martha, gibt es im Louvre Zeichnungen von wahrhaft großartig starkem Schwunge. Auf dem Gemälde ist das Zeichnerische vom

breitflüssigen Zusammenhänge der Farbe überdeckt. Unter dem Ge-
kreuzigten der Mitte nur Maria, Johannes, Magdalena. Das Symme-
triegefühl, das warm genug ist, Christus nicht in die Front, sondern
leise nach links (auch in der Fläche, noch mehr im Raume) zu schieben,
trennt die beiden Trauernden, wie bei Nithart im „Klein-Kruzifix“
und in dessen großartiger Wiederkehr, dem Tauberbischofsheimer Al-
tare. Sie bilden die Flanken. Magdalena, eine aus feinsten Lyrik ge-
sprossene Erfindung, bleibt sanft auch im Schmerze. Alles ist gestillt.
Die Landschaft, eine großzügige und klare Ferne, breitet sich aus bis
zu den Schneebergen. Sie sind nicht mit alpendeutschem Gefühl ge-
sehen, sondern mit dem Auge des Bewohners der Hochebene. Bei klar-
rem Wetter sieht der Augsburger die fernen Bergketten wirklich schim-
mern. Aber nicht aus solchen rein örtlichen Gründen, die zudem für
den Vielgereisten höchst überflüssig wären, sondern aus der Art seines
Gefühles — das man allerdings mit einer *Hoch-Ebene* vergleichen
könnte — wird die Landschaft so still und fern hingelagert. Die Ge-
stalten selber werden dadurch still und nah. Die Farben gleichen leisen
und tiefen Orgeltönen. Zu einer Augsburger Anbetung von 1518 gibt
es in Turin eine Handzeichnung von so wundervoll samtner Weich-
heit, daß sie uns diese vornehm sanfte Seele wirklich belauschen läßt
(Abb. 125). Diese Seele reicht nicht in die letzten Höhen, aber sie ist echt
und innerlich schön und von einem Harmoniegefühl, das unter den Deut-
schen selten ist. Man möchte sich daran erinnern, daß auch Mozarts Va-
ter Augsburger war, aus altaugsburgischer Familie, die zu seiner Zeit
den Maurerberuf ausübte, in der Kunstgeschichte Augsburgs aber nicht
nur durch kunstreiche Maurer des 17., sondern auch durch Maler des
18. Jahrhunderts vertreten ist. Es wäre fast verwunderlich, wenn sich
die Stammbäume nicht gekreuzt hätten. Burgkmair hat so wenig wie
Mozart durch die Berührung mit Italien gelitten. Er war kein Genie
der höchsten Stufe wie der einzigartige Tonkünstler, dem die letzte
Tiefe auch des Schmerzes und des gespenstischen Schauers, dem na-
mentlich das Dramatische nicht verschlossen war, aber er teilt mit dem
Sohne des augsburgischen Geschlechtes den Wohllaut, die „Kantilene“.
Das allgemeine Schicksal der Deutschen zeichnet sich auch bei ihm ab, ob-
zwar milder als bei Cranach oder gar bei Breu. Sein 1528 geschaffenes
Esther-Bild (München) bietet nicht nur durch die Aufgabenstellung



125. Hans Burgkmair, Anbetung der Hirten, Zeichnung, Turin



126. Leonhard Beck, Drachenkampf, Wien, Kunsthistorisches Museum

eine gewisse Vergleichbarkeit mit dem Lukretia-Bilde Breus. Weit weniger noch hat ihm die „Schlacht von Cannä“ gelegen. Diese gehört in einen Bilderkreis hinein, der durch Wilhelm IV. aufgerufen war, und an dem eine ganze Reihe deutscher Künstler, so Breu mit Zama, so Altdorfer, so auch der weniger bekannte Rupprecht Heller beteiligt waren. Aber von diesen zwei gleichzeitigen Bildern aus, den architektonisch äußerlichen (Esther und Lukretia) und den Schlachtenbildern (Cannä und Zama) wird man sich des Unterschiedes zwischen Breu und Burgkmair nur noch bewußter. Als Breu schon erloschen war, um 1518/1519, hatte Burgkmairs Wärme das hellste Licht, sein Licht die tiefste Wärme.

Das kunst- und künstlerreiche Augsburg hat noch mehr Vertreter des Dürer-Geschlechtes gestellt. Von Burgkmairs Gestalt, der sie fälschlich eingeschmolzen war, hat man einen sehr bedeutenden Graphiker ablösen können, „Meister des Petrarca“ nach einem seiner Augsburger Druckwerke benannt, auch mit Hans Weiditz verwechselt. Es ist in seinen oft stark bewegten Blättern ein stärkerer Einschlag von Dürer her unverkennbar. Einer Augsburger Zeit ist eine Straßburger gefolgt, in der die bekannte Abkühlung der Kunst im dritten Jahrzehnt auch diesen starken Künstler zu ergreifen scheint. Hat er die Salzburger Grablegung gemalt, die ihm Buchner zuschreibt, so ist er schon damit ein Künstler von hoher Bedeutung. Dieses Bild ist ernsthaft schön und tief.

LEONHARD BECK

Leonhard Beck, spätestens 1475 geboren — er hat schon 1495 an Psalter-Illustrationen seines Vaters mitgewirkt —, scheint mit Burgkmair wie mit Breu Berührungen zu haben. Seine Gestalt ist noch in vielem dunkel. Einiges wissen wir, so, daß er mit Holbein d. Ä. und dessen Bruder Sigismund 1501 an den Frankfurter Dominikaner-Bildern gearbeitet hat. Sohn eines begabten Miniaturisten und Schüler eines großen Malers, scheint er in Zeichnungen (Burgkmair darin ähnlich) besonders seinen Sinn für das Bildnis entfaltet zu haben. Es genüge, auf drei seiner Gemälde zu verweisen. Jedes rührt an eine Saite,

die wir schon bei seinen engsten Landsleuten vernahmen: der Wiener Georg, das Augsburger Dreikönigsbild und die Votiv-Tafeln des Ehepaars Weiß ebenda. Im Wiener Georgsbilde haben wir den Romantiker. Eine Berührung mit Breu, doch sehr selbständiger Art, und eher noch an den frühen Cranach erinnernd. Wie dessen Wiener Hieronymus, so schwelgt Beck's Drachenkampf in Landschaft und in erstaunlich reichen Farben. Der Ausschnitt von der linken Seite läßt in eine Anlage blicken, die das Höchste verspricht. Wie die (von Dürer entlehnte) Dame vor der ins Weite aufbrechenden Bildtiefe steht, dies allein genügt, den Mann der Geniezeit innerlichst zuzurechnen (Abb. 126). Stimmen die Ergebnisse der Sonderforschung, so berührt sich der gleiche Künstler gegen 1515 mit Burgkmair ähnlich wie vorher mit Breu. Die Augsburger Anbetung verbindet beherrschende italienische Architekturformen mit Fernblicken, in denen das Romantische abklingt, also noch spürbar ist. Vor allem weitet der Schüler des alten Holbein, der dessen Kaisheimer Altar natürlich kannte, die Erinnerung an das entsprechende Bild zu einer schöpferischen Auseinandersetzung aus. Mit den Architekturformen gemeinsam nehmen die Gestalten höhere Standfestigkeit an. Was am Kaisheimer Bilde noch schwebt, das steht hier. Die Anordnung des Lehrers klingt durch. Auch dieser hatte rechts über dem Kopfe des knienden Königs mit unverkennbarer Bildnismalerei eingesetzt. Beck denkt ihn hier gesteigert weiter, und das führt zu einer wahren Feier des Lehrers. Die drei, die 1501 in Frankfurt zusammengearbeitet hatten, treffen sich hier wieder: Beck als der Maler, Hans und Sigismund Holbein als Gemalte (Nachweis von Buchner). Den stehenden König rechts möchte man sich gerne als Ulrich Fugger vorstellen. Wieder eine hohe und bestandene Talentprobe, wieder ein schöner Beitrag zur deutschen Kunst der Geniezeit — und dann in den Weißschen Votiv-Bildern der Absturz! Das Bildnis des Martin Weiß, das darin steckt, ist noch der Schule Holbeins würdig und als ihr zugehörig unverkennbar; das Ganze ist wie von einem Eishauch getroffen. Es ist nicht gegen Luthers Tat gesagt, aber es ist eine Feststellung, die sich aufdrängt: seit dem Anschlag der 95 Thesen beginnt schon ein erster Eishauch das Land zu durchgeistern. Ganz gleich, wie man über Sinn und Segen der Reformation denken mag: der deutschen Kunst hat sie einen schweren Stoß

versetzt, und weit weniger durch den Bildersturm (der nicht in Luthers Sinne war) als durch die unausbleibliche Erschütterung des tragenden Gemeinschaftsgrundes. Nur die Großen waren ihr gewachsen. Wir dürfen annehmen, daß auch Ulrich Apt d. J. und namentlich der Monogrammist L. S. von jenem Schicksal getroffen wurden. Das Rehlingen-Bildnis des Letzteren von 1540 in Berlin läßt bei aller Tüchtigkeit den kalten Hauch recht wohl verspüren. Eines aber darf noch zur Frage der Augsburger Malerei im ganzen gesagt werden: was schon bei Ulrich Apt d. Ä. und Holbein d. Ä. sich zeigte, verstärkt sich noch vor Burgkmair, Breu und Beck: wenn irgend eine Stadt im ganzen damaligen Norden, so hatte *Augsburg* den größten Anspruch, Holbein d. J. hervorzubringen! Es war die Stadt der Bildnisse, mehr als irgend eine.

RUELAND FRUEAUF D. J.

Gestorben ist Beck erst 1542. Auch *Rueland Frueauf d. J.* hat mindestens bis 1545 gelebt. Unser Wissen über ihn ist noch unvollständig. Um 1470 aber muß er geboren sein, Sohn Frueaufs d. Ä., eines Malers von Rang, der gleich Thomann Burgkmair ein Altersgenosse von Stoß und Hagenauer war. Die vielfachen Rätsel um dieses Künstlerpaar und sein Verhältnis zum „Meister von Großmain“ dürfen zur Seite bleiben. Der Lebensweg des Vaters ist zwischen Salzburg und Passau hin und her gegangen; der Sohn ist Passauer. Sicher haben wir ihn in einigen Folgen von Klosterneuburg vor uns, die durch ihr erstaunliches Naturgefühl zum schönsten der Zeit um 1500 gehören. Dies gilt namentlich von den Tafeln der Gründung Klosterneuburgs (Leopoldslegende). Die Jahreszahl heißt 1507. Wenn sie, wie früher gelesen wurde, 1501 hieße, so wäre der Zusammenhang mit Breus Frühzeit noch schlagender deutlich. Nur noch dessen Zwettler Altar von 1500 ist von so frischem Erleben der Landschaft um uns. An einer Stelle hat es die Legende erlaubt, eine profane Szene zu geben, die Sauhatz. Nur vergesse man nicht, daß alle vier Bilder in landschaftlichem wie in dichterischem Zusammenhange stehen. Das Naturgefühl, das der bayrische Boden schon seit langer Zeit bewiesen hatte (Mettener Regel, Furtmair), eine deutlich der Miniatur entstammende Frische der Darstellung, eint sich mit Linien und Farben, die wie eine Vorausnahme

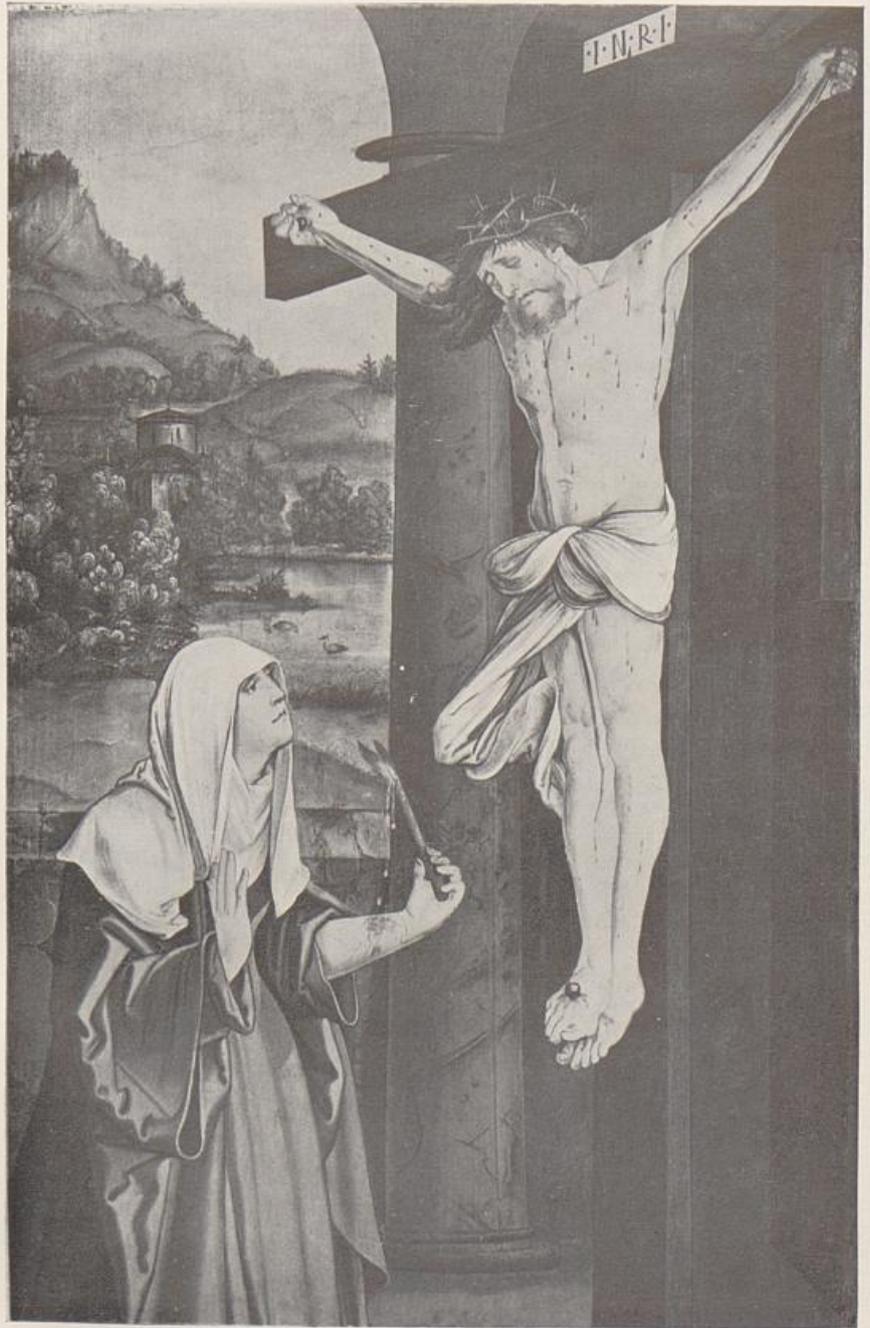
Schwinds wirken. Tiefer, wahrhaft erschütternd, ergreift uns Frueauf in dem Klosterneuburger Ölbergbilde. Das wird immer zu den Ruhmestaten jenes Geschlechtes gehören, daß ein Maler die Qual der letzten Entscheidung derart einsperren konnte in wahre Felsen der Unentrinnbarkeit. Auch hier hat die mit frischer Kraft gesehene altdeutsche Landschaft geholfen. Aber während die Leopolslegende für uns mehr „wienerisch“ anmutig bleibt, so ist hier das starre Gestein über seine wirkliche Form hinaus zum Furchtbaren gesteigert: nicht nur zu überraschender Landschaftlichkeit, sondern zur Bühne großen Geschehens. Wie diese ungewöhnlich feinfühligte Begabung sich in der Spätzeit entwickelt hat, wissen wir nicht. Wir sind froh, ihre frühen Zeugnisse zu kennen aus jenen Jahren, in denen Dürer und seine Altersgenossen mit neuen starken Stimmen in den schon so reichen Chor der älteren Künstler eintraten.

MARTIN SCHAFFNER

Es kann auffallen, wie fast überstark darin Schwaben aufklingt, innerhalb Schwabens aber Augsburg. Für die breite Kraft und stattliche Pracht der aufgehenden Zeit war Augsburg, des Kaisers Lieblingsstadt, offenbar der günstigste Boden; das sanftere Ulm trat zurück. Ein einziger Maler der Stadt steht ebenbürtig neben den Augsburgern: *Martin Schaffner*. Seine Geburtszeit weist ihn schon ans Ende des Dürer-Geschlechtes. Wir wissen aber, aus einem Selbstbildnis in Medaille, daß der Maler im Jahre 1522 das Alter von 44 Jahren hatte, also 1478 oder 1479 geboren sein muß. Wäre die Dürer-Zeit nicht so überreich mit kraftvollen Persönlichkeiten gesegnet, so würde Schaffners stille und redliche Kunst weit längeres Verweilen nötig machen. Zum Verweilen lädt er ein, etwas von der Stille Zeitbloms ist in ihm geblieben. Bei Jörg Stocker muß er gelernt haben; an dessen Ennetacher Altar von 1496 findet sich zum erstenmal sein Name. Was ein Ulmer tun konnte, um den Augsburgern in der neuen Zeit zur Seite zu bleiben, hat Schaffner getan. Ulm begegnet sich in ihm mit Augsburg. Die Gestalt des Philippus auf einem der beiden Berliner Flügel hat manches von der etwas steifen Würde der Binger Schnitzfiguren, aber schon die architektonischen Begleitformen verweisen auf Augsburg.



127. Martin Schaffner, Bildnis des Eitel Besserer, Ulm, Münster



128. Leonhard Schäufler, Hl. Brigitte vor dem Kruzifix, Nürnberg,
Germanisches Nationalmuseum

Die Engelkinder, deren eines mit einer Kugel spielt, sind geradezu Brüder der Daucherschen aus Kirchheim. Die Nürnberger Anbetung von 1508, ein frühes Werk, arbeitet mit südlich schlichten Bauformen unter stark betonter Rahmenverwandtschaft, sie sucht in dem heran-tretenden König eine neue Breite; er wirkt maximilianisch. Die be-rühmtesten Gemälde stammen aus den zwanziger Jahren. Der „Hutz“-Altar des Ulmer Münsters von 1521 wird auch in seiner Schnitzarbeit auf den Meister zurückgehen; gelegentlich hat sich dieser mit Mauch verbunden. In etwas gedrängter Gestaltenfülle steigen und sinken die Gruppen der Außenseite frei symmetrisch; italienische Architektur, von Durchblicken reizvoll unterbrochen, bildet das Gerüst. Am be-kanntesten werden die Tafeln des (zweiten) Wetttenhauser Altares von 1524 sein, die in der Alten Pinakothek mit ihren warmkräftigen Farben und ihren stattlichen Maßen auffallen. Ein Wettstreit mit Augsburg! Aber so, wie in den gemalten Gewölben spätgotische Durchsteckung in italienische Formen hineinragt, so ist auch in den Gestalten bei brei-terer Ruhe ein Nachklang des zarteren Ulmischen erhalten. Am näch-ten steht die Gesamtstimmung jener Burgkmairs. Schaffner und die-sen eint ein Gefühl für zuständliche Ruhe, das auch aus den tiefen Far-ben spricht. Ganz ausgezeichnet sind die Bildnisse. Die Besserer-Ka-pelle des Münsters verwahrt das prachtvoll fest gezeichnete und locker weich gemalte des Eitel Besserer von 1516 (Abb. 127), das Deutsche Museum das eines Unbekannten, der auf einen Totenschädel deutet. Es ist eine Weiterbildung von Holbeins d. A. Selbstbildnis auf dem Sebastiansaltare. Alle Innigkeit des Ulmischen ist in den Blick gelegt; die blonden Töne des Gesichtes heben sich in mildem Schimmer von dem Grunde.

HANS MALER

Der Reichtum jener Zeit allein an Bildnissen verdiente eine Ge-samtdarstellung. Sie würde hunderte von Werken umfassen; wir er-warten sie von Buchner. Oft sind Bildnisse nur Nebenfrucht ausgebrei-terer Altarmalerei. Wir wissen aber von Dürer, daß sie ganze Entwick-lungszeiten beherrschen konnten. Es gab einen Künstler, dem das Bild-nis offenbar das Wesentliche war: *Hans Maler* von Schwaz in Tirol.

Seine mehr als fünfundzwanzig Bildnisse gehören wie die reifsten Dürers den zwanziger Jahren an; doch wird er schon 1510 genannt. Die rege Nachfrage kam von Fürsten und großen Handelsherrn, vom Kaiser Maximilian bis zu den Fuggers. Der Künstler war mit Schwaben eng verbunden. Er sagt es auf einem Bildnis des Anton Fugger ausdrücklich: Hans Maler *von Ulm*, Maler zu Schwaz. Das Deutsche Museum besitzt von ihm ein Bildnis Annas, der Gemahlin des Königs Ferdinands I. von Ungarn; es ist von etwas kalter Pracht. Warm und still sind die beiden Bildnisse des Germanischen Museums. Daß Maler nicht ausschließlich Bildniskünstler war, mögen zwei Märtyrerbilder der gleichen Sammlung bezeugen. Die menschliche Gesinnung wirkt wesentlich schwäbisch. Nur aus der Ferne winken Alpengipfel; so aber mag das Verhältnis zwischen Schwaben und Tirol in dem Meister selber ausgesehen haben. Es fehlen uns leider alle Angaben über die Lebenszeit. Man rechnet mit Geburt zwischen 1470 und 1480. Über 1530 hinaus ist Hans Maler nicht zu verfolgen.

H. L. SCHÄUFFELEIN

Es gibt einige Künstler, die, wohl etwas jünger als Dürer und in verschiedenen Graden als seine Schüler anzusehen, den kurzen Blick, der für sie möglich ist, noch an dieser Stelle rechtfertigen. Es sind Menschen, deren inneres Ausmaß an die entscheidenden Gestalten einer so großen Zeit nicht heranreicht, in ärmeren aber schon stark ins Gewicht fallen würde. *Hans Leonhard Schäuuffelein* ist Schwabe. Er scheint zwar (gegen 1480) in Nürnberg geboren, jedoch Sohn eines Nördlingers zu sein. Die zwischen Schwaben und Franken gelegene Stadt wurde von 1515 bis zu seinem Tode (gegen 1540) seine dauernde Heimat. Zwischen Schwaben und Franken steht auch seine Kunst. Er hat wie Baldung bei Dürer gelernt und gleich diesem für Ulrich Pinder gearbeitet. Eine reiche Flut von Holzschnitten ist von ihm ausgegangen. Längere Wanderschaft hat ihn weit nach dem Südosten geführt, doch ist er wohl seit 1510 in Schwaben gewesen. Im wesentlichen zeigt seine Entwicklung die bekannte Linie. In der vollen Wärme des Altdeutschen beginnt sie. Der frühe Hieronymus des Germanischen Museums könnte in der stark landschaftlichen Stimmung an den

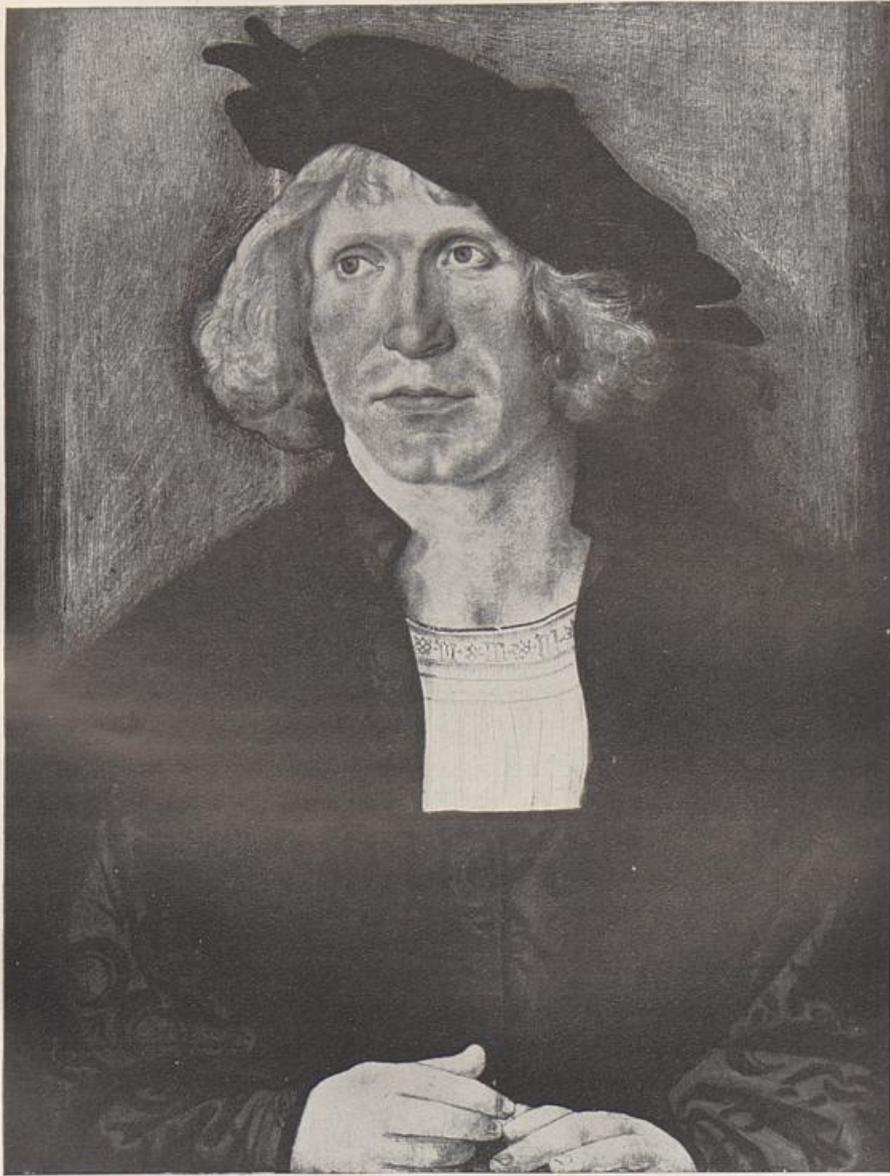
frühen Cranach erinnern, doch fehlt alles Hitzige. Schon hier wirkt eine Weichheit des Empfindens, die Schüffelein immer blieb, auch als er in die bekannte Kältezone geraten mußte. Das erste mit Jahreszahl (1508) bezeichnete Werk, Christus am Kreuz im Germanischen Museum, möchte namentlich in dem harfenden König David stärkere Töne anschlagen. Es war aber doch die *Stille*, aus der Schüffelein seine eigentliche Formensprache gewann. Diese ist schwer zu beschreiben und leicht zu erkennen und war gleich jener Cranachs nicht ganz schwer übertragbar. Der Stil des Meisters von Meßkirch, eines ausgezeichneten, reizvollen und sehr *selbständigen* Malers, läßt sich in den Einzelformen dennoch fast als ein Ausbreiten und Dehnen Schüffeleinscher Formelemente verstehen. Die Tafeln des Maihinger Altares im Germanischen Museum sind in ihrem betonten Landschaftsgefühl, aber auch im seelischen Gehalte (Brigittenbild) schöne Gelegenheiten, den Vortrag dieses Künstlers kennen zu lernen (Abb. 128). Seine Höhe hat er um 1521 im Zieglerischen Altar der Nördlinger Georgskirche erreicht. Die Beweinung, ein Stück Zeitblom, übertragen in eine spätere Zeit und in die Nähe des Augsburgischen, erscheint zwischen stehenden Heiligen. Reichlich viel Gefühl wird aufgeboten, der Mann ist ein ausgesprochener Lyriker. Zwei Bilder des Deutschen Museums rahmen sein Schaffen annähernd ein, das Abendmahl von 1511 und die Anbetung des Lammes von 1538: im frühen Werke ein Versuch zu dramatisieren, der mißlingt; im späteren ein Wille zum Zuständlichen, der den Fähigkeiten mehr entspricht und doch den Wirkungen der Kältezone nicht völlig entgeht. Immerhin ist Schüffelein eine eigene Persönlichkeit, die mit dem Begriffe „Dürer-Schule“ nicht zu fassen wäre, der Präger einer eigenen Sprache.

HANS SÜSS VON KULMBACH

Anders steht es um *Hans Süß von Kulmbach*. Das Eigene liegt bei ihm eher in der Unfähigkeit, seinen Meister zu erreichen. Es ist ähnlich wie bei *Jakob Elsner* († 1517) und *Wolf Traut* (um 1480—1520). In einer weniger reichen Zeit würden auch diese beiden, vor allem aber Traut, mehr bedeuten. Hier darf der Kulmbacher für die ganze Richtung stehen. Der sehr bewegliche Franke hat es nicht richtig zu einem

eigenen Gesichte gebracht. Man kann ihn freilich erkennen, man kann sich in seine Form hineinleben. Seine Zeichnungen aber unterscheiden sich von den Dürerischen durch den Mangel an Gewissenhaftigkeit, seine Gemälde durch den Mangel an innerer Größe. Nur dem Bildnis kam in der Dürer-Zeit eine so starke Welle entgegen, daß leichter wiegende Begabungen auch leichter zur Höhe getragen wurden. Da gibt es Zeugnisse, die wir für das Bild der Zeit niemals entbehren möchten. Das kleine Bild des Markgrafen Kasimir von 1511 in der Alten Pinakothek ist nicht nur von sehr eindrucksvoller, goldroter Farbigkeit, es verrät auch feinere Menschenkenntnis. Ein Jünglingsbild von 1520 im Deutschen Museum, frisch und tonig gemalt, steht noch zurück gegen das Bildnis eines Unbekannten im Germanischen Museum (Abb. 129). In diesem aufrechten Kopfe mit dem willensstarken Munde und dem ernsten Blick, mit der schiefen Kappe über dem Blondhaar, die den so tiefen wie kühnen Ausdruck verstärkt, wird die Reformationszeit wahrhaft deutlich. — In den Bildern heiliger Gegenstände lebt meist eine übertrieben Dürerische Buntheit. Der Leuchtglanz der Berliner Anbetung von 1511 (aus Krakau) ist zuletzt mehr schmuckhaft als bildhaft. Das Räumliche (und nicht nur dieses) stammt aus Dürers geistigem Eigentum (Paumgärtner-Altar und Marienleben). Hans Süß ist nicht sehr alt geworden. Gegen 1480 in Kulmbach geboren, ist er schon Ende 1522 verstorben. Gleich Schäuffelein und Baldung hat er frühe Lehrjahre in Nürnberg verbracht, gleich jenen auch Holzschnitte für Ulrich Pinder geschaffen. Doch ist seine sehr reiche Tätigkeit wesentlich in Gemälden und Zeichnungen zu verfolgen. Er hat für Nürnberg und Franken, aber auch für Krakau gearbeitet. Zwei Altäre für die dortige Marienkirche von 1514—1516 werden gerühmt, sicher mit Recht. Sein wirkungsvollstes Großbild ist der Tucher-Altar der Nürnberger Sebalduskirche von 1513. Der Entwurf stammt von Dürer, die Sonderstellung, die diesem Bilde mit Recht zugesprochen wird, ruht eben auf der Klarheit des *entwerfenden* Geistes.

Hans Süß ist der reinste Typus des „Talentes“. Cranach, Breu oder Baldung haben mit Schwierigkeiten zu ringen gehabt, die aus Tieferem kamen als dem Talente: aus dem *Genialen*, dessen stärkste Träger wir „Genies“ nennen (ein Grad-, nicht ein Artunterschied). Ein Urgrund gehört dazu, der wohl mühelos Vieles für den Betrachtenden



129. Hans von Kulmbach, Männliches Bildnis,
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



130. Hans Backofen, Grabmal des Uriel von Gemmingen,
Ausschnitt, Mainz, Dom

überraschend, bestürzend, beglückend heraufbringt, der aber den, durch den er aufsteigt, in Nöte versetzt. Auch die scheinbar mühelos Vollendeten, wie Raffael, der jüngere Holbein, Mozart haben es schwer gehabt, nicht *trotz* des willigen Zustroms der Naturkräfte, sondern *durch* ihn. Gute Talente haben es leichter. Das Volk selber trägt sie; das überreiche Formengut der Dürer-Zeit macht Kulmbach zu deren Spiegel, weil er *kein* Genie ist. Für die Notlosigkeit aber ist der Preis, daß das Letzte und Höchste von Geburts wegen versagt ist.

JÖRG RATGEB

Jörg Ratgeb war sehr anderer Art. Ein unheimliches Feuer hat in ihm gelodert, ein Überschwang des Sagen-Wollens. Die Kühnheit und Gefährlichkeit seines Wesens hat vom Charakter aus sein Schicksal geprägt. Als Kriegshauptmann auf der Seite der Bauern ist der feurige Alamanne 1526 in Pforzheim gevierteilt worden, ein Held und ein Märtyrer. Man vernimmt den Klang auch aus den Werken. Wir haben nicht sehr viele, und das bei weitem großartigste ist z. T. verloren, z. T. allerdings in einer Auferstehung begriffen, die dem Bilde dieses sehr einmaligen Menschen zugute kommen wird: die um 1514 gemalten Wandgemälde des Frankfurter Karmelitenklosters, die z. Z. wiederhergestellt werden, sind eine durchaus ungewöhnliche, riesenhaft gedehnte Folge von Gemälden mit lebensgroßen Gestalten. Der Erfolg der Aufdeckung ist noch abzuwarten. Sicher aber ist, daß Ratgeb an eine sehr bedeutende Stelle im Bilde der Dürer-Zeit treten wird. Unser jetziges Bild von ihm ist noch völlig unzureichend. Das schöne Frankfurter Doppelbildnis hat nichts mit ihm zu tun. Die wirklichen Aussagen empfangen wir bis jetzt noch aus den Altären von Herrenberg (1516, jetzt Stuttgart) und Schwaigern. In schillernden Farben, in leidenschaftzerwühlten Gestalten besingt Ratgeb in den vier doppelseitig bemalten großen Tafeln des Herrenberger Altares die Passion. Ähnlich wie die Manieristen der Nachbarländer, greift er auf Typen des 15. Jahrhunderts zurück. Überschlank werden die Gestalten: sie sollen wilde Linien tragen (man darf auch an die Chemnitzer Geißelsäule denken!). Aber „Manierismus“ ist hier doch ein irreführendes Wort. Viel zu heiß war dieser Künstler — das Gegenteil eines Artisten.

Er konnte hassen — das sieht man. Er konnte es so gut, weil er lieben konnte. Er fand freilich auch Zeit zu überraschenden Raumdurchblicken, zu Träumen von Architektur, die die Grausigkeiten der Geißelung und Dornenkrönung nur verstärken, mildere Szenen immerhin fremdartig machen. Eine seltsame, fast an Bosch gemahnende Landschaft breitet sich hinter dem Abschied der Apostel aus, auch sie dient dem Reiz des Brüchigen und Vielfältigen. In der Barbara-Marter von Schwaigern lebt eine Phantasie, wie sie auch bei Schweizern uns begegnen kann. Das Größte aber an Ratgeb *wird* jetzt erst wieder. Wenn die Frankfurter Herstellungsarbeiten beendet sein werden, so wird Deutschland in voller Deutlichkeit einen wirklich *großen Maler* mehr besitzen. Was bisher zu erkennen ist, spricht dafür, daß keines der Altarbilder die Gewalt jener Fresken erreicht. Die fast unerschöpfliche Phantasie Ratgeb's muß gejubelt haben über die großen Flächen. Seine Erscheinung ist so einzeln und einsam, daß er als letzter unter den Malern des Dürer-Geschlechtes hier stehen soll. Er gehört wohl noch als einer der Spätesten dazu; als eine einsame und gewaltige Klippe möge er uns vor Augen stehen. Sein Bild in uns ist zu großen Teilen erst Zukunft.

DIE BILDNER DES DÜRERGESCHLECHTS

Nur von Malern war bisher die Rede. Mit Absicht: bei ihnen geschah das Stärkste. Und doch wäre auch unser allzu sehr gekürztes Bild geradezu irreführend, wenn wir die Bildner vergessen wollten. Die Plastik, obwohl in diesem Geschlechte nicht mehr in altem Maße führend, blühte, als sei sie nicht in Gefahr. Hier muß genügen, an eine kleine Reihe führender Meister zu denken: Hans Backoffen in Mainz, Hans Leinberger in Landshut, Jörg Lederer im Allgäu und Claus Berg in Lübeck, aber auch Sixt von Stauffen in Freiburg, Daniel Mauch in Ulm, Johann Brabender in Münster. Für sie alle schließen wir mit Grund auf Geburtszeit um 1475. So verschieden sie sein mögen — ihre Art, ob im Norden oder Süden, hat etwas Gemeinsames. Wesentlich an die alten großen Gegenstände gebunden, nicht

vor gleich neuen Aufgaben wie die Maler, scheinen sie sich da schon auszuleben, wo jene um Neues ringen. Die zu der Wendung der großen Italiener um 1512 gleichlaufende der großen Deutschen wird ihnen ganz selbstverständlich. Im engeren Sinne gilt dies für Backoffen, Leinberger und Berg.

DANIEL MAUCH

Daniel Mauch, ein Ulmer, der mit dem Maler Martin Schaffner gelegentlich zusammenarbeitete, hat schon genug geleistet durch die Überwindung der etwas übersanften und überlyrischen Ulmer Art, wie etwa der Hutz-Altar des Münsters sie zeigt. Eine breitere Kraft will bei ihm hindurch. Seit Mader seine volle Inschrift am Bieselbacher Altare fand, ist ihm die Forschung nachgegangen. Dieser Altar hätte sich dem Gestaltlichen nach sehr gut mit der Jahreszahl 1501 vertragen. Gestoßen hat man sich immer an den „renaissancemäßigen“ Formen, auch an den welschen Kindlein. Von Augsburg her wären auch diese für jene Zeit nicht auffallend. Nur wenn die Kritik der Schriftsachverständigen einmütig ablehnend wäre, müßte man das Werk in spätere Zeit setzen. Unsere Vorstellung von Mauch heftet sich heute wesentlich an den kraftvollen Altar von Geislingen, der um 1520 entstanden sein muß. Hier zeigt sich der Überwinder des Ulmer „Sentiments“. Er hat dann seinen Weg in den „Parallelfaltenstil“ gefunden, der ein schwäbischer Sonderfall dessen ist, was man gerne als zweiten spätgotischen Barock bezeichnet hat. Das Gewand wird von einer eigenlogischen Bewegung erfaßt, die es nur vervielfältigt, nicht zerfetzt, es nicht ausschlagend, sondern reich strömend macht. Mauch formte in diesem Stile ein Spätwerk, eine Madonna in Dalhem bei Lüttich. Sippenaltäre in Berlin und München von einer für Ulm neuen Breite der Auffassung, in den Köpfen gelegentlich auch von einem fast augsburgischen Bildnistriebe, werden ihm zugeschrieben. Eine kleine sitzende Katharina des Münchener National-Museums nähert sich ebenfalls mehr dem, was wir augsburgisch nennen. Mauchs Geburtsjahr kennen wir nicht. 1538 hat er noch gelebt. Dem alten Glauben ist er treu geblieben und hat wahrscheinlich darum Ulm 1529 verlassen, wohl um in die Niederlande zu gehen.

SIXT VON STAUFFEN

Kraftvoller war *Sixt von Stauffen*, den wir bis 1537 in Freiburg i. Br. finden. 1521—1524 hat er den wunderschönen Altar der Locherer-Kapelle im Münster geschaffen (zusammen mit einem Kistler Sixt Gump), 1530 vier Fürstenstandbilder am Kaufhause. Der Locherer-Altar gibt eine prachtvoll feste Mantelmadonna vor einem Vorhang, den plastisch pralle Putten von genial gefühlter Lebendigkeit halten. Der nicht weit davon stehende Dreikönigsaltar des Hans Wydyz von 1505 macht es dem Besucher des Münsters nicht schwer, das Neue an Sixt von Stauffen zu erkennen. In jenem lebt sich noch die alte ober-rheinische Feinheit aus, wie die Gerhart-Zeit sie geprägt. Der Locherer-Altar fordert weiter ausgreifenden Rückblick, er ist „schwäbischer“. Von Multschers Karg-Nische über den Sterzinger Altar, über Hans Schramms Ravensburger Maria und die Kaisheimer Gregor Erharts, geht da ein großer klarer Weg. Fest und untersetzt muß die Maria des Karg-Altars gewesen sein; schwebend schlank und edel ist die Sterzinger, noch schlanker, schon weniger schwebend die Ravensburger; die Kaisheimer zieht sich hinter gesteiltem Umriß fester zusammen. Die des Sixt von Stauffen aber geht eher auf die Maria der Karg-Nische zurück (fast ein Jahrhundert ist durchmessen). In ihrer neuen Fülligkeit lebt die eingebändigte Bewegung als von ihr auströmende Kraft. Dies ist, maßvoll, aber deutlich durch den Alamannen ausgesprochen, das Gleiche, was mit gewaltigerer Wucht Leinberger und Backoffen getan haben. Die Kreise der beiden großen Süddeutschen scheinen sich berührt, Schüler zwischen ihnen hin und her gewechselt zu haben. Der Unterschied von Stamm und Landschaft bleibt fühlbar.

HANS BACKOFFEN

Hans Backoffen schafft in Mainz zur gleichen Zeit wie Nithart in Seeligenstadt; auch er ist Mainzer Hofkünstler gewesen. Er trat in eine der gepflegtesten Überlieferungen, in eines der gereiftesten Gebiete unserer Kunst. Die feurige Bewegung, die sich aus ihm entfaltet,

verliert nie das mittelhheinische Maß. Jenes Sulzbach, aus dem er stammt, wird nicht das bayrisch-oberrpfälzische gewesen sein; bei Höchst wie bei Aschaffenburg liegen Orte gleichen Namens: ein Landsmann Memlings also, aber sehr viel jünger, ein Altersgenosse Dürers und dazu ein ausgesprochener Meister des Steines. Die Grabmal-kunst, in Mainz wie in Würzburg liebevoll gepflegt, in beiden Domen durch ununterbrochene Überlieferung gefestigt, hat in Backoffen ihren rechten Vollender gefunden. Er scheint Würzburg gekannt zu haben. Das Scherenberg-Grabmal stand längst, als Backoffen jenes des Erzbischofs von Henneberg (gest. 1504) in Angriff nahm. Doch ist er wohl kein Schüler Riemenschneiders. Wenn er es auch gewesen wäre, so war er jedenfalls stark genug, kein kleiner Riemenschneider zu werden. Vielmehr hat ein solcher, ein Gehilfe, nur zwei kleine Beifiguren geschaffen. Noch lebt in der mächtigen und schönen Gestalt eine leise, pflanzenhafte Biagsamkeit. Erst im Grabmal des 1508 verstorbenen Liebenstein wird sie überwunden. Schon die Umordnung der Beifiguren — alle vier jetzt in einem Geschosse, statt wie bisher üblich, in zweien — wirkt in diesem Sinne. Er wird deutlicher noch durch die neue Auffassung der Gestalt. Das ist kraftvolle Kunst um 1500, dem Altersgenossen Dürers wohl anstehend. Der Kopf ist von herrlicher Breite, nicht Endigung, sondern Krönung, das Ganze nicht Sprießung, sondern Schichtung; wir kennen den Vorgang. Solchen, die hier gerne tiefer eindringen möchten, ist zu raten, bei Betrachtung der Würzburger und Mainzer Bischofsgrabmäler außer dem Ganzen auch eine aussagekräftige Einzelheit ins Auge zu fassen, in erster Linie das Verhältnis von Hals, Kopf, Schulter. Es ergibt sich schnell, wie hier das Werden zum Sein geworden ist. Das am meisten Überraschende ist das Grabmal des Uriel von Gemmingen (1515—1517). Hier verließ Backoffen die übliche Form des Standbildes (Abb. 130), er ging zu der des Epitaphes über. Nicht der Verstorbene, der nur klein als Anbetender zugelassen ist, sondern die beiden Hauptheiligen Bonifaz und Martin erscheinen lebensgroß unter dem Gekreuzigten. Bei ihnen darf man an sträßburgische Schulung des Meisters denken, mindestens an einen Besuch in Isenheim nach den Jahren der früheren Hauptwerke. Er läge nicht ferne. Nithart war seit 1512 dort an der Arbeit; er stand im gleichen Dienste wie Backoffen. Beide Meister müssen sich gekannt

haben; sie könnten Freunde gewesen sein. Jedenfalls sind seit Hagenauers Isenheimer Kirchenvätern Köpfe von solcher seelischen Inbrunst und zugleich so erstaunlicher physiognomischer Genauigkeit nicht entstanden. Das Rauschen der Gewänder aber, das feingebändigte Lodern, darin müssen wir als Backoffens eigenste Entfaltung begreifen. Der Gekreuzigte geht sehr klar vom Gerhartischen Typus aus. Die flatternden Engelbuben machen die Erinnerung an Altäre oberrheinischer Schulung (Nördlingen) unabweisbar. Die Umkehrung des Sinnes ist vollendet; hier bewegen sich zuständig begriffene, höchst plastische Körper, hier ist nicht mehr verkörperte Bewegung. Manche haben in der ersten Freude, als Dehio und P. Kautzsch den Meister wieder in das verdiente Licht gestellt hatten, die Abgrenzung gegen Nitharts Art nicht klar genug gezogen. Das ist schon wieder vorbei. Daß Nithart auf die mittelrheinische Plastik gewirkt hat, ist sicher. Die Moosbacher Kreuzigung in Darmstadt ist einer der Beweise. Sie sieht sehr anders aus, sie gibt den Erschütterungen vom Seelischen her willig nach und zerkrümmt die Formen, die bei Backoffen immer in gepflegter Feinheit regelhaft verharren. Der Sturm bleibt bei ihm innen, er ist gleichsam mehr geistig als seelisch. Mit der Kreuzigung hatte sich Backoffen mehrfach zu befassen. Jacob Heller hat 1509 die große Sandsteingruppe am Frankfurter Dome durch ihn schaffen lassen. Die „Nentersche“ auf dem Peterskirchhof geht noch mehr in das „Protobarocke“ hinein. Solche figurenreiche, stark erzählerisch gedachte Gruppen sind in der Gegend häufig geworden. Der großartige Aufschwung der Grabmalkunst am Mittelrhein darf der Macht dieses edlen, feinsinnigen und starken Künstlers zugeschrieben werden. Zwischen Koblenz und der Pfalz zeugen Grabsteine von Adligen und Bürgern für seine Wirkung. Katharina von Bach in Oppenheim, eine fast an den Parthenon-Stil erinnernde gewandreichte Gestalt, hat noch auf das Doppelgrabmal von Handschuchsheim (bei Heidelberg) gewirkt, das zu den einwandfreiesten und schönsten Werken deutscher „Renaissance“ gehört. Nicht italienisch ist das! Aus dem etwas vertrackten, aber geistvollen Durcheinander nördlicher und südlicher Form, das die Giebelzone des Gemmingen-Grabmales zeigt, hat sich der Rundbogen siegreich herausbefreit. Bis in die Kapitelle hinein spürt man den Anschluß mehr an Staufisches als an Italienisches. Das Zeugende ist der

Wille zur starken Form, zur selbständigen Ausrundung der Gestalt. Der Handschuchsheimer Ritter kann daran erinnern, daß das Innsbrucker Grabmal im Gange war.

Es ist die Generation Michelangelos, die hier spricht. Sie hatte bei uns gewiß keinen Michelangelo, sie hatte Dürer. Dennoch darf vermerkt werden, daß rein formengeschichtlich die Entfaltung der deutschen Plastiker jener Alterslage eine gewisse Entsprechung bietet. Sie führt, italienisch gesprochen, aus letztem Quattrocento durch Klassik zu einer ersten Vorform des Barocks: bei Backoffen vom Henneberg über den Liebenstein zum Gemmingen. Immer ist es das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, das die Wandlung bringt. Die gefestigte und geschworte Gestalt beginnt neue Bewegungsströme nach außen zu senden. Sie leben auch bei Backoffen. Leidenschaftlicher, bayrischer rauschen sie bei Hans Leinberger. Backoffen starb 1519. Er hat die Krisis, die seit dem Anschlag der 95 Thesen langsam alles Leben bei uns ergriff, kaum überlebt. Die Kreuzigung bei St. Ignaz in Mainz ist sein Gedächtnismal, nicht mehr seine Leistung.

HANS LEINBERGER

Hans Leinberger von Landshut hat etwa gleiches Alter wie Dürer erreicht. Nach 1530 finden wir ihn nicht mehr. Auch er muß gegen 1475 geboren sein. Er war ein Mann in der zweiten Hälfte der Dreißiger, als er seinen berühmtesten Altar schuf, den Moosburger (1512 bis 1513). Das war genau zu der Zeit, als Nithart in Isenheim arbeitete. Leinbergers Beitrag zur barocken Wandlung ist nur noch deutlicher. In Isenheim ist diese allein an der Auferstehung zu spüren. Es war die Besonderheit der Aufgabe, die Nithart diesesmal zum Protobarock ebenso unabsichtlich führte wie in anderem Falle zur größten Eroberung der Landschaft; es war wieder nur das Dienen, das bei dem Älteren eine „barocke“ Form hervorrief, weil eben diese zur Versinnlichung gerade *dieses* einen Inhaltes am stärksten verhalf. Bei Leinberger ist, sobald er uns nur sichtbar wird, ein grundsätzlich „barockes“ Temperament zu spüren. Zunächst ist es ein stammliches: der Mann ist Bajuware, wie Luchsperger oder wie Grasser. Die starke Bewegung liegt

ihm im Blute. Damit ihre Form wirklich zum (unbewußten) Gleichlauf mit jenem „ersten Barock“ des zweiten Jahrzehntes in Italien werde, war auch noch eine andere Geschichtslage nötig. Die Bewegungsform Leinbergers ist von der Grassers und auch der „Simon Lainbergers“, genauer des Nördlinger Meisters, getrennt durch ein entscheidendes Zwischenerlebnis: das der Kunst um 1500, das eine Art deutscher Klassik gebracht hat. Leinberger selbst brauchte diese nicht durchzuerleben; in seiner Geschichtslage genügte, daß sie schon da war. Es ist das Erlebnis des bejahten und von innen heraus in aller Fülle vorgestellten Körpers, des wirklichen Menschenkörpers, das von den Männern des vorangehenden Geschlechtes, von Seyffer, Pilgram, Krafft und Vischer vollzogen war. Jene auch in diesem Punkte höchst schöpferischen Älteren brauchten selber über dieses ihr Grunderlebnis nicht mehr hinauszugehen. Ihre „Entelechie“, ihre geprägte Form hatte das wohl nicht mehr vorgesehen. Als Leinberger den Moosburger Altar schuf, gestaltete Vischer die Innsbrucker Ritter. Das Erlebnis *war* vollzogen, eine seit der staufischen Zeit den Deutschen nicht mehr bekannte Erfüllung der geistig geschaffenen Gestalt mit zugleich leiblichen Inhalten, eine neue gesunde Erdschwere und innere Festigkeit. Wenn *jetzt* ein Temperament von nicht geringerer Glut als jenes eines Grasser oder „Simon Lainberger“, mit nicht geringem Drang zur leidenschaftlichen Bewegung an sich, zur altererbten, an sich gegenstandslosen Linienmusik, sich plastisch äußern wollte, so hatte es von diesem Gewinnst auszugehen. Es konnte, es *wollte* also nicht mehr die Gestalt durchschlitzen, nicht mehr sie hohlräumlich aufbrechen und durchbiegen; es mußte in ihren gesicherten Kern sich einbauen und von da aus bis in die Ränder wirken. Der gestaltliche Kern blieb geschlossen, er sandte die Bewegung aus! Dies war umgekehrt gegenüber der Zeit der achtziger Jahre. Wie die Engel Backoffens sich von den Nördlingern unterscheiden, so verhält sich die Maria des Moosburger Altares, deutlicher aber noch die ungewöhnlich schöne im Inneren von St. Martin zu Landshut, zu der Dangolsheimerin. Der Vergleich ist äußerst lehrreich (Abb. 22, 131). Er läßt sich bis in die letzten Einzelheiten durchführen — nur weil er für das Ganze zutrifft. Die ältere Gestalt des Oberrheinens ist gleichsam *Gegenstand* einer Bewegung, die sie erfaßt und aufhört, sie ist das verwickelt reiche



131. Hans Leinberger, Maria in St. Martin zu Landshut



132. Hans Leinberger, Hl. Jakobus, München, Nationalmuseum

Innere eines ganzen *Raumes*; sie *wird* bewegt, wie die flatternden Engel der alten Altäre, und das reizvollste ist das Ineinander von Hohlraum und tastbarer Form. Es spielt sich in einem Raume ab, dessen äußere Grenzen ruhiger sein können. Die Landshuterin geht gegen einen Außenraum an. Sie ist im Kerne völlig geschlossen, aber der geschlossene Kern strahlt Sonderformen ab, die, je weiter sie in den umgebenden Raum drängen, um so mächtiger und sonderbarer sich auszacken und umschlagen. Leinbergers Maria ist gewaltig auch in den Maßen; das ältere Werk ist aus dem Formengeiste seiner Zeit heraus von der Unterlebensgröße einer Schönen Madonna. Die Bewegung an sich, die sich ihrer bemächtigt, wird um so stärker, je zierlicher die Gestalt ist, die ihr völlig dient. Die Landshuter Madonna muß, nicht von außen durchstrahlt, sondern von innen her wachsend, sich gewaltig auslegen. Sie erobert den Umraum durch eigene Größe und durch die Entsendung von Kraftströmen, die beim Hinaustritt in die Umgebung gleichsam in Luftwirbel geraten. Ein Bein kann sich verstecken — das ist noch gemeinsam. Das heraustretende aber ist hinter dem Gewande wieder fast so deutlich wie ein staufisches, — *fast* so deutlich nur, aber dafür noch saftiger. Das Kind, von urbayrisch strotzender Gesundheit, prall und derb, hat keinen Innenraum, in dem es spielen könnte; es hält sich außen am starken Umriß der Mutter. Es ist so deutlich als eigenständiges Wesen geformt, daß seine Gestaltung zuständiglich und bewegungsunabhängig wird. Wiederum: nicht verkörperte Bewegung, sondern bewegte Körperlichkeit. Und die Köpfe der beiden Frauen! Der ältere ist von einer raffiniert spielerischen Anmut, sphinxhaft und rätselreich, er ist auch seelisch gleichsam raumdurchlässig. Der gegen 1520 geschaffene ist in wahren Geschossen hochgebaut, fest, kernig, stolz, gesund und eindeutig, eine edelste Darstellung der bürgerlichen Frau. Der *Wille* herrscht; im Kopfe des Kindes kehrt sein Ausdruck übertrieben stark wieder. Wer jenseits der heiligen Bedeutung die Dangolsheimerin wie eine wirkliche Frau beurteilen wollte, käme zu dem Eindruck einer schon gefährdeten Lieblichkeit. Die Landshuterin ist unnahbar. Das Haar, bei der Älteren zu Locken gelöst, schließt bei ihr sich fest zusammen. Die Haarsträhne ist so undurchlässig wie alle plastische Innenform und aller seelische Ausdruck. Und trotzdem ist Leinbergers Werk keine Statue; das

malerische Zeitalter hat diese Madonna tief in sich genommen. Das Plastische ist trotzdem so prall und stark, daß es sich der Plastizität Dürerscher Gestalten nähert. Wie aber diese innerhalb der Fläche hochgewölbt scheint, so schafft sich umgekehrt die Leinbergers einen malerischen Umraum. Aber sie *schafft* ihn sich! Sie ist auch ein Bild zugleich — das sind gegenüber der griechischen Plastik des fünften Jahrhunderts auch Michelangelos gewaltigste Gestalten —, aber dieses Bild ist von vollplastischem Gehalte, der sich in den wirklichen Raum ausrundet. Es sei noch einmal das an sich Selbstverständliche betont, daß Leinberger als Künstler hier keineswegs neben Michelangelo gestellt worden ist. Nur die Entwicklungslinie jener ganzen Plastikergeneration zeigt an einigen Stellen eine Verwandtschaft. Die neuen Formen, die sie gegen Mitte des zweiten Jahrzehntes bringt, bedeuten eine *ähnliche* Wendung für Deutschland, ohne daß der tiefe Unterschied des Formgefühles aufgehoben würde. Leinberger hat den sitzenden Christus in der Rast (Berlin) mit einer weichen und vollen Schwere, auch mit einer lastenden Muskelstärke erfüllt, die gegenüber unserer älteren Kunst ähnlich Neues bedeutet, wie das neue Zielbild der Gestalt bei Michelangelo für Italien. Der sitzende Jakobus aus Wallersdorf in München ist eine deutsche Lösung, die — ohne an die Taten des ganz Europa überragenden Florentiners zu reichen, ebenso aber auch, ohne ihm verpflichtet zu sein — unter unserem so völlig anderen Himmel Ähnliches bedeuten darf, wie für den Süden der Moses des Julius-Grabes (Abb. 132). Schon in der Ausdehnung von fast zwei Metern Höhe — als Sitzfigur! — ist er ungewöhnlich, mit mächtigem Kontrapost ist ein Bein vorgesetzt, das andere tritt zurück, der Diagonalschwung der Falten ist sehr stark; im Ausdruck keine „*terribilità*“, doch eine milde Größe, ein sehr neuer Begriff der geistigen Menschenwürde, ein erst mit dem Dürer-Geschlechte so deutlich auftretender Ausdruck des *Willens*. Kein vollrundes Marmorwerk, sondern eine eher reliefhafte Holzschnitzerei; das Buch ist, sehr nordischer Weise, zur Mitte erhoben, von der aus ein Strahlensystem sowohl der Buchblätter als der Gewandfalten sich ausbreitet, ein geschwungenes Flammenrad plastisch wirksamer Linien. Alles anders als bei Michelangelo — und doch Michelangelos Zeit, doch, europäisch gesehen, seine Generation! So ist auch die Auffassung des Gekreuzigten bei Leinberger

von überraschender Wucht. Die Landshuter Gedächtnis-Ausstellung von 1930 brachte unvergeßliche Beweise, am schönsten in einem Krucifixus aus Erding. Der große Maßstab ist bei Leinberger von innen her bedingt; er ist auch am Moosburger Altare wirksam. Wenn Leinberger einmal zum kleinen genötigt war, wie bei der Berliner Bronzmadonna — vielleicht einer Vorstudie für Mitarbeit am Maximiliansgrabe —, da ist seine Art doch ebenso unverkennbar kraftvoll und neu. Die kleine Gestalt ist eine verkleinerte große — das Umgekehrte ist häufiger. Das Stück hat einen merkwürdigen Reiz, der selbst durch die Unebenheiten des Gusses noch gewinnt. Ein großes, festes Fluten der Form, gänzlich raum-~~und~~durchlässig, in sich selber aber wogend wie ein Meer; das sehr kleine Kind klammert sich, wie gestrandet, an die Mutter als an eine Insel. Dazu ein merkwürdig bäuerlich breites Gesicht mit überstarkem Ausdruck des Willens. Immer wieder ist es der *Wille*, der zum Ausdruck des Dürer-Geschlechtes gehört. Leinberger war auch ein Meister des Reliefs, des größeren wie in Moosburg, auch des ganz kleinen, und immer strotzt er von geballter Kraft. Außerordentlich stark hat er auf Bayern gewirkt, so daß er zunächst in Gefahr war, in seine Landschaft so eingetaucht wie früher Riemenschneider in die unterfränkische Kunst, sein persönliches Gesicht an das eines ganzen Gebietes zu verlieren. Wir unterscheiden ihn heute genauer. Wir sehen Meister ohne uns bekannte Namen neben ihm, wie den von Dingolfing oder den Münchener Rasso-Meister. Aber manches schwankt noch. In den Kreisen des Nürnberger Museums glaubt man heute nicht mehr, daß die äußerst bewegte, maßstäblich recht kleine Gruppe des Ungerechten Richters aus dem Rathause, ein prachtvolles Zeugnis der neuen Lebendigkeit, ein später Schluß noch aus Kraffts Stadtwaagenrelief, von Leinberger stamme oder auch nur niederbayrisch sei; man erwägt nürnbergischen Ursprung. Auch ist gewiß, daß die ganze Art dieses Vorbarocks, auf der Grundlage der kraftvollen Kunst um 1500, noch in vielen anderen Gegenden gelebt hat, auch in Franken und Thüringen. Leinberger ist eine persönlich betonte und uns namentlich bekannte Form, in der eine *geborene Art* sich ausspricht; außerdem hat er auch andere beeinflußt. Unter den Beobachtungen Bramms über Beziehungen zwischen Leinberger und Backoffen scheint eine besonders einleuchtend: ein sehr begabter Schüler des Mainzers hat in den

fünfzehnhundertzwanziger Jahren für den Dom von Halle eine Reihe bedeutender Apostelgestalten geschaffen; er wird dem zehn Jahre jüngeren Geschlechte angehören, nicht ein Claus Berg, sondern ein Benedikt Dreyer des Mittelrheins. Halle gehörte zu Mainz. Die Ausstattung des Domes ging von dort aus. Die Apostel sind Leinbergers Art fremd. Aber die Stützfigur der Kanzel scheint von jenem Gehilfen, der an den Moosburger Reliefs für den Landshuter mitgearbeitet hat. Es gibt wohl noch mehr ähnliche Fälle, die auf eine Beziehung der beiden bedeutenden Meister in Landshut und Mainz verweisen. Die bayrische Schnitzplastik, deren Art Leinberger auf den ersten Blick nahesteht, pflegt auf die Dauer sich als entweder derber oder schon als überfeinert zu erweisen. Der 2,60 Meter hohe Christoph der Münchener Frauenkirche ist im Grunde leicht, allzu leicht für seine Ausdehnung, und es wird mehr als Zufall sein, daß ein Holzschnitt des Oberrheinlers H. L. (der nicht Hans Leinberger ist) motivisch stark mit ihm zusammengeht. Meister H. L. werden wir als den Schöpfer des Breisacher und des Niederrottweiler Altares, zugleich als bedeutenden Graphiker antreffen. Das Geschlecht von 1485, dem er anzugehören scheint, ist ausgesprochen gespalten. Die einen, sichtlich die letzten Kämpfer für die altdeutsche Kunst, bauen auf der Richtung Backoffens und Leinbergers fort. Was bei diesen aber noch ungebrochene Äußerung eines Geschlechtes, das wird für einen Teil des nächstjüngeren die Ausgangsstellung werden. Es wird dann so kommen, daß das Plastische sich vom Bewegten ablöst. Bei Meit, Flötner oder den Söhnen Vischers wird es als blanke und glatte Form bestehen; die Bewegung, gleichsam ihres Haltes beraubt, wird dann bei der anderen Partei sich überschlagen, was bei Backoffen, Leinberger, Berg nicht vorkommen kann. In diese Richtung weist schon der Münchener Christoph.

CLAUS BERG

Es war von dem Backoffen-Schüler in Halle gesagt, er sei ein „Benedikt Dreyer“ des Mittelrheines, kein „Claus Berg“. Tatsächlich unterscheiden sich die beiden großen Bildner, die Lübeck noch hervorgebracht hat, in diesem Sinne: Dreyer ist der jüngere, *Claus Berg* ist die rechte

Entsprechung zu den Meistern von Mainz und Landshut. (Diese stehen natürlich für viele andere, für den Meister von Rabenden, für den der wundervollen kleinen Verkündigung von Heiligenblut in Kärnten u. a. m.) Um 1501 hat Berg in Lübeck ein Haus besessen, was für Geburtszeit gegen 1475, wenn nicht noch früher, spricht. Er ist lange Zeit in Dänemark tätig gewesen, gegen Ende seines Lebens aber in die Heimat zurückgekehrt, worauf Werke in Güstrow und Wittstock verweisen. Über die Mitte der fünfzehnhundertdreißiger Jahre hinaus ist er nicht zu verfolgen. Auch sein Tod gehört zum „großen Sterben“. Sein Leben aber trägt das Zeichen des Kirchenkampfes. Er war ein „Treugebliebener“, und wir werden sehen, daß die barock bewegte Form (die auch hinter dem schwäbischen Parallelfaltenstil bei Mauch steht) offenbar der Treugebliebenen gegebenes Ausdrucksmittel war. Berg hat seinen Sohn zum Protestantismus übergehen sehen, er hat den Sohn, der später als protestantischer Bischof von Oslo uns die lübische Herkunft des Vaters noch einmal ausdrücklich bezeugt hat, vergeblich zurückzubekehren versucht. In gleicher Lage war die Königin von Dänemark. Auch ihr Sohn war Protestant geworden; sie selbst blieb leidenschaftliche Anhängerin der alten Kirche. Für die deutsche Kunst und den dänischen Kunstbesitz war der Erfolg der Hochaltar von Odense (auf Fünen, etwa 1517—1522), übrigens das einzige vollbeglaubigte Werk des Künstlers. Das ist ein gewaltiger Schrein, in Hochrelief durchgestaltet. Die ganze bedrohte Welt des alten Glaubens ist in der Form einer Vision hier aufgerufen. So sehr Claus Berg in den Formen seine norddeutsche Herkunft bezeugt — er teilt mit Riemenschneider und der Hildesheimer Plastik die Neigung zum Eintrocknen der Fläche, zum starren Formbrett —, so deutlich wird in ihm doch das Allgemein-Deutsche. Dies wird unterstützt sein durch oberdeutsche Lehrjahre, vielleicht in der Nähe des Veit Stoß. In Oberdeutschland war die eigentliche Fülle künstlerischen Lebens. Das Verhältnis Norddeutschlands zu Skandinavien wiederholt sich in jenem Süddeutschlands zu Norddeutschland; der Süden ist beide Male der gebende Teil. Aber Lübeck ist damals wirklich groß gewesen. Notke und Henning von der Heyde sind durerzeitliche Meister von hoher Bedeutung, und auch die lübischen Druckwerke, Bibel und Totentanz, wollen wir nicht vergessen. Entscheidend ist indessen die Gesamtanschauung, die aus dem Leben

Gesamtdeutschlands kommt. Was Stoß im Krakauer, Dürer im Hellerschen Altare und im Allerheiligenbilde gegeben hatte, das Himmel- und Erde-Bild und die *schwebende* Vision, das ist hier, nur auf plattdeutsch, und es ist im Relief gesagt. In der Mitte thront der Gekreuzigte; der Lebensbaum, das alte Sinnbild, entsendet Äste, die Geschoßgrenzen bilden. In drei Schichten wachsen die Gestalten auf. Wie im Krakauer Altare wird nicht durch Verkürzung, die der Maler anwendet, sondern durch Verkleinerung, die dem Bildner gelegen ist, die Steigerung aus der Erdenzone zur himmlischen, die „Entwerdung“ durchgeführt. In der Staffel kniet die königliche Familie vor dem Schmerzensmanne. Das Untergeschoß des mächtigen Schreinreliefs bildet die Heilige Sippe (die bekannte Beziehung von Familien- und Sippenbild; denke man noch einmal an Strigel und Cuspinian!). Über der Sippe, noch kleiner, Allerheiligen, darüber noch kleiner, noch ferner die Passion. Dann aber ist das stetige Abschwinden der Maßstäbe und der Wirklichkeitsgrade zu Ende: der Himmel ist erreicht. Die Marienkrönung des vierten Schreingeschosses ist wieder größer. Das ist ein Lieblingsgegenstand oberdeutscher Kunst, und sicher war er in berühmten Formen von Dürer und den Plastikern her den Norddeutschen allgemein bekannt. Hans Brüggemanns Bordesholmer Altar in Schleswig ist in vielen Formen wie ein einziger Gesang auf Dürer, und Claus Berg hat die Marienkrönung im Anschluß an Dürer noch mehrfach gestaltet (Kopenhagen, Vindinge, eng mit Dürers Holzschnitt B. 94 zusammenhängend). Aus der Schreintiefe der Oberzone stoßen Engel hervor, die schräg in den Raum hinein die Marterwerkzeuge reichen. Sie sind von einer Wucht, die ebenso sehr Bergs eigenem Temperamente wie seiner schöpferischen Auseinandersetzung mit Oberdeutschland verdankt wird. Ein Altar in Tistrup von 1522, ein Gekreuzigter in Sorö von 1527, vor allem die Beifiguren von Vindinge sind Zeugnisse Bergscher Kunst auf dänischem Boden. Der Vindinger Johannes, heute als vorzügliche Nachbildung auch in der Lübecker Katharinenkirche und nun in richtiger Zusammenstellung zu sehen, bezeichnet in der „Gletscherstarre der ineinandergefahrenen Formbretter“, in der fast nithartischen Gewalt des Gesichtsausdruckes, vielleicht das Höchste, das Berg erreichbar war (Abb. 133). Ihn sollte jeder kennen, der von den Leistungen altdeutscher Kunst auch nur ein sehr

allgemeines Bild sucht. Ein vielleicht dem Johann Brabender gehöriger Leuchterengel aus Münster im Kölner Schnütgen-Museum könnte den Unterschied westfälischer, von Oberdeutschland nicht abhängiger Festigkeit bei schließlich doch verwandter Grundgesinnung gut erkennen lassen. Namentlich in den knienden Männern der königlichen Familie am Altare von Odense hatte Berg seine eigene, höchst männliche Kunst auch als Bildnisplastiker bewährt. Fast möchte man meinen, daß er nicht nur Stoß, sondern auch den Südwesten, vielleicht Mauch oder gar die schwäbische Bildniskunst im ganzen gekannt habe. Zu unserer Vorstellung vom männlichen Ausdruck der Reformationszeit steuern diese prachtvoll festen Gestalten Wesentliches bei. Nach der Rückkehr aus Dänemark sind die heute sehr bekannt gewordenen Güstrower Apostel entstanden. Sie sind schon allgemeinesgeschichtlich wichtig. Sonderbar ist es, wie die Stimmung der nahenden Religionskriege, das landsknechtische Wesen der sturmbewegten Zeit, sich bei einem „Treu-gebliebenen“ der altüberlieferten Gestalten doch bemächtigt: einige dieser Heiligen sehen wie Landsknechte aus. Wer die eigene Art norddeutschen Schnitzerempfindens sich einprägen will, findet da noch einmal die Stammesgrundlage Riemenschneiders. Sonst ist alles völlig anders, es ist da ein Rauschen, das weit eher an Stoß erinnert, aber die Sprache der Form im Werkstoff des Holzes ist norddeutsch. Sie zeigt sich auch im Wittstocker Altare und anderen, Berg noch etwas ferner stehende Leistungen.

Danzig besitzt in einem Meister (der jedoch nicht der Zipserdeutsche Paul von Leutschau sein kann) eine einigermaßen entsprechende Gestalt zu Berg. Die Dreikönigsgruppe mit Maria im Museum, vor allem ein großartiger Salvator in der Marienkirche — das ist wirklicher Gleichklang der norddeutschen Form mit jener des Südens.

JÖRG LEDERER

Vom Süden fehlt uns noch ein wichtigerer Künstler: *Jörg Lederer*. Um 1470 (vielleicht in Füssen) geboren, um 1550 erst in Kaufbeuren gestorben, ist er einer jener Meister, die bei ausgedehnter Lebenszeit uns doch nur gerade so lange sichtbar werden, als die altdeutsche Kunst

engeren Sinnes gelebt hat. Es ist sehr fraglich, ob dies nur Zufall sein kann. Gewiß liegen auch die Anfänge im Dunkeln — der Fall steht nicht allein —, aber daß ein Künstler in der Wirkungszeit Dürers erscheint, der das große Sterben um zwanzig Jahre überlebt hat, und daß er dann doch, nachdem er uns greifbar geworden, in keinem Werke mehr zu finden ist — wird das bloß Zufall sein? — Wir wissen, daß Lederer 1499 in Füssen Bürger war, im zweiten Jahrzehnt in Kaufbeuren. Von Südschwaben und dem Allgäu ist, wie Th. Müller gezeigt hat, über alle schon lange bekannten Strömungen (die Strigels!) hinaus die überquellend reiche Alemannenkunst bis tief in jenes besondere Alpengebiet gedrungen, das heute politisch dreifach geteilt ist, einst unter dem Bistum Chur geeint war: oberes Etschtal, oberes Inntal, unteres Engadin. Die enge Verbundenheit Churs mit der oberdeutschen Kunst kennen wir (Ruß, Hagenauer). Den schönen Altar in Laatsch (Flügel in Meran), Reste eines 1513 festgelegten Altares in Partschins, einen kleinen Altar in Budapest aus Schleiß bei Mals (dies sind nur wenige Beispiele) konnte Müller dem Lederer zuweisen. Dessen Name hängt außer am Choraltar der Kaufbeurer Blasiuskirche an dem Altar von Hindelang. Die gleiche Jahreszahl wie dieser, 1515, tragen Bildwerke des Deutschen Museums. Wir betrachten Lederer deshalb an so später Stelle, weil in ihm sich vereinigt, was sonst auf verschiedene Geister verteilt zu sein pflegte: die stillere Art des Mauch, das eigentlich Schwäbische — und die neue Bewegtheit, die in der Zeit des Moosburger Altares und des Gemmingen-Grabmals die Plastiker des Dürer-Geschlechtes allgemein ergriff. Die schwäbische Milde ist doch so stark, daß man den Unterschied gegen Leinberger nie hätte übersehen sollen. Dennoch hat man sich an diesen erinnert gefühlt, und dies liegt in dem Wellenschlage, der auch Lederers Formen an den Rändern durchkräuselt. Die Berliner Marienkrönung, deutlich von der Hindelanger abhängig, ist ein schönes Beispiel für diese vereinigende Begegnung. Gemeinsam ist allen Plastikern des Dürer-Geschlechtes der Wille, die innere Festigkeit der Gestalt als Erstes zu setzen. Alles Bewegte wird aus dem Festen entsendet, und wenn sich der äußere Wellenschlag wieder zum Gestaltlichen festigt, so wird er zu lustigen Putten. Sie umwimmeln die späte Madonna Leinbergers in Polling nicht anders als die des Lederer in Hindelang und Berlin. Sie sind die echten



133. Claus Berg, Johannes in Vindinge



134. Meister von Ottobeuren, Christophorus von Babenhausen,
chem. Sammlung Oertel

Geschwister der flatternden Putten Backoffens und des Sixt von Stauffen. Die Liebe zum Kinde gehört zu diesem Geschlechte. Es ist ein Geschlecht, dem der *Wille* die Prägung gibt. Starke Männer, stolze und liebliche Frauen, pralle und drollige Kinder — es ist ein Ja zum Leben selbst, es ist auch die Freude des Willens an sich selber.

DIE MEISTER DES PARALLELFALTENSTILS

Eine Reihe südschwäbischer Künstler, deren Namen fast ausnahmslos unbekannt sind, hat eine ihrem Stamme besonders gut angepaßte Ausdrucksform für dieses allgemeine Lebensgefühl gefunden, den „Parallelfaltenstil“. Er verhält sich zu den bayrischen und rheinischen Formen etwa so wie die schwäbische Barockbaukunst zur bayrischen, fränkischen und mittelrheinischen. Schwäbischer Barock ist ruhiger, monumentaler, er scheut die zackigen Ausschläge, das wilde Lodern, aber die Gesinnung ist doch die eines echten Barocks. Nicht anders bei jenen Plastikern der Dürer-Zeit, die namentlich im Allgäu ansässig gewesen sind. Sehr wahrscheinlich sind es Altersgenossen Dürers ebenso wie des Daniel Mauch, der sich ihnen nähern kann. Derjenige, dessen Namen wir kennen und dem eine Zeit lang der ganze Stil irrtümlich zugesprochen wurde, *Jörg Kendel von Biberach*, eher der schwächste als der stärkste Vertreter, bekannt durch nach der Schweiz gelieferte, heute in Zürich zu sehende Altäre, tritt seit 1502 in den Steuerbüchern von Biberach auf. Für ihn liegt eine Geburtszeit um 1475 nahe. Biberach gehört noch zur Ulmer Zone; auch eine gewisse ulmische Gefühllichkeit hinderte wohl Kendel an der entschlossenen Form. Diese Form geht, wie die der zuletzt betrachteten Meister, von einem starken Ja zur Gestalt aus. Wie jene, so wollen auch ihre Vertreter die Gestalt erweitern; sie ist mit Kräften geladen, die das Gewand in Bewegung versetzen. Aber — und das mag sehr schwäbisch sein — die Auszackungen, die Wirkung gleichsam von Luftwirbeln, die die abgeschleuderten Formränder bei Leinberger anpacken, wollen sie nicht. Ihre Form der Gestalterweiterung, ihre Gewandbewegung verwahrt sich vor dieser Macht des Umraumes gleichsam durch geschlossenen Marsch. Ihre Falten „halten zusammen“; sie tun es durch Gleichlauf, daher

der Name des Stiles. Es ist etwas darin, das den maximilianischen Rüstungen entspricht; diese vertragen die gleiche Benennung: Parallelfaltenstil.

Einige Reliefs des Stuttgarter Museums, Beweinung und Grablegung, können als Frühform angesehen werden. Der *Meister der Biberacher Sippe* geht schon über sie hinaus. Die größten Beherrscher der Parallelfaltenform aber sind der *Meister der Mindelheimer Sippe* und der *von Ottobeuren*. Der erstere, nach einem Relief der Mindelheimer Liebfrauen-Kapelle benannt, ist uns durch eine ganze Reihe von Werken deutlich. Obwohl im wesentlichen Schnitzer, hat er in einer bedeutenden Rotmarmorarbeit (ursprünglich bemalt und vergolddet), dem Grabstein der Apollonia von Montfort († 1517) zu Neufra, seinen Stil doch auch durchgesetzt. Man fühlt schon hier, wie nahe der Weg von diesem Stile zu der klassizistisch blanken und glatten Richtung ist, die uns auf der einen Seite der in sich stark gespaltenen Generation von 1485 entgegentreten wird, und zwar, was kein Wunder, bei den Schwaben. Die Architektur ist überwiegend stark italienisierend. Die ruhige Klarheit, auf die auch das Bewegte nicht verzichten soll, die *schwäbische* Klarheit, an die wir gerne bei Augsburg, der Stadt der Holbeins und der Dauchers denken, verbindet beide Arten. Aber die des Dürer-Geschlechtes, der eigentlich stammesmäßige Frühbarock Schwabens, will doch ein Strömen, das Loy Hering oder Hans Daucher nicht mehr wollen werden. Dabei gibt es Täfelchen aus Holz, auf München, Berlin, Nürnberg verteilt, von denen aus die Verbindung zu Augsburger und Eichstätter Reliefs aus Solnhofer Stein unverkennbar ist. Diese in Parallelen durchgekämmten Linienströme brauchen nur ein wenig einzufrieren — und schon sind wir bei Hans Daucher und Loy Hering. Zunächst frieren sie aber nicht ein! Von der Mindelheimer Sippe her steigert sich ihr Meister zu den sehr bedeutenden großen Heiligenpaaren des Germanischen Museums (Abb. 139 u. 140). Es sind Reliefs, aber es ist bezeichnend, daß vor Abbildungen fast immer ihr raumkörperlicher Tiefengehalt überschätzt wird — ein Beweis für die plastische Kraft dieser Linienbewegung. Mit ungemeiner Sicherheit schließen sich die Linien zu Rundungen (sehr schön unter den Armen der Katharina zu beobachten). Die Rundung herrscht, alles Brüchige wird auf winzige Einzelheiten beschränkt. Diese aber sind denen

Backoffens und Leinbergers schlagend verwandt. Noch weiter geht der *Meister von Ottobeuren*. Seine Reliefs der Verkündigung und der Geburt im Museum des Klosters, auch eine Geburtsdarstellung in Oberkammlach, geben den Linienströmen einen Ausdruck von Eile, der beim Biberacher noch nicht in diesem Maße gewollt ist. Immer sind die Formen beider Meister gut durchgekämmt, aber der Biberacher läßt doch noch ein Stehen zu, er erlaubt noch Winkelungen. Der Ottobeurer läßt Winkel kaum mehr zu. Selbst Stehen oder Knien wird durch einen schräg gekrümmten Linienfluß zur Biegung gebracht. Er ist ein Meister der Krümmungen, am stärksten wohl in dem Oberkammlacher Relief. Die Eigenmacht der Randformen ist darin bis dahin gesteigert, daß das Gewand Marias quer durch den Bildraum gezogen wird, drüben von einem Engel gehalten (der aber nicht nackt sein darf, um der Faltensprache nicht verlustig zu gehen), so daß das Christuskind tatsächlich auf dem ausgespannten Gewandzipfel liegt, als könnte es „hochgewippt“ werden, und daß darunter noch ein kleiner Musikantenbube Platz findet. Die edelste Leistung dieses Künstlers ist der Christophorus aus Babenhausen (Abb. 134). Man spürt noch deutlich den frühbarocken Willen, aber der Sturm ist gebändigt durch eine Gesinnung, die auch den Kopf des Heiligen zu einem der schönsten der ganzen Zeit gestaltet. Es ist die Gesinnung des Dürer-Geschlechtes.

Man würde die Feinheit, ja Größe dieser Denkweise noch mehr würdigen können bei dem Vergleich mit den gar nicht unbedeutenden, aber etwas älteren Gestalten eines anderen Allgäuers, eines *Füssener Meisters*, den man im Münchener Nationalen Museum an einem Magnus und einer Madonna zwischen Sylvester und Anna kennen lernen kann. Hier formt nicht die Stromkraft des Umrisses als Ergebnis der Stromkraft der Innenlinien; hier wird bei meist weniger ausgreifendem Umriss mit wühlenden Dellungen gegen den Block angegangen. Die Grundstimmung ist sehr unruhig, der Gesichtsausdruck sorgenvoll und bedrängt.

HANS BRÜGGEMANN

Es wurde beim Parallelfaltenstile an die Linienführung maximi-
lianeischer Rüstungen erinnert, außerdem an die Nähe zu fast klas-
sisch blanken Formen. Die norddeutsche Schnitzerkunst hat uns eine
Gestalt überliefert, von der ähnliches gesagt werden kann, den Georg
des Kopenhagener Museums (Abb. 55). In ihm ist alles glatt und blank
geworden. Der Weg vom Stockholmer Jürgen Notkes über den Lü-
becker Hennings zu diesem dritten der uns erhaltenen großen Reiter
ist wirklich ein Weg durch die ganze Plastik der Dürer-Zeit. An sei-
nem Ende fühlen wir uns nahe der blanken Glätte „augsburgischer
Renaissance“. Die lebensvolle Tat, die Henning — darin den Süd-
deutschen seiner Alterslage wie Pilgram, Krafft, Vischer verwandt —
in seinem lübischen Georg dargestellt hatte, ist einer stärkeren Be-
tonung der reinen Form gewichen. Die Eile der Bewegung, die die all-
gäuischen Parallelfalten erzielen können, ist als mühelos weiterglei-
tende Glattheit in das Pferd und den Drachen gelegt. Es ist, als ob der
Blick auf geölte Bahnen geleitet würde, er rutscht ungehemmt weiter,
die Form ist reibungslos. Die Leistung ist bedeutend, und wir kennen
auch den Meister. Es ist *Hans Brüggemann*, sehr bekannt geworden
durch seinen Bordesholmer Altar im Dome von Schleswig. Wir kennen
sein Geburtsjahr nicht, es wird gegen 1480 vermutet, zwischen der Alters-
lage Bergs und jener Dreyers. Von Frühbarock kann man bei Brügge-
manns Hauptwerke nicht sprechen, durerzeitlich aber ist es in höchstem
Maße, und nicht nur dieses: es setzt Dürers Kunst unmittelbar vor-
aus, und zwar die kleine Passion. Die Nachrichten über diesen ausge-
zeichneten Künstler sind leider sehr spärlich. Die Legende hat sich sei-
ner bemächtigt, und wir können nur dunkel ahnen, daß sie etwas
wirklich Gewesenes spiegelt. Sie erzählt, daß am Bordesholmer Altare
sieben Jahre mit einer großen Zahl Gesellen gearbeitet worden sei; die
Mönche des Augustiner-Klosters hätten den Künstler geblendet, damit
niemand sonst aus seiner Kunst noch Vorteil ziehen könne. Hier ist
der bis in die Antike und den Orient zurückreichende sagenhafte Cha-
rakter ohne weiteres erkennbar. Dennoch könnte irgendein Wahrheits-
kern dahinter stecken, irgendein hartes Erlebnis im Zusammenhange

mit der Reformation. Das Schicksal Riemenschneiders, Ratgebs, Nitharts in den Bauernkriegen spräche nicht dagegen. Von weniger hoher Ahnenreihe in der Geschichte der Sagen ist jedenfalls die Erzählung, daß der Künstler, brotlos geworden durch die Reformation, im Armenhause von Husum gestorben sei. Dies klingt nicht unglaublich. Dieses Schicksal wäre nur eines unter nicht wenigen von deutschen Künstlern der Dürer-Zeit. Wenn es wahr ist, daß Brüggemann erst 1540 gestorben ist, so liegt schon darin die Möglichkeit des Tragischen ausgesprochen. Alle großen Altarschnitzer und besonders die des Nordens gerieten in eine Gefahrenzone, sobald der Protestantismus gesiegt hatte, alle Künstler der Dürer-Zeit in eine solche, wenn sie das große Sterben überlebten. Was wir bei Lederer fanden und bei Dreyer finden werden — daß jenseits des zweiten Jahrzehntes kein Werk mehr bekannt ist, daß eine *leere* Zeit offensichtlich bald nach dem stärksten Aufschwunge eintrat — das trifft auch für Brüggemann zu. Wir wissen von drei Hauptwerken außer dem Kopenhagener Georg (der nur stilkritisch, aber unbezweifelt, dem Meister zugeteilt ist. Später als 1530 wird auch er nicht entstanden sein). Brüggemann war ein Sohn der Lüneburger Heide. Für die Klosterkirche seines Geburtsortes Walsrode hat er 1523 einen dreiflügeligen Altar mit Mariä Himmelfahrt und den Aposteln in Auftrag genommen; nicht zufällig wohl war das Thema des Hellerschen Altares behandelt. Das Werk ist verschollen. Da es 1625 verkauft worden ist, so geschah dies wohl auch wieder in weiterer Folge der Reformation. 1520 hat Brüggemann ein Sakramentshaus für Husum geschaffen. Von diesem besitzen wir wenigstens noch den schönen Engel des Deutschen Museums (Abb. 136). Ein großes Glück ist die Erhaltung des Bordesholmer Altares. Auch er ist im 17. Jahrhundert aus seiner Klosterkirche ausgewandert und ziert seitdem den Schleswiger Dom. Ein außerordentliches Werk schon in den Maßen. 15,7 Meter Höhe — das übersteigt noch die Maße der vierzehnhundertachtziger Jahre. Der Werkstoff ist, wie im Norden allgemein, das harte Eichenholz. Brüggemann hat ihm einen Formenreichtum abgerungen, der erst seit der Mithilfe der Photographie einigermaßen erschlossen worden ist. Dieser Meister schuf noch unbekümmert um die Möglichkeiten für den Betrachter. Er gab einen Szenenaltar, wie er der nördlichen, namentlich aber der niederrheinischen und vlämischen Kunst sehr gelegen war. Der Reichtum

an Szenen, der in zwei Geschossen sich aufbaut, erklärt auch die Höhe des Ganzen. Die Wirkung ist aber doch nicht jene der alten oberdeutschen Riesenschreine mit ihrem *einen* großen Hauptbilde. Das Gesprenge wurde sehr durchsichtig gebildet, die Waagerechte überwiegt ihm. Adam und Eva stehen frei und hintergrundslos vor dem Chore, außerdem auf besonderen Säulen zu Seiten des Ganzen Augustus und die tiburtinische Sybille. Brüggemanns Formen sind bei allem Anschluß an Dürer von hoher Selbständigkeit. Feine Auswölbungen, in denen schon die Blankheit des Kopenhagener Georg schlummert, begegnen sich mit fast blitzhaft dahinfahrenden Einzelformen, am schönsten im Gekreuzigten der Mitte, von dessen prachtvoll geformtem Körper das Lententuch mit raschen, zügigen Wendungen herabzuckt. Die stärksten Einzelleistungen liegen in den Köpfen. Das Ringen um den Menschen und seinen persönlichen Ausdruck, das Dürer gleichzeitig zu seinen größten Bildnissen führte, spielt sich hier im kleinen ab (Abb. 135). Tiefer Ernst und eine echte Innigkeit in allen Bildungen, die das Gefühl der Verehrung ausdrücken, begegnen sich mit oft verblüffenden Beobachtungen an Unbeteiligten, wie dem völlig norddeutschen und geradezu heutig wirkenden Zuschauer, und mit packender Kennzeichnung der Bösen. Der Rutenbinder, hier nicht lyrisch wie bei Hans Witten erfaßt, gibt eines der besten Beispiele. Ein großer Könnler nicht nur, sondern ein tiefer Mensch war Brüggemann, und sichtlich einer, für den die Reformation ein Unglück sein mußte.

Der Szenenaltar hat auch in der Hildesheimer Kunst sehr schöne Vertretung gefunden. Mit nicht völliger Sicherheit bringt man den Namen der *Gebrüder Elfen* mit dem ehemaligen Hochaltare der Michaelskirche (heute in der Westvorhalle) zusammen, der erstaunlich packende Passionsszenen wirklich gemeistert zeigt.

HEINRICH DOUVERMANN

Es ist frei zuzugeben, daß die Kunst unseres Nordens in diesem Bande nicht zu ihrem vollen Rechte kommt. Sie gehört — so fern dieser Feststellung jede verkleinernde Absicht liegt — doch zu jenen Gebieten, in denen wir seltener jene *Menschengestalten* des künstlerischen

Lebens finden, die wir suchen. Und doch gab es namentlich am Niederrhein, den Brüggemann gekannt haben könnte, in Kalkar, Cleve, Wesel, Xanten, eine reiche und blühende Plastik. Eine Künstlergestalt sei hervorgehoben, die in diesem Kreise wirklich herrscht und wahrscheinlich dem Dürer-Geschlechte zuzurechnen ist: *Heinrich Douvermann*. 1510 wurde ihm der Marienaltar für Cleve in Auftrag gegeben (1513 vollendet). Seit 1517 war er Kalkarer Rechtsbürger. In Kalkar entstand seit 1518 der Siebenschmerzen-Altar der Pfarrkirche, an dem mehrere Jahre gearbeitet wurde. Als drittes, spätes Hauptwerk folgte der Marienaltar von Xanten (1536). Wie Brüggemann und Berg hat Douvermann sich gelegentlich an Dürer halten können. Aber es ist hier eine andere Welt, die wir schwer mit der oberdeutschen und auch der östlichen norddeutschen zusammenbringen können. Es ist jene, in die die Reformation nicht einzudringen vermochte. Und es ist wohl doch so: gleichviel, ob die großen Menschen, die uns hier erscheinen, Anhänger des Neuen oder des Alten waren — der *Kampf* hat sie alle geprägt, Reformationszeit sind sie in engem Sinne. Eine der jüngsten Kulturlandschaften, die an der Elbe war es, von der die Reformation ihren Ausgang nahm. Nicht zufällig ist es wohl die älteste, die rheinische, in der sie keinen Eingang finden konnte (gute Darstellung von Schöffler). Der Boden des Niederrheins ist obendrein in der Sprache der sichtbaren Form genau so wie in jener der Zunge ohne fühlbaren Übergang mit dem niederländischen verwachsen. Eine Schule wie die von Kalkar besitzt eine geborene Verwandtschaft mit der westlichen Nachbarschaft, sodaß ein Übergreifen über heutige Staats- und Volksgrenzen natürlich ist. Dennoch haben die Kalkarer, den Kölnern darin gleich, einen etwas lyrischeren Zug als die reinen Niederländer. Die Vorliebe für Szenenaltäre teilen sie mit jenen und mit den anderen Norddeutschen. Szenenaltäre hatten schon die früheren Kalkarer geschaffen, Meister *Arnt von Wesel* (1489—1491) den Siebenfreudenaltar, *Meister Loedewich* (1498—1500) den Hochaltar. Dieser Kalkarer Formenwelt, die in gestaltwimmelnden Szenen (bei farblosem Schnitzwerk) Formen schuf, die nur ein mühevollles Lesen entziffern kann, ihr steht auch Douvermann nahe. Er hat sich aus dem Stile der reinen, oft stark, oft wirklich leidenschaftlich bewegten Szenen anscheinend zu einer maßvollen Betonung des Figürlichen entwickelt.

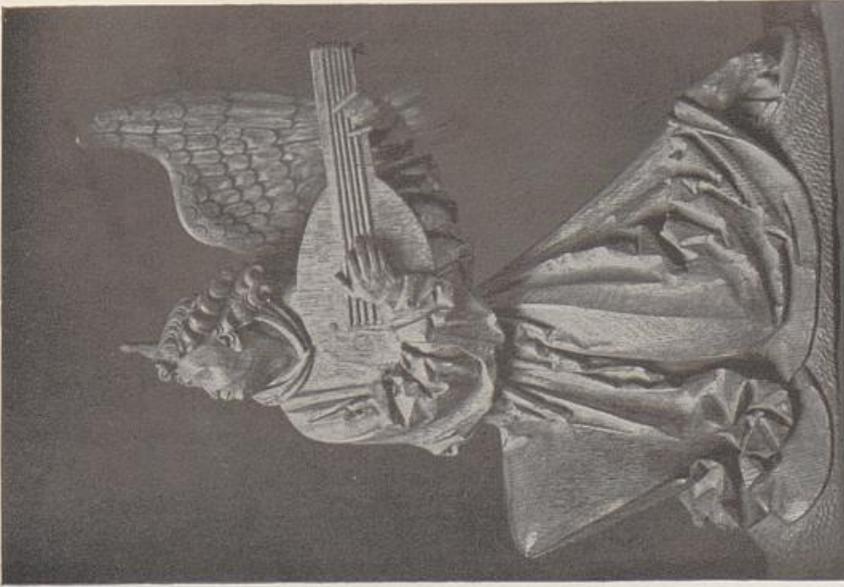
Das ist der Weg der Dürerzeit an vielen entscheidenden Stellen. Der späte Xantener Marienaltar gibt immer noch Szenen, aber nicht nur diese selber sind ruhiger geworden; die beherrschende Stellung hat die ruhig überragende Madonnengestalt. Um so mehr rettet sich die Lust am Verästelten und Überreichen in die Staffel (Abb. 137). Hier erreicht der Künstler eine Überspitzung der Form, die zuletzt zu Ende gedachte Graphik, Graphik des 15. Jahrhunderts ist. Bei Israel von Meckenem kann man dem Sinne nach ähnliche Bildungen finden (Abb. 138). Sie sind in das Tiefräumliche übersetzt. Die Ornamente aber, in denen Gestalten wie in durchsichtigem Gestrüppe leben, wurden so zierlich und überfein in freischwebender Verästelung aus Eichenholz herausgeschnitzt, daß ein in der Nähe auftretender Fuß dieses Holzgeflecht zum Zittern und Schwanken bringt wie ein Gebüsch unter dem Winde. Es bergen sich darin Gestalten von durchaus reformationszeitlicher Tracht und Haltung. Sie bleiben aber dahinter verwahrt, sie *wollen* gar nicht ins Freie. Fast ist dieses ein Sinnbild jener Kunst und ihrer Gesinnung. Sie ist „katholisch“ durchaus und steht seitab; sie ist glücklich mit sich selber und kennt die Sorge nicht. *Die* aber ist die schöpferische Macht unter den großen Oberdeutschen.

LEONHARD MAGT UND DIE FORTFÜHRUNG DES INNSBRUCKER GRABMALS

So vieles von dem fast unübersehbaren Reichtum auch nur dieses Teiles, der Plastik des Dürer-Geschlechtes, zur Seite bleiben muß — eines muß auf jeden Fall noch gewürdigt werden: die zweite Folge der Innsbrucker Arbeiten am Grabmal Maximilians. Sesselschreiber war entlassen worden. Das sehr wesentliche Stück Geschichte deutscher Plastik, das in der von ihm entworfenen Gestaltenfolge lebt, erhielt noch eine reiche und neuartige Fortsetzung. Ob Stephan Godl, der schließlich den Münchener Maler aus den Mühlauer Hütten verdrängt hat, überhaupt ein selbständiger Entwerfer war, ist mehr als fraglich. Er begann als Kanonengießer, und nur als Gießer und Techniker wird er erwähnt. Die bekannte kleine Bronzema donna der Nürnberger Sebaldus-Kirche war ihm stets nur „zuschrieben“ — Innsbrucks wegen.



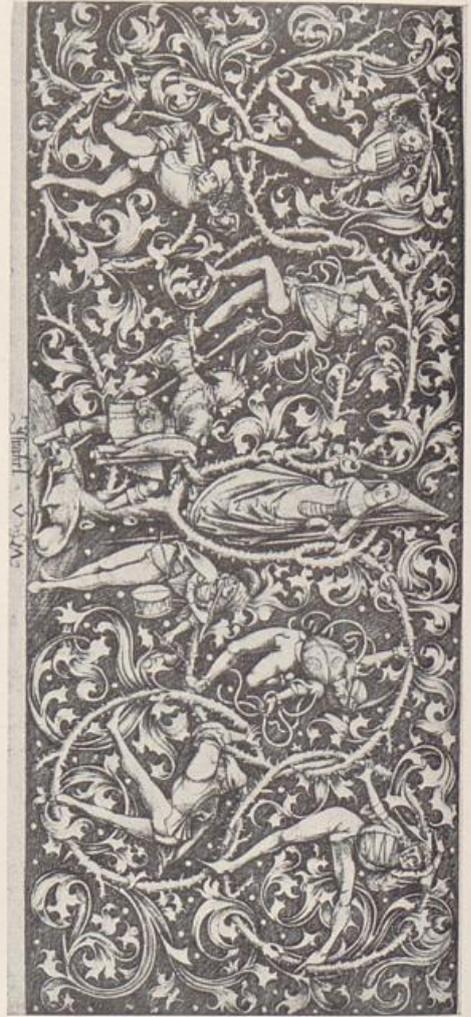
135. Hans Brüggemann, Zuschauer
vom Bordesholmer Altar, Schleswig, Dom



136. Hans Brüggemann, Lautenspielernder Engel,
Berlin, Deutsches Museum



137. Heinrich Douvermann, Staffel
des Marienaltars, Xanten, Dom



138. Israel v. Meckenem, Querfüllung
mit dem Moriskentanz, Kupferstich

Wir wissen, daß auch er einen „Modelleur“ brauchte. Wir kennen jetzt dessen Namen: es war *Leonhard Magt*, eine Gestalt, deren Bedeutung wir gerne sehr viel genauer kennen würden, als bisher möglich ist. Magt ist seit 1514 in Innsbruck, tritt aber, wie es scheint, bei den Großfiguren erst in der Zeit der Godl-Werkstatt auf. Sicher hat er die dreiundzwanzig Statuetten modelliert. Seine Arbeit muß aber auch in den achtzehn Großfiguren stecken, die nach Sesselschreibers Ausscheiden zu bewältigen waren. Jörg Kölderer hat die Werkzeichnungen geliefert, Magt hat geschnitzt, also die entscheidende Übersetzung in Körperhaftigkeit geleistet, bei der sehr viel zu schaffen war und genug Eigenes eindringen konnte. Aber *wie* sieht dieses Eigene aus? — Schon die dreiundzwanzig Statuetten sind nicht durchweg stilgleich. Einige, namentlich Tarsitia und Ermelindis, sind der kleinen Sebalder Bronzemaadonna so eng verwandt, daß sie mit dieser ohne den geringsten Zweifel einer Künstlerpersönlichkeit angehören. War *diese* aber Magt? Unter den Statuetten sind manche recht plump, dann wieder überrascht eine Lebendigkeit namentlich bei kleinen Beifiguren, oder auch eine ruhige Lebensnähe wie bei St. Jos, die einem ebenbürtigen Pilgram-Schüler zuzutrauen wäre. Vieles spricht dafür, daß eine eiserne Statuette des Grazer Johanneums, ein nackter Krieger, jenes „Ehrenbild“ ist, das auf eine Wette des Erzherzogs Ferdinand hin an diesen 1525 von der Werkstatt Gods geliefert worden ist. Um den Guß und den *Gießer* war gewettet worden, *nicht* um den Bildner. Der aber kann dennoch kein anderer als Magt gewesen sein. Es liegt nahe, daß bei der Kürze der Zeit der „Modelleur“ hier besonders viel getan hat. Körperbildung und Bewegung erinnern nicht wenig an die Zwickelfiguren der Posener Lubranski-Platte, die von Peter Vischer stammt. War Magt einst in dessen Hütte gewesen? Die Vermutung Banges, daß er durch die Augsburger Daucher-Werkstatt gegangen, ließe sich damit vereinigen; dies könnte nach einer Nürnberger Zeit geschehen sein. Unsere Betrachtung verfolgt nicht kunstgeschichtliche Einzelfragen; sie macht nur auf solche aufmerksam, wo sie nicht zu umgehen sind. Sie wendet sich den Tatsachen zu, die als geformte Werke vor uns stehen. Mit Sicherheit wissen wir einiges über die Sonderstellung der ersten Großstatue, die Godl, offenbar um seine wirklich vortreffliche technische Fähigkeit zu erweisen, 1518 gegossen hat; es ist Albrecht

von Habsburg. Die Werkzeichnung lieferte Kölderer, die plastische Form Leonhard Magt. Über den Entwurf haben sich die Sonderforscher vielleicht inzwischen schon geeinigt. (Es gab da einen Streit um Dürer oder Leinberger.) Es gibt eine Dürer zugeschriebene Zeichnung in Liverpool, die zweifellos die allgemeinste Form dieser Statue angibt. Schon die Werkzeichnung Kölderers, die wir in Berlin zu besitzen glauben, hat sich von ihr entfernt, vor allem an der sehr entscheidenden Gegend zwischen Hüften und Knien. Die Eigenart der ausgeführten Statue, die ja sicher Magts Werk ist, setzt an dieser sehr entscheidenden Stelle ein, verschärfend und steigernd, so daß die im Liverpooleser Entwurfe noch recht langweilige Figur — für die eigentlich kein Dürer nötig war und die weit zurücksteht hinter den Vischerschen Statuen, deren Entwurf man auch Dürer hat zuschieben wollen — *jetzt* erst ihre bizarre Eigenart entfalten kann. Wo die Zeichnung über dem Knie geschlossene Form gibt, reißt Magt sie auf und gewinnt von da aus eine der reizvollsten, aber auch fragwürdigsten Gestalten der ganzen Dürer-Zeit. Die starken Änderungen der Tracht sind nichts Äußerliches. Sie dienen dazu, die Gestalt aufzusprengen und auch das Standmotiv so neu zu deuten, daß es von gewissen Ansichten aus wie ein absurdes Tänzeln anmutet. Hier ist gegen die besten Leistungen der Sesselschreiber-Werkstatt ein entschiedener Einspruch erhoben, von einem sehr bedeutenden Kopfe erhoben, aber mehr von einem Kleinplastiker als von einem Statuariker, wie Vischer es war. Das Grazer Ehrenbild geht in jeder Hinsicht mit dem Albrecht zusammen. Hat es nicht viel eher den Maßstab, der Magt eigentlich gemäß war? Ein Blick auf Vischers Gestalten müßte das eigentlich klar machen. Eine fast augenblickshafte Beweglichkeit beim Albrecht — bei Arthur und noch mehr bei Theoderich die wirklich statuarische Empfindung einer dauerhaften Zuständigkeit. Sollten alle drei Gestalten dennoch auf Dürer zurückgehen, so würden wir einen besonders schlagenden Beweis dafür haben, wie *wenig* schließlich der Entwurf eines Malers für den ausführenden Plastiker bedeutet hat. Diese drei Gestalten gehören nicht *einer* Welt an, sondern *zweien*, die an verschiedenen Polen liegen; an einem davon stehen die beiden Vischer-Figuren. Nun ist freilich in Dürers ganzem Werke keine Verbindung zum Theoderich zu finden, und ohne Not sollten wir Peter Vischer,

von dem wir so viel Schönes und Großartiges in zusammenhängender Lebendigkeit kennen, nicht zum rein abhängigen Ausführer machen. Wäre er es aber auch gewesen — auch Magts Leistung wird ja mit Fug als eigene Tat eines Plastikers gewertet, und das Ergebnis ist immer schon lehrreich; wir können es auch mit Rückwirkung auf die Gestalten nach Sesselschreibers Entwürfen anwenden. Diese Entwürfe selber haben wir nicht mehr, nur noch Nachzeichnungen Kölderers, des Werkzeugners, nach den ausgeführten Statuen in einem Wiener Codex. Wenn aber die Ausführungen überall so entscheidend von den Entwürfen abwichen, wie die des Albrecht von der Liverpooleser Zeichnung — und das wird immer wahrscheinlicher —, so wachsen auch überall die Leistungen der unbekanntnen Bildner; es *wächst* also die Leistung der deutschen Plastik ganz bedeutend.

Die unter Godl gegossenen Statuen verraten etwas von jener allgemeinen Wendung der deutschen Geschichte, die wir immer wieder spüren. Einem großartigen Aufstieg an einigen Stellen folgt ein Absinken. Wahrhaft glänzende Leistungen sind Philipp der Gute und Margarethe von Flandern. 1521 und 1522 gegossen, gehen freilich beide auf ältere Entwürfe zurück. Sie sind 1513 „visiert“, also zu Sesselschreibers Zeit, auch zur Zeit der Vischerschen Statuen. Nun hat diese Innsbruck damals gar nicht gesehen. Trotzdem wirkt Philipp wie ein aus beiden Vischer-Figuren mit mächtiger Eigenkraft gezogener Schluß eines großen und genialen Plastikers (Abb. 106). Der Schnitzer muß auch hier Magt gewesen sein; der Entwerfende war Sesselschreiber. Hier haben wir den Höhepunkt des deutschen Standmotives. Großartig breit treten die Beine auseinander, beide fest dem Sockel verhaftet, beide völlig frei wirkend. Das Stützmotiv des Theoderich (im eingewinkelten linken Arme) tritt zu der Steigerung des bei Artus beispielhaft durchgeführten Stehens. Der Kopf, der an die van Eyck-Zeit zurückdenken läßt, gehört zu den großartigsten des ganzen Zeitalters. Der Reichtum der Rüstung, so liebevoll er ausgebreitet ist, ordnet sich der vornehmen und hohen Ganzheit dienend unter. Kaum weniger bedeutend ist Margarethe von Flandern (Abb. 107). Auch für sie ist 1513 ein Modell erwähnt, das aber offenbar nicht aus der Werkstatt stammte, sondern von auswärts kam. Der Verfasser erwartet noch immer eine Belehrung darüber, warum für dieses Modell von der

Sonderforschung grundsätzlich nie an den großen Meister gedacht wird, der Margarethes Hofkünstler war und u. a. die wundervolle kleine Holzbüste des National-Museums mit ihrem so ähnlichen Bildnis geschaffen hat: Konrad Meit von Worms. Er war vor 1511 in Wittenberg tätig und war, als er 1514 sich in Mecheln verheiratete, bereits Hofbildhauer der Margarethe. 1513 könnte gerade das Jahr sein, in dem er frischen Eindruck bei Margarethe erweckte. Leonhard Magt (dessen Name wohl nur zufällig an den des großen Wormsers erinnert) bleibt auf jeden Fall der eigentliche Bildner; aber wir kennen sonst von ihm diese eindringende und blanke Bildniskunst nicht, und mindestens ist die innere Verwandtschaft der Statue mit den Werken Konrad Meits annähernd so groß wie die zwischen dem Grazer Ehrenbilde und dem Albrecht von Habsburg. Wie viel *da* aber Magt hinzugesetzt hat, ließ sich ja einmal verfolgen. — Einige andere Gestalten, so die beiden Leopolde, gehen wieder mit den meisten der Statuetten enger zusammen. Dies gilt auch für Friedrich III. und noch für mehrere andere. Aber nun scheint eine abschüssige Bahn sich aufzutun. Die beiden Albrechte (1526 und 1527) sind recht leere Gestalten; die Phantasie ist ausgegangen. Und doch gibt es noch ein paar Erhebungen: Johanna von Kastilien (1528) und Gottfried von Bouillon (1532 bis 1533), mit dem die Reihe der dürerzeitlichen Gestalten schließt. Auch die zweite Reihe bringt noch ein paar Großstatuen unserer Plastik, aber das Verhältnis von Zahl und Wert hat sich der ersten gegenüber ungünstig verschoben. Spüren wir nicht auch hier jenen kälteren Hauch, der von der Reformation allein her gewiß nicht erklärt werden kann, der aber auch mit ihren Wirkungen verbunden ist und einen allgemeinen Lebensvorgang im deutschen Volke von damals ansagt? Schon das nächste Geschlecht wird uns das deutsche Schicksal in wahrhaft dramatischer Spannung zeigen.