



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1940

Die Bildner des Dürergeschlechtes

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

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 Ratgebs 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-oberpfälzische 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 straßburgische 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 „Entwertung“ 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 allgemeines geschichtlich 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 vergoldet), 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.

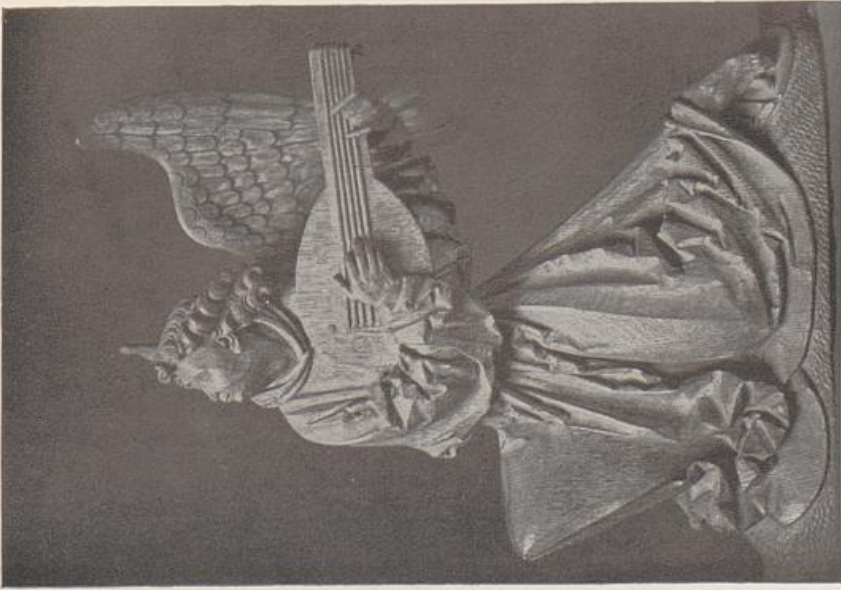
Das ist der Weg der Dürerzeit an vielen entscheidenden Stellen. Der späte Xantener Marienaltar gibt immer noch Szenen, aber nicht nur diese selber sind ruhiger geworden; die beherrschende Stellung hat die ruhig überragende Madonnengestalt. Um so mehr rettet sich die Lust am Verästelten und Überreichen 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 Sebalders 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 hinzugegan 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.