UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1940

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

Visual Library

Die deutsche Kunst der Dürerzeit

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK
Sammlung
J. A. Schmoll
gen. Eisenwerth
PADERBORN

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Arnold v. Bismarck

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

DIE DEUTSCHE KUNST DER DÜRERZEIT

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

VOM WESEN UND WERDEN DEUTSCHER FORMEN

Geschichtliche Betrachtungen

von

WILHELM PINDER

BAND III

VERLAG E. A. SEEMANN LEIPZIG

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

DIE DEUTSCHE KUNST DER DÜRERZEIT

von

WILHELM PINDER

VERLAG E. A. SEEMANN LEIPZIG

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

03
SE
1790

UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK
Sammlung
J. A. Schmoll
gen. Eisenwerth
PADERBORN

Schmoll/2970

Copyright 1940 by E. A. Seemann, Leipzig. Printed in Germany.
Alle Rechte, auch das der Übersetzung, vorbehalten. Druck des Textes:
Julius Abel, G. m. b. H., Greifswald.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

INHALT

VORWORT 7

EINLEITUNG 9

DIE ALTDEUTSCHE KUNST VOR DÜRERS GEBURT 19

„Um 1467" 19

Meister und Werke 30

Erhart und Gerhart 30

Gegensätze in der Malerei 43

Ein bayerisches und ein kölnisches Werk. — Der Erfurter Regler-Altar. — Nordwestliche Maler. — Oderdeutsche Maler.

Der Meister E. S. und Nikolaus Gerhart 73

Die Bedeutung der Stecher. — Meister E. S. — Nikolaus Gerhart.

Das Ulmer Chorgestühl 90

Die Dangolsheimer Maria 95

DIE DEUTSCHE KUNST IN DER JUGENDZEIT DÜRERS 97

Die Kunst um 1480 97

Der Stil der Schnitzer 102

Die neue Gestalt. — Die oberdeutschen Altäre. — Der lübische Beitrag.

Zwei Paare großer Künstler in Dürers Jugendzeit 135

Pacher und Notke. — Schongauer und der Hausbuchmeister.

Der Stil der 80er Jahre bei den Malern 151

Die Kunst um 1490 156

Der Beitrag der Schwaben 158

Schwäbische Bildnerei. — Schwäbische Malerei.

Beiträge der anderen Stämme 163

Dierick Baegert. — Der Münnerstädter Altar. — Der Mainzer Adalbert-Meister. — Holzschnitte.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

DIE DEUTSCHE KUNST IN DÜRERS MANNESJAHREN 172
Das Geschlecht von 1440—50 182
Hans Päuerlin. — Erasmus Grasser. — Veit Stoss. — Nikolaus Hagenauer. — Hans Valkenauer.
Das Geschlecht von 1460 199
Lyriker der Plastik 199
Tillmann Riemenschneider. — Gregor Erhart. — Hans Witten. Ludwig Juppes.
Maler in Süd und Nord 215
Bernhard Strigel. — Bayerische Meister. — Kölnische Maler. — Hans Fries.
Augsburger Künstler 225
Hans Holbein d. Ä. — Ulrich Apt d. Ä. — Adolf Daucher.
„Form als Tat" in der Plastik 231
Henning von der Heyde. — Hans Seyffer. — Adam Krafft. — Der Münchener Astbrecher. — Anton Pilgram. — Peter Vischer d. Ä. — Gilg Sesselschreiber und das Innsbrucker Grabmal.
Matthis Gothart Nithart 253
Dürer und seine Altersgenossen 276
Albrecht Dürer 276
Die Maler des Dürergeschlechtes 291
Lucas Cranach d. Ä. — Jörg Breu d. Ä. — Hans Burgkmair. — Leonhard Beck. — Roland Frueauf d. J. — Martin Schaffner. — Hans Maler. — H. L. Schäuffelein. — Hans Süß von Kulmbach. — Jörg Ratgeb.
Die Bildner des Dürergeschlechtes 314
Daniel Mauch. — Sixt von Stauffen. — Hans Backoffen. — Hans Leinberger. — Claus Berg. — Jörg Lederer. — Die Meister des Parallelfaltenstils. — Hans Brüggemann. — Heinrich Douvermann. — Leonhard Magt und die Fortführung des Innsbrucker Grabmals.
Das Geschlecht von 1485 341
Die Bildner 341
Die letzten Vertreter der altdeutschen Altarkunst. — Meister H. L. — Benedikt Dreyer. — Die Gegenrichtung. — Loy Hering. — Hans Daucher. — Konrad Meit. — Peter Flötner. — Die Söhne Peter Vischers.
Die Maler 375
Hans Baldung. — Albrecht Altdorfer.
AUSBLICK 395
NACHWEIS DER ABBILDUNGEN 398

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

VORWORT

Nur der Fachgenosse wird völlig ermessen können, welche Menge an Verzichten in diesem Buche enthalten ist. Dutzende von Künstlern hoher Bedeutung sind darin, stets allzukurz, behandelt, eine Fülle geistiger Richtungen ist oft nur gestreift, und Vieles, das hier nur Teil sein kann, hätte allein einen unserer Bände beanspruchen dürfen. Der Schwierigkeiten seines Versuches ist sich der Verfasser bewußt. Er hat ihn gewagt, und er dankt herzlich dem Verlage, der ihn zu tragen übernommen hat.

Als die Niederschrift beendet war, nahte alsbald der Feldzug in Polen, der uns den ersten großen Sieg bringen sollte. Das gedruckte Buch tritt vor ein Deutschland, das noch einmal um sein Leben zu kämpfen gezwungen und zu noch größerem Siege aufgerufen ist. Der Blick auf eine der mächtigsten Zeiten unseres Volkes möge unser so stark wieder erwachtes Geschichtsbewußtsein ein wenig noch klären helfen: gegen *welches* Volk der Haß unserer Feinde angeht.

Der Verfasser, der in diesem zweiten großen Kriege nicht mehr kampffähig ist, erhofft sich aus diesem kleinen Beitrage zur Selbststärkung des deutschen Volkes auch einen kleinen Trost: daß das Betrachten ein wenig dem Handeln dienen möge!

Berlin, Oktober 1939. *Wilhelm Pinder*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die 168 Abbildungen dieses Werkes sind auch als Lichtbilder (Diapositive) zu beziehen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



Albrecht Dürer, Selbstbildnis, Zeichnung, Erlangen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

EINLEITUNG

Der entscheidende Name, der über dem ersten dieser Bände stand, war nicht aus der Kunst genommen; er gehörte einer überragenden Herrschaftsform, dem alten großen Kaisertume, er war noch politischer Art, er durfte vom Staate sprechen. Über dem zweiten stand schon ein gesellschaftlicher, der Name eines Standes und dabei nicht der des Ritters — zu dem am Ende unserer Kaiserzeit die geistige Vormacht bereits geglitten war —, sondern der des Bürgers als des neuen Kulturträgers. Für den dritten ist zum ersten Male ein Personenname gewählt, der Name eines großen Menschen, der ein großer Künstler war. Auch dieser Band gilt noch der älteren Bürgerzeit, aber er handelt mit weit größerem Nachdruck von den starken Einzelnen, und dies auch da, wo versucht werden muß, diese Einzelnen Gesamtströmungen einzuordnen, von denen sie im Laufe längeren Wirkens mehreren angehört haben können. Schon der zweite Band hatte die Betrachtung aus einer Kunst überwiegend namenlosen Dienstes in das Reich der einzelnen Starken geführt. In den faustischen Wandlungen des Hans Multscher hatte sich die Darstellung auf eine kommende Geniezeit zugespitzt. Das letzte Wort hieß *Albrecht Dürer*.

Dem dritten Bande gibt dieser große Einzelne nun den Namen, und wiederum wird das letzte Wort einen einzelnen Großen vorausnehmend nennen, nun aber keinen bildenden Künstler mehr, sondern einen Dichter und Denker: *Goethe*. Die Betrachtung wird sich dann an einer Stelle, da wenigstens bei uns die bildende Kunst den

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

eigenen Boden zu verlieren droht, über diese selbst hinauswagen, vom bildenden Künstler zu dessen Betrachter und zum versuchten Diktate des Denkens über die Form. Sie tritt zudem schon jetzt aus den *genialen Zeiten* in die *Geniezeiten* ein und damit natürlich auch in die Zwischenlagen, die solche nach geschichtlicher Notwendigkeit zu trennen pflegen. In die Geniezeiten! Ob wir Dürer oder Goethe nennen: wir meinen jedesmal nicht nur die Zeit *eines* Genies, sondern eine Geniezeit. Die Dürer-Zeit ist eine solche, höchst ausgesprochen. Im Deutschland und im Italien von 1500, und damals nur in diesen beiden Ländern, geschah es, daß ganze Gruppen von Genies auftraten, umgeben von Talenten aller Grade. Es geschah in einem jener Vorgänge, die gerade durch das Unerklärbare ihrer völligen Anschaulichkeit beweisen, daß das eigentliche Geheimnis des Lebens hinter ihnen steht. Wir sind in der Geschichte diesem eben dort nahe, wo der Verstand gegenüber den Ursachen versagt und wir die Wirkungen trotzdem zu verstehen glauben.

Dürer und Goethe werden nicht etwa genannt, weil sie *die* Größten an sich wären. Genies sind nicht meßbar. So, wie vor den ganz hohen und den ganz tiefen Tönen unsere Vorstellung versagt, wie die Unterschiede der Schwingungszahlen zwar vorhanden, aber unserem Ohr nicht mehr vernehmlich sind, so wird auch das, was wir Menschen wahre Größe nennen, da es nur durch uns erlebbar ist, eben erst von jenem Punkte an sichtbar, wo die Vergleichbarkeit seiner Grade erlischt. Ob Lionardo oder Michelangelo, ob Bach oder Händel — es ist reine Willkür, wenn hier einer noch Grade der Größe abmessen zu können glaubt. Es ist nur die Größe an sich, die er empfindet, und nur die verschiedene Zugänglichkeit für das eigene Wesen täuscht eine Meßbarkeit vor. Vor Gott muß es Gradunterschiede menschlicher Größe so sicher geben, wie wir in der natürlichen Welt die tatsächlich verschiedene Höhe auch gewaltigster Berggipfel durch Meterzahlen ausdrücken können. Da, aber auch nur da, können auch wir „Größe" messen, und zwar ohne die höchsten Höhen selbst ersteigen zu müssen. Vor den Höhen der Menschengröße dagegen stehen wir, wie der nur Schauende ohne den Maßstab rechnerischen Wissens vor den Gipfeln der Berge steht: er sieht die Höhen, aber ob er auch nur die allgemeinsten Verhältnisse richtig

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sieht, das hängt davon ab, wo er steht, also von ihm! Erreicht er den höchsten Gipfel ringsherum, dann freilich sieht er auch das, und doch auch dies nur, so weit sein Blick reicht. Offenbar ist aber dem menschlichen Geiste die letzte Höhe zu erreichen überhaupt versagt. So soll er im Menschlichen, sobald er ‚wahre Größe' empfindet, eben darum nicht mehr messen.

Die Zeit Goethes ist auch die Zeit Beethovens und zahlloser anderer, die Zeit Dürers auch die Grünewalds und zahlreicher anderer. Warum Dürer und Goethe hier gewählt sind, die doch durchaus nicht allein, sondern Gipfel unter Gipfeln waren, das hat rein geschichtlichen Grund: dies sind die beiden Männer, in denen die *bewußte Verantwortung* für die künstlerische Kultur des eigenen Volkes am klarsten zutage getreten ist. Die Geschichte der Kunst aber ist zugleich die der steigenden Bewußtheit mit ihrem Segen und erst recht ihren wachsenden Gefahren. Grünewald ist nicht kleiner als Dürer und Beethoven nicht kleiner als Goethe. Aber in Grünewalds und Beethovens Leben liegt gerade nicht das, was Dürer und Goethe heraushebt — nicht als Zeichen der Größe an sich, sondern lediglich als dasjenige, in dem die geschichtliche Wandlung gegen das ‚Mittelalter' sich am klarsten offenbart. Dies ist die bewußte Verantwortung für das Ganze, nichts anderes. Aber eben dieses ist geschichtlich viel! „Zu Nutz und Frommen der Malerknaben" schrieb Dürer, der mehr noch schrieb als Goethe zeichnete, mehr und auch mit mehr Bedeutung für die Entfaltung unseres sprachlichen Ausdrucks, als Goethes eigene bildende Kunst für die deutsche Kunst gewinnen konnte. „Speise der Malerknaben" wollte Dürer geben. Er hatte ein sehr geschichtliches Bewußtsein. Er hatte es so stark, daß er schon mit Sehnsucht in die Zukunft drang: „Wollte Gott, daß ich der künftigen großen Meister Werke und Künste *jetzt* sehen könnte, derer, die *noch nicht gekommen* sind!"

Wenn dies gesagt werden konnte, so war eine völlig neue Stellung des Künstlers erreicht. Er diente noch immer, aber er sah den Bereich der Kunst, nicht den des Werkens nur, sondern den des Geistes darin, als ein eigenes Gebiet mit eigener Verantwortung und — eigener *Geschichte!* Das versteht sich nicht von selbst, das bedeutet eine Wandlung. Darin liegt Tragik, wie überall, wo Größe

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ist. Der Künstler, das will aber sagen: die Kunst selber sah sich nun als Problem. Sie war eine *Frage* geworden. Das war neu. Und neu war auch die bewußte Vertretung des eigenen Volkes. Es gemahnt an Stimmungen Goethes für sein Volk, wenn Dürer schreiben konnte: „Dann offenbar ist, daß die teutschen Moler mit ihr Hand und Brauch der Farben nit wenig geschickt sind, wiewol sie bisher an der Kunst der Messung, auch Perspectiva und anderen dergleichen Mangel gehabt haben. Darum wol zu hoffen, wie sie auch die erlangen und also den Brauch und Kunst miteinander überkommen, sie werden mit der Zeit *keiner anderen Nation* den Preis vor ihnen lassen." Oder: „Und wenn es müglich wär, so wollt ich geren all das, das ich kann, klar an Tag bringen, das zu lieb den geschickten Jungen, die sölche Kunst höher liebn denn Silber und Gold." Oder: „Nun erkenn ich, daß in *unserer teutzschen Nation* bei den itzigen Zeiten viel Moleren der Lernung notdürftig wären." Sogar die Bescheidenheit beider Großen in Ansehung des eigenen Volkes ist sehr ähnlich. Erst wir Heutigen wissen darum, wie hoch beide Zeiten in Wahrheit standen. — Die großen älteren Meister waren nicht kleiner als Dürer und die Großen seiner Zeit, aber sie ruhten, je früher sie auftreten durften, um so sicherer umschlossen vom Auftrage der Gemeinschaft. Auftrag und Selbstdarstellung waren eines. Als Dürer wirkte, konnten sie sich schon scheiden und aneinander geraten. Michelangelo mag dafür das größte Beispiel sein, aber auch in Dürer schon ist die sehr fruchtbare und — gefährliche Macht der Selbstdarstellung spürbar.

Eben darum steht auch eine ganz unmittelbare Selbstdarstellung noch engeren Sinnes am Beginne dieses Buches und steht noch vor seinen anderen Bildern voran, etwas, das vorher niemals möglich gewesen: die Selbstdarstellung eines jungen Genies unter der *Drohung* eben seiner Genialität; die Erlanger Zeichnung, ein bahnbrechendes Werk und ein verräterisches zugleich. Der Künstler konnte sich selbst sehen, nicht mehr nur als einen Gegenstand wie andere auch, sondern als Träger einer seelischen *Last*, die um so stärker auf ihm ruhen mußte, je mehr die tragende Kraft gemeinschaftlichen Glaubens abnahm.

Das Selbstbildnis in weiterem Sinne ist schon sehr alt, wenn auch sicher jünger als das Bildnis fremder Gegenüber. Es hatte, dem

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Bildnis als solchem folgend, den bekannten Weg durchlaufen von der rein vertretenden Allgemeinform, die durch Beigaben, durch Abzeichen, durch Begleitformen, gar durch Schrift nur den einzelnen herausheben, nicht aber seine sichtbare Einmaligkeit und damit seine Vergänglichkeit deutlich machen wollte — bis zur Erfassung gerade dieses Einmalig-Vergänglichen als des nunmehr Wesentlichen. Dürer aber sah (als vertretend) *zwei* Aufgaben der Malerei: das Leiden des Herrn darzustellen — das war das alte Ziel! — und das Bildnis des Menschen zu bewahren — das war neu!

Wesentlich seit der großen Wende um 1350 steigt das persönliche Bildnis auf; das Selbstbildnis folgt ihm. Aber es gleicht noch zunächst dem Bildnis Fremder. Der Künstler des 15. Jahrhunderts, der sich gerne als Beiwohner heiliger Handlungen in das Gemälde gleichsam einschlich, pflegte die eigenen Züge als reines Gegenüber zu sehen: „Bildnis des Malers X, gemalt vom Maler X", aber kein Selbstbildnis in jenem Geiste, der für ganz Europa zum ersten Male erschütternd in der Erlanger Zeichnung durchbricht. Zu diesem gehörte eine neue Voraussetzung: die Spaltung des Ichs in ein betrachtendes und ein betrachtetes, die Selbst*kritik* geradezu, ein Verlust an Unschuld und ein Gewinn an Tiefe. Wir kennen den Vorgang nicht, der jene verblüffende Zeichnung heraufrief, wir können ihn nur vermuten. Eines wenigstens ist sicher: es kann sich nicht um die Vorbereitung eines Gemäldes gehandelt haben. Das ist beweisbar aus den geschichtlichen Urkunden der Form. Denn keines der gemalten Selbstbildnisse Dürers, keines seiner Zeit und keines der nächsten, keines vor Rembrandt nämlich, hat je die unmittelbare Augenblicklichkeit dieses Selbstbekenntnisses bewahrt, der offenbar damals nur die Zeichnung gewachsen war. Dies ist genau so beweisbar wie eine ähnliche Angelegenheit der Landschaftsdarstellung: nicht ein einziges Mal hat Dürer, der größte Bahnbrecher der Landschaft im Norden, je im gerahmten und fertigen Bilde das gesagt, was er in flüchtigen Aquarellen schon sagen durfte. Alles fast, was die späteren nordischen Landschafter engsten Sinnes als selbständige Eigenform zu geben vermochten, steckt in den Aquarellen schon des jungen Dürer: Rembrandt, Ruisdael, Everdingen, Friedrich, Constable, Corot, Waldmüller — aber es steckt eben noch *darin!* Es herauszuholen, war

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

erst längerer geschichtlicher Entfaltung möglich. Genau so hat erst Rembrandt sich erlaubt zu *malen* und damit zum eigenständigen Kunstwerk zu erheben, was hier noch nur gezeichnet, freilich auch zum ersten Male in der Geschichte ganz Europas immerhin doch schon gegeben war: das Künstlertum gesehen als Schicksal, die Frage des Kämpfenden an sich selber, die Fraglichkeit des Lebens für den Lebenden, die Fragwürdigkeit des Ichs für das Ich. Es ist danach wenigstens die Vermutung erlaubt, daß das Erlanger Selbstbildnis sogar ungewollt entstand. Vorbereitung für ein Gemälde war es nicht! Wenn es überhaupt Schlüsse aus überlieferten Tatsachen gibt, so ist dieser geboten. War es dann nicht gar so, daß der Werdende zuerst noch nicht an Zeichnen dachte, als er vor dem Spiegel träumte, mit den heißen Fragen der Jugend — der Jugend, von der nur die Toren glauben, daß sie die leichteste Zeit des Lebens sei, von der aber jeder Erfahrene weiß, daß sie die bittersten Nöte bringt, weil der Jüngling den Wert, den er birgt, nur fühlt und noch nicht kennt, und weil er ahnt, wie schwer es sein wird, so wertvoll zu werden, wie er „ist"? Was wir da sehen — wahrlich zum ersten Male in der Geschichte ganz Europas! —, das ist die schwarze Stunde des Jünglings, der ein großer Mann zu werden hat. Diese Stunden *senken sich* auf den, der Tat und Schicksal in sich birgt; sie werden nicht geholt. Es hat sie immer gegeben, seit geistig starke Menschen ins Leben traten. Aber daß sie darstellungswürdig wurden — *das* war das völlig Neue! Vielleicht wußte der junge Wanderer anfangs noch gar nicht, daß die schwarze Stunde schon zum Werke werden wollte. Vielleicht betrachtete er sich nur im Spiegel, wie er oft wohl tat — er hatte bekanntlich die kindliche Eitelkeit des Künstlers —, aber was er dieses Mal sah, das war die Fraglichkeit seiner selbst, wenn nicht gar die letzte Frage: „Warum es überhaupt etwas gebe." Einem Denker oder Dichter hätten sich Worte gefügt, so wie für Jakob Boehme: „Als ich am Berge lag gen Mitternacht und alle Bäume über mich fielen und alle Sturmwinde über mich gingen ..." Ein Musiker hätte Töne gefunden, vielleicht ohne sie festzuhalten, er hätte vielleicht nur phantasiert. Ein Phantasieren solcher Art war es wohl auch, als Dürers Stift wie im Traume begann, jene Stimmung festzuhalten. Sein schöpferisches Auge bannte das Gesicht des Fragers als das des

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Fragens selber in einer Zeichnung, die auch hätte weggeworfen werden können, so wie das Phantasieren des Musikers verloren geht. Ein Glück für uns, daß es nicht geschah! Dürer muß doch gefühlt haben, daß dieses Blatt der Erhaltung wert war. Wir erblicken dadurch heute einen entscheidenden Punkt nicht nur deutscher, sondern abendländischer Geistesgeschichte. Unverkennbar ist, während in Wahrheit beide Augen sehen und beide gesehen werden, doch eine Unterscheidung da: das eine wandert, das andere stiert, das eine ist mehr der Betrachter, das andere mehr der Betrachtete. Es ist der *Gespaltene*, der sich darstellt. Es kann keineswegs ein körperliches Schielen gemeint sein, selbst wenn Dürer geschielt oder wenigstens sehr verschieden große Augen gehabt haben sollte. Den klarsten Beweis liefert die wenig spätere Lemberger Zeichnung. Auch da ist die Rollenverteilung überdeutlich und könnte wie ein körperlicher Mangel wirken — nur: die Rollen sind ja vertauscht! Im Lemberger Bildnis ist das rechte Auge das kleine, im Erlanger das linke. Die Unterscheidung in sich also ist das Gegebene. Sie ist nicht durch körperliche Tatsachen festgelegt, sondern durch seelische veranlaßt. Diese „beiden Augen" haben Dürer durch sein ganzes Leben verfolgt. Da, wo die aufgestützte Hand die Wange vor- und zusammenschiebt und sicher auch das Auge noch kleiner macht, wo der Mund wie in brütendem Unmut sich vorwärtspreßt, da gerade wandert der unruhige Blick. Die stärksten Ausdrucksträger, Auge und Hand, rücken zusammen. Das alte Volk der betonten Blickdarstellung (und wie wundervoller Darstellungen von Händen!) gelangt hier zur Selbstdarstellung des Blickes. Damit ist wahrhaft eine Wende erreicht. Das Schwellenerlebnis zwischen den Zeitaltern, das die iberischen Menschen als Weltumsegler hatten, vollzog der Deutsche in seinem Innern — so wie später Schiller die „Räuber" schrieb, während die Franzosen den Adel köpften.

Der Deutsche! Um dies doch gleich bei der ersten Begegnung zu sagen: wir wissen durch Dürers Familienchronik selbst, daß der Vater aus Ungarn gekommen war und nur die Mutter aus Nürnberg stammte. Aber die von manchen als „magyarisch" empfundenen Züge Dürers, die dieser selber nie so stark an sich hervorgehoben hat, wie sie etwa in der Medaille des Hans Schwartz zutage treten

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

— gerade sie stammen ja sichtlich von der Mutter! Wir kennen das Gesicht des Vaters. Es sieht völlig unmagyarisch und — im üblichen Sinne — viel „deutscher" aus als das der altnürnbergischen Frau, die den Großen geboren hat. Übrigens, auch der gut fränkische Lehrer Wohlgemuth hat den hager knochigen Gesichtsbau, das hochstehende Jochbein, die stark gebogene, dinarische Nase wie die alte Frau aus dem nürnbergischen Goldschmiedegeschlechte der Holper. Beide können viele Vorfahren gemeinsam gehabt haben. Ungarn aber hatte stets einen reichen Einschlag von Deutschtum, und dies namentlich unter den Goldschmieden, zu denen schon der Großvater Dürer gehört hat.

Was das junge deutsche Genie unter dem schweren Glück der schwarzen Stunde dieses eine Mal gefunden und aufgehoben hatte, das hat der Gereifte selbst in Zeichnungen so nie wieder gebracht, aber es war damit in der Welt! Viel später erst hat es weiter gezeugt, nicht durch Einfluß, sondern durch das Wunder des geschichtlichen Wachstums: in Rembrandt. Rembrandt brauchte nichts von Dürers Tat zu wissen, und doch mußte sie wohl einmal vor ihm getan sein, bevor Rembrandt möglich wurde. Das Selbstbildnis im Sinne der Selbstkritik ist den nordischen Völkern vorbehalten geblieben und auch bei ihnen nur Wenigen. Es gibt eigentlich nur drei bis vier wirklich hervortretende Künstler der gemalten Selbstbiographie, und es sind nur Deutsche und Holländer: Dürer, Rembrandt, Corinth sind die wichtigsten. Auch unter ihnen steht freilich Rembrandt wieder einzig da. Mit mehr als 60 Selbstbildnissen von der Vollendung der ersten drei Jahrsiebente an durch ein ganzes Leben hindurch hat er seine Wandlungen, oft verschleiernd, oft übersteigernd, zuweilen bis an den Rand der Selbstverhöhnung, ja der Selbstvernichtung, zwischen grinsender Maske und feierlicher Bannung, so dargestellt, daß man von keinem einzelnen Werke sagen könnte, dieses sei *das* Selbstbildnis, daß vielmehr erst die Gesamtheit aller, die Folge, die Geschichte, die Selbstbiographie eben, *das* Selbstbildnis heißen darf. Bei Rembrandt ist das Gesamtleben vom Jüngling zum Greise, bei Corinth mehr das Alter, bei Dürer mehr die Jugend die Blütezeit der Selbstdarstellung gewesen, bei ihm sogar schon die Kindheit. Wo man aber auch bei Dürer steht: immer spürt man den Beginner,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

den Kämpfer, den Bahnbrecher, das heißt für damals auch den bewußten, den tragischen Künstler von heldenhaftem Mute. „So wir nun zu dem Allerbesten nit kummen mögen, söll wir nun gar von unserer Lernung lassen? Den *viehischen Gedanken nehm wir nit an.*"

Vergleicht man die drei Maler, die wir als die höchsten Gipfel deutscher Kunst von damals ansehen, so scheinen sie sich in geschichtlicher Folge zu ordnen. Bei aller ungeheuerlichen Gewalt scheint die Kunst Grünewalds noch geradezu vom Fragen frei: sie versinnlicht zwar mit einer völlig neuen, durchaus dürerzeitlichen Kraft, sie ist alles andere als naturfern, aber sie ist auch noch unerschüttert im Glauben; der Dienst der Form in mittelalterlichem Sinne ist ungebrochen. Wenn der seltsame Mann auch lebend noch so seltsame Züge entfaltet haben sollte, wenn er auch nach Aussage seines Nachlasses in den neuen Glaubensfragen mitgerungen hat — seine zugleich kühne und innige Kunst ist sicher noch ganz Religiosität und, was diese als schöpferischen Grund aller Form angeht, noch ohne Frage. Bei Holbein ist es nahezu umgekehrt. Man hat ihn als Atheisten empfinden können, er kann als fast einziger Deutscher jener Zeit schon die kalte Vollendung einer vom Religiösen gelösten Kunst zeigen. Ein erschütternder Ausbruch, wie ihn Dürers Tagebuch der niederländischen Reise bei der Falschmeldung von Luthers Tode uns überliefert hat, wäre bei Holbein gar nicht vorzustellen. Er ist ein Genie der vollkommenen Form, ein neuzeitlicher Mensch, dem nur noch der letzte Schwung einer glaubenserfüllten und geniereich endenden Zeit auch noch deren seelische Mittel leiht. Für Grünewald ist umgekehrt gerade das neuzeitliche Sehen nur Mittel, der Dienst am Glauben immer noch Ziel und Sinn.

Zwischen beiden steht Dürer, noch ganz erfüllt vom alten religiösen Dienste, zugleich schon angenagt und geschüttelt vom Problem der Form. Daß Holbein einer neuen Generation nach jener Dürers angehört, ist gesichert. Die Frage von M. G. Nitharts Geburtslage ist kaum noch umstritten. Nach jener einen Frage aber — Verhältnis zwischen Dienst am Glauben und Dienst an der Form — möchte man sich Grünewald gerne als den Ältesten der drei vorstellen. Innerlich ist er es auf jeden Fall, auch wenn er später geboren wäre. Im Geistigen dürfen wir feststellen: zwischen der mit

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

bahnbrechend neuer Bildkraft dargestellten alten Welt in Grünewald und der noch von einigen Seelenkräften dieser alten Welt beflügelten, selbst aber schon modernen Holbeins — zwischen beiden steht Dürer als der große Frager, noch selbstverständlicher Diener des Glaubens und schon bewußter Diener der Form, wahrhaft an einer Wende der abendländischen Menschheit.

Wie es zu dieser geschichtlichen Stellung kommen konnte, dies ein wenig verstehen zu machen, muß die Betrachtung zurückgreifen. Wir gehen bis an den Punkt, den der zweite Band gewonnen hatte, an das Ende der Zeit Hans Multschers, der 1467 starb.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

DIE ALTDEUTSCHE KUNST VOR DÜRERS GEBURT

„UM 1467"

Der Titel ist natürlich zu genau, um genau zuzutreffen. Aber die 1460er Jahre der deutschen Kunst sind zumal in ihrer zweiten Hälfte von merkwürdiger Ausdruckskraft und sind dennoch gleich den zwei vorangehenden Jahrzehnten lange Zeit nicht genug beachtet worden. Nicht gering war dabei die Schuld der an sich sehr berechtigten Dürer-Verehrung. Das Vor-Dürerische schien nur im Hinblick auf den einen Großen betrachtenswert, und man maß es nach dem, was daran noch nicht Dürer war, als sei es darum reine Vorbereitung und nicht schon selber ein Leben. Lange übersah man die Genialität in jener Zeit. Man sah überhaupt nicht richtig hin. Sobald man es tat, enthüllte sich ein Reichtum, den man durchaus als Eigenwert anzusehen hat: wohl ein Noch-Nicht und ein Nicht-Mehr, wie jede, wie auch die Dürer-Zeit, aber ebenso ein sehr eigenes Leben voll hoher Werte, voll leidenschaftlicher Gegensätze, unruhig und brodelnd, voll wahrer Genialität, und durchaus genährt von den eigensten Kräften des Volkes. Es gab für das frühere falsche Bild auch noch einen zweiten Grund. Man war übereingekommen, daß sich damals die deutsche Kunst an die niederländische verknechtet hätte. Der Irrtum ging sehr weit. Daß er ein Irrtum war, dürfen wir heute ruhig aussagen. Nur dies ist völlig richtig, daß jene Zeit mit besonderer Spannung nach den Niederlanden blickte, und daß man gerne dort lernte. „Darnach ist Albrecht Dürrer, mein lieber Vater, in Deutschland kommen, lang in Niederland gewest *bei den großen*

Künstlern." Ohne Zweifel drücken diese Worte eine noch aus jener Zeit ererbte Überzeugung aus. Als Anerkennung eines großartigen Wertes war sie berechtigt, und sie war keineswegs auf Deutschland beschränkt. Die französische Kunst des späteren 15. Jahrhunderts ist in großen Teilen der niederländischen so stark verpflichtet, daß erst spätere Wissenschaft sie aus jener lösen mußte, wobei denn etwa aus Hugo van der Goes der Meister von Moulins hervortrat. In Italien sagte das Wort „Fiamminghi" ohne weiteres „gute Maler" aus, und auch die Deutschen haben um die hohe Meisterschaft ihrer nächsten, aus einst gemeinsamer Volkheit erst allmählich abgespaltenen Verwandten wohl gewußt. Wir kennen die gewaltige Bedeutung des Genter Altares und des ganzen Eyckschen Kreises. Wir wissen, daß der Flémaller, und erst recht, daß Rogher van der Weyden eine erschütternde Wirkung ausgeübt, ja, daß Rogher die Darstellung der Passion noch einmal neu geschaffen hat. Dirk Bouts, Hugo van der Goes, Geertgen van Haarlem waren Künstler höchsten Ranges, und sie waren nicht die einzigen ihres Landes. Die Wirkung dieser Tatsache auf unsere, namentlich die oberdeutsche Kunst, ist trotzdem viel zu einseitig gesehen worden. Gerade ein Fall wie der des Meisters von Moulins wäre in Deutschland nicht möglich: ein wirklich hervorragender oberdeutscher Künstler, der den Niederländern zum Verwechseln ähnlich sähe, ohne doch, wie etwa Memling, dauernd bei den Nachbarn gelebt zu haben. Der Fall der niederdeutschen Kunst scheidet aus; sie ist der nordwestlich benachbarten auf das engste stammesverwandt. Sie ist ihr an Werthöhe seltener gewachsen, aber dennoch ist bei ihr überwiegend Stammes- und Sprachgemeinschaft, was manche ausschließlich für Einfluß halten. Die rheinische und oberdeutsche Kunst aber, die im ganzen doch wichtigere, ist von stärkster Eigenart. Sie *will* noch anderes als die niederländische. Wo sie an jene erinnert, außer durch auch ihre geborene, unverkennbare Blutsverwandtschaft, *da* allerdings hat sie Einflüsse von jener aufgenommen, *dann* ist das so viel mißbrauchte Wort eindeutig berechtigt. „Einfluß" aber bedeutet, daß ein eigner Fluß da ist, in den etwas einströmen kann. Das ist eine ganz andere Lage als bei unseren östlichen Nachbarn, denen in jener Zeit noch die deutsche Kunst auf weite Strecken hin, namentlich in den höheren Formen, die eigene einfach ersetzen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

mußte. Da ist das Wort „Einfluß" meist viel zu schwach, da wäre meist viel richtiger von auslandsdeutscher Kunst zu reden. Niemand, der auch nur ein wenig zu sehen versteht, würde die hohe Kunst eines Martin Schongauer auch nur einen Augenblick mit der niederländischen verwechseln oder sie gar als deren provinziellen Ableger empfinden können. Ein Einfluß ist zweifellos da, jedoch in der ebenbürtigen Form schöpferischer Auseinandersetzung. Anders steht es z. B. bei Herlin. Der Schwabe in ihm bleibt unverkennbar, aber hier ist es richtig, daß ein dauerndes Nachstreben hinter den Niederländern her mehr durch die Grenzen des Könnens als die des Wollens eingeschränkt wurde. Ein beschränkter Künstler, das war Herlin wahrlich. Und dennoch, selbst bei ihm klingt hier und da, namentlich wo die nordwestlichen Vorbilder versagen müssen, vor Gruppen wirklicher Menschen seiner Umgebung, noch ein Eigenes auf. Der ganzen oberdeutschen Kunst von damals fehlt dabei das Höfische, das „Burgundische" der niederländischen. Bei schwächerer Begabung ergibt sich unter oberdeutschen Malern manchmal eine große Nachgiebigkeit, bei sehr kleinstädtischer Umgebung auch einmal etwas Spießig-Hausbackenes. Aber gerade dieses ist, auf das Ganze gesehen, genau so selten und für dieses Ganze jedenfalls unerheblich, wie man es früher irrtümlich als das Wesentliche angesehen hat. Die starken Begabungen entscheiden! Die entscheidende deutsche Kunst von damals, die man früher übersah, hat ein völlig anderes Gesicht, und sie ist so reich und selbständig gewesen wie nur eine in Europa, reich genug obendrein, um sehr weit über die Grenzen unseres Volksraumes nach Norden und namentlich nach Osten hin nicht nur in den bedeutenden eigenen Kolonien, sondern auch in den fremden Nachbarvölkern als geradezu die eigentliche Kunst sich auszuwirken. Es ist richtig, daß wir in Köln wie in Schwaben und Nürnberg und nicht nur da den Einfluß niederländischer Malerei jahrzehntelang verspüren können. Nicht richtig aber ist es, die Wandlungen unserer Kunst selber von daher abzuleiten. Es ist nachweisbar, daß diese sich so selbständig wie immer vollzogen. Doch ist es bei dem Volke der Mitte ebenso selbstverständlich, daß jede eigene Wandlung eine Türe zu irgendeinem der jedesmal doch auch verwandten Nachbarn öffnet, soweit diese

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

stark und gebefähig sind. Französische, niederländische, italienische, gelegentlich selbst englische Kunst haben zu bestimmten Zeiten und an bestimmten Orten immer einmal etwas bedeuten können, aber immer auch nur, weil Deutschland *selbst* eine Wandlung vollzogen hatte! Selbst Dürers Reisen sind in diesem Sinne meist falsch gesehen worden. Das erlebnisstarke Genie hat natürlich keine Reise, weder die italienischen noch die niederländische, ohne Gewinn unternommen. Dennoch waren dies keine Bildungsreisen im Sinne Goethes. Sie hatten wesentlich außerkünstlerische Gründe, dabei aber auch noch einen künstlerischen Erfolg. Die heute überwundene Mißkennung des Münchener Selbstbildnisses von 1500 möge als warnendes Beispiel doch nie mehr vergessen werden! Namentlich für die niederländische Reise ist weit wichtiger als Eindrücke und Einflüsse, daß Dürer damals 50 Jahre alt war, daß er an der entscheidenden Lebenswende stand, die auch für Kleinere eine feststehende Erfahrung ist, deren Entscheidung fordernde Bedeutung aber mit der Größe des Erlebenden nur noch zu wachsen pflegt. Vergessen wir das eigentliche Leben nicht, das, zumal bei den Starken, niemals nur aus Aufnehmen besteht, sondern jedesmal die Geschichte einer Kraft ist, und desto mehr Geschichte, je größer die Kraft. Die Kraft nährt sich vom Erleben, aber sie schafft sich selbst und wandelt sich selbst erst recht durch Hinausgeben. Dürer, dessen kritische Sorgen um Deutschland uns ja schon bekannt sind, wußte gerade in diesem Punkte sehr genau, wie falsch jene Ansicht gewesen wäre, die erst bei den Späteren aufgekommen ist, die nämlich, daß deutsche Kunst nur immer nachhinken müsse. „Es ist der Deutschen Gemüt, daß alle, so etwas neues bauen wollen, auch eine neue Form haben möchten, *die zuvor nie gesehen!*"

In der Geschichte der deutschen Kunst, wie wir sie etwa zur Todeszeit Hans Multschers antreffen, sind die berühmten niederländischen Einflüsse eine Episode, gewiß eine wichtige, nicht aber der entscheidende Anreger der Wandlungen. Köln ist ein Sonderfall, aber da Köln fast zuerst in den Gesichtskreis der Forschung trat, so hat nach dem Gesetze der Trägheit der Fall Köln die Auslegung des gesamten Deutschen allzu lange bestimmt. Es war sehr

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

kölnisch, daß die Nachwirkung Lochners so stark und so lange währte. Hier allerdings mußte das Niederländische, das besonders der (zugleich sehr kölnische, aber unverkennbar bei Dirk Bouts geschulte) Meister des Marienlebens hinzubrachte, tatsächlich umwälzend wirken, so sehr aber auch fast nur hier. Selbst in der kölnischen Kunst haben wir obendrein gelernt, im Meister der Verherrlichung Mariae das höchst Unniederländische, Deutsch-Rheinische zu erkennen, das starke seelische Erbe Lochners als bestimmenden Grundklang bei allem Neuen des Einzelvortrages. Rein als Arbeitsweise würde eine Darstellung, die vom Niederländischen überhaupt nicht spräche, der geschichtlichen Wahrheit immer noch erheblich näher kommen, als die noch immer so verbreitete Auffassung, die jede deutsche Wandlung als Ergebnis fremder, in diesem Falle westlicher Einflüsse zu begreifen sucht. Es liegt umgekehrt: die deutschen Wandlungen sind die Ursache der Einflüsse, wenn es diese auch selbstverständlich gibt. Auch Konrad Witz schuf seinen völlig einmaligen Stil in erster Linie doch nicht, weil es den Meister von Flémalle und die burgundische Kunst gab, sondern weil sein Volk sich gegen den „weichen Stil" von innen her wandte und vor allem, weil er Konrad Witz war, unverwechselbar mit all jenen, denen er gleichwohl geistig nahestand. Durch ihn, durch Multscher und andere war der Weg zur „Spätgotik" engeren Sinnes selbständig eröffnet.

Hans Multscher starb 1467. Dieses Jahr ist für die Geschichte unserer Kunst so wichtig, daß es eine eigene Darstellung von größerer Breite rechtfertigen würde. Auch Meister E. S., vor Schongauer der entscheidende Entwicklungsträger des Kupferstiches, muß damals (oder spätestens 1468) gestorben sein. Ein drittes entscheidendes Ereignis: damals, als gerade 1467 der herrliche und mit zahllosen Folgen bahnbrechende Gekreuzigte von Baden-Baden entstanden war, holte unser Kaiser Friedrich III. den Nikolaus Gerhart aus Straßburg an seinen Hof nach Wiener-Neustadt, und damit traf ein zündender Strahl in einen sehr selbständig vorbereiteten Zündstoff, hinüberwirkend von der einen großen deutschen Stromlandschaft zur anderen. Wie sehr an der Donau der Boden bereitet war, beweist der kleine, fast barock bewegte, aber von Gerhart ganz unabhängige Kremser Christophorus von 1468.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

1467 ist das hübsche „Talhofersche Fechtbuch" entstanden. 1467 ist das Todesjahr des Truchseß von Waldburg, dem zu Waldsee ein großartiges Bronzedenkmal gewidmet wurde. Mit 1467 ist der Alabaster-Engel der Erfurter Severi-Kirche bezeichnet und ebenso des gleichen, sehr feinsinnigen Meisters Magdeburger Mauritius. Unter den Halberstädter Domfiguren sind der seltsame Philippus und der noch seltsamere Hieronymus in die gleiche Zeit (nicht vor 1466, aber sehr bald danach) zu setzen, und 1466 ist auch das Todesjahr des Würzburger Bischofs Grumbach, dem ein sehr gleichlaufend geformtes Grabmal im Dome gilt. Im Jahre 1467 *könnte* wenigstens sehr gut auch das Trierer Grabmal der Elisabeth von Görlitz entstanden sein. Peter von Wederath, offenbar sein entscheidender Meister, schuf 1468 jedenfalls den Michaelsaltar von St. Gangolf zu Trier. Gleich darauf wurde das Ulmer Chorgestühl unter Jörg Syrlin d. Ä. begonnen, eines der unsterblichen Meisterwerke unserer Kunst. 1467, als Leonhart Pacher Probst im Neustift bei Brixen wurde, beginnt die entscheidende Tätigkeit seiner berühmten Vettern Michael und Friedrich Pacher für das Kloster. Als Michael Pachers, des südlichsten Großmeisters nördlichsten Bruder werden wir Bernt Notke anzuschauen haben. 1467 ist er zuerst urkundlich genannt, aber sein Lübecker Totentanz, dessen Reste Heise in Reval nachweisen konnte, ist schon für 1463 gesichert. In den Jahren 1468/69 scheint er mit Hermen Rode den Hochaltar der Stockholmer Store-Kyrka gearbeitet zu haben. Es könnte an Spielerei gemahnen, wollte man auf das eine Jahr 1467 allein sich versteifen. Daß jedoch dessen nähere Umgebung eine höchst entscheidende Zeit bedeutet, das ist sicher. Und gerade dieses lebendige Stück unserer eigenen Geschichte gehört ihr durchaus allein und mit entschiedener Selbständigkeit an.

Die Darstellung bewegt sich in diesem Abschnitt in nahen Grenzen um 1467 herum. Was ist damals alles entstanden! Ob Plastik, Graphik oder Malerei — wir wollen es zusammensehen, ohne darum zu vergessen, daß auch der herrliche Lorenz-Chor um eben diese Zeit an der Vollendung stand. Es ist aber richtig, die darstellenden Künste zuerst und gemeinsam zu befragen. Zunächst noch einige Beispiele. Johann Stenrad, in dem man den malenden Lehrer

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Notkes vermuten darf, vollendete 1471 den Hochaltar von Bälinge in Schweden. Er hat als Erster „den Knitterstil in lübische Formen übersetzt" (Wentzel). Zwei große Gesamtwerke schwäbischer Altarkunst fallen in diese Zeit: 1466 der Hochaltar von St. Jakob zu Rothenburg mit den Malereien Herlins und sehr wichtiger Plastik, 1469 der des Hansen Schüchlin in Tiefenbronn. Ein dem Schüchlin stilistisch merkwürdig gleichlaufender „Meister des Schottenstiftes" in *Wien* bezeichnet mit dem gleichen Jahre 1469 eine seiner sieben Tafeln der Passion. Ihm war in der gleichen Stadt um 1460 der „Meister von Maria am Gestade" um weniges vorangegangen. Der verlorene Hochaltar des westfälischen Klosters Liesborn, dessen Reste uns einen der köstlichsten nordwestdeutschen Meister bezeugen, ist um 1465 entstanden, ganz gleichzeitig mit den sieben erhaltenen Tafeln vom Kolmarer Altare des Caspar Isenmann. Bei schärfster Gegensätzlichkeit gegen diesen und noch mehr gegen den Liesborner scheint doch auch der merkwürdig alleinstehende Maler des Erfurter Regler-Altares zur gleichen Zeit sein Werk geschaffen zu haben. Es ist damals auch eine Blütezeit der Nürnberger Kunst. Hans Pleydenwurff, der bedeutendste Maler der Stadt vor Dürer, hat 1462 seinen Altar für die Breslauer Elisabethkirche geliefert und spätestens 1464 (wenn nicht doch schon um 1456?) das wahrhaft bahnbrechende Bildnis des 1464 verstorbenen Kanonikus von Löwenstein im Germanischen Museum. Der Hofer Altar in München, Pleydenwurff nahe, aber weder ihm noch Wolgemuth zuzuschreiben, stammt von 1465. Die gleiche Jahreszahl begegnet uns in der so wichtigen Geschichte unseres Kupferstiches: seit 1446, dem ältesten Datum in dessen gesamter Geschichte, ist 1465 wieder das erste Jahr, in dem Jahreszahlen wieder auftauchen: bei dem Bocholter Israel von Meckenem und dem weit größeren Oberrheiner E. S. Dies ist zugleich die Hauptzeit des Nikolaus Gerhart am Oberrhein (1463—1467). Gerade 1464 schuf der große, den Deutschen so wichtige Mann die berühmten Büsten für das Straßburger Kanzleigebäude, und genau gleichzeitig datierte der Straubinger Meister Erhart, stilistisch sein schärfster Gegensatz, das Grabmal des Caspar Zeller. Blicken wir nach Köln, das gerne als Sonderfall betrachtet wird: in der Hardenrath-Kapelle von Maria am Kapitol hat es 1466 ein

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Meisterstück in der Einheit aller Künste, in Baukunst und darstellenden, vollbracht. In Konrad Kuyns Spätkunst besitzt es einen der wertvollsten Beiträge zur deutschen Plastik jener Zeit. Dieser Meister starb 1469 und hatte zu Anfang des Jahrzehntes das reizvolle Grabmal des Erzbischofs Dietrich von Moers im Dome geschaffen. Der Meister der Verherrlichung Mariae stand um 1460 in Blüte; unmittelbar folgte ihm der des Marienlebens, und dessen Cueser Calvarienberg, der den damals größten Denker unseres Volkes, Nikolaus von Cues, im Bildnis uns überliefert hat, stammt von 1464.

Wohin wir auch blicken: überall, auch bei der Lückenhaftigkeit unserer Überlieferung, beweist sich die Zeit, um die herum E. S. und Multscher ihr Leben vollendeten, als eine des erstaunlichsten Reichtumes. Es gilt, ihn zu ordnen. Absichtlich ist eine Reihe von Tatsachen in scheinbar unregelmäßiger Streuung einfach hingenannt worden. Es wird sich zeigen, daß an allen entscheidenden Stellen des deutschen Kunstlebens Kräfte tätig waren, die bei jeder örtlichen und persönlichen Verschiedenheit dennoch sich im Rahmen des großen deutschen Ganzen nach polaren Gegensätzen ordnen lassen, Gegensätzen natürlich mit vielen Zwischengliedern, wie immer das Leben sie fordert. Pole sind immer nur Annäherungswerte, das Leben zeigt sich gerade in den Abschattungen, im Dazwischen. Für unsere Auffaffung ist aber zunächst die notwendig vergröbernde Darstellung nach scheinbar reinen Gegensätzen nützlich, um wenigstens ein erstes Gerüst zu errichten.

Für sich betrachtet, war der Spannungsreichtum der Zeit von Multschers letzten Lebensjahren kaum geringer als jener der Dürer-Zeit. Was diese auszufechten hatte, wurde schon damals festgelegt. Der Kampf, der vorher überwiegend im Nacheinander erlebt war, wurde jetzt zu gleichzeitigem Ringen schärfster Gegensätze. Es sind die gleichen, die auch der Dürer-Zeit den Grundton angaben, soviel reicher, *noch* reicher an inneren Kämpfen diese auch gewesen ist. Wenn wir nun die darstellenden Künste jener Zeit im ganzen überblicken, so heißt das nicht, daß wir sie willkürlich durcheinanderwerfen wollen. Es scheint wenigstens dem Verfasser kein Zweifel, daß an Dürers eigentliche Wirkungszeit heran bei uns in Deutschland die Plastik und die Graphik mit größerer Bedeutung tragen als

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die Malerei. Für die Plastik bestätigt sich damit nur eine alte, in diesen Betrachtungen schon mehrfach ausgesprochene Erfahrung: sie vertritt oft bei uns die Malerei besser als diese selber. Wenn sie in der eigentlichen Dürer-Zeit der Malerei nur neben-, ja hier und da untergeordnet wurde, so war dies für Deutschland eine Ausnahme. Auch das malerische Zeitalter hat seine malerische Gesinnung bei uns vor und nach Dürer überwiegend in plastischer Ausführung vorgetragen. Graphik aber ist nicht von vornherein einfach Malerei. Erst in Schongauer findet eine nahe Vereinigung statt, und es liegt darin dieses großen Meisters einmalige geschichtliche Stellung innerhalb des Abendländischen überhaupt, wie Kurt Bauch schön nachgewiesen hat. Daß gerade der Kupferstich im Deutschland des 15. Jahrhunderts eine für ganz Europa überragende Stellung einnimmt, kann kein Zufall sein. Er bildet sich im Lebensraume der Goldschmiede-Werkstätte. Dort aber wird vorwiegend plastisch gearbeitet, in Geräten und Figuren. Dazu tritt die starke Bedeutung des Ornamentalen; die Neigung zu ihm ist unser uraltes Erbe. Vor allem: hier ist der kleine Maßstab zu Hause, der den Deutschen immer besondere Vorteile bot, der ihre liebevolle Innigkeit auch zum Kleinen lockte. Plastische Technik, Angrenzung an das Ornament und kleiner Maßstab, diese drei Bedingungen, von einer Zeit ergriffen, deren heiß aufkochendes allgemeines Leben überall die Vervielfältigung für größere Massen erstreben mußte, im Lande der dauernden Sorgen um das göttliche Gut, im ersten Lande des Buchdrucks überhaupt, mußten unserer Graphik eine Sonderstellung gewähren. Vieles von dem eben Genannten trifft wie für den Kupferstich auch auf den Holzschnitt zu, der aber überwiegend erst in der eigentlichen Dürer-Zeit auf die künstlerische Höhe des Kupferstiches gelangte. Wenn deutsche Graphik vor und um 1500 sich reißend schnell über das Abendland verbreitete, wenn Michelangelo als Kind nach Schongauer zeichnete, tiefer aber Schongauer auf Raffael wirkte, wenn im frühen 16. Jahrhundert in der Terra ferma von Venedig bis in die Häuser der Kleinen hinein deutsche Blätter beliebt waren und wenn, wie Th. Hetzer nachgewiesen, auch die italienische Großkunst gerade aus deutscher Graphik Gewinn ziehen konnte, Grundgedanken nämlich der Bewegung in der Komposition, so ist dies alles

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Folge der Taten schon der 1460er Jahre, der Zeit des Meisters E. S. Graphik und Plastik stehen im Deutschland jener Tage in besonders enger Beziehung. Wie einst der Kupferstich aus plastisch arbeitenden Werkstätten hervorgegangen, so wird sich am Ende des Jahrhunderts der Holzschnitt in die Nähe des Plastischen biegen, und zwar stilistisch. Die hohe und verwickelte Sprache der Erregung, die der junge Dürer in der Apokalypse fand, ist in der Malerei weit weniger vorbereitet als in der Plastik der Altäre, und vielleicht sogar im Kupferstich eher noch als im Holzschnitt selber. Holzschnitt- und Holzschnitzkunst finden sich beim jungen Dürer in erstaunlicher Weise als ursprünglich tief verwandte Stilkräfte zusammen.

Wenn wir zunächst einige Proben für die Spannweite der vordürerischen Zeit betrachten, so sollen alle Künste ihr Zeugnis geben. Danach aber wird es richtig sein, von der Plastik über die Graphik erst zur Malerei zu gelangen.

Das geschichtliche Leben verläuft unterhalb aller Wellenberge und Wellentäler, aller uns eindrucksvollen „Höhepunkte" und der scheinbaren Pausen, unterhalb von Kampf und Frieden, so ununterbrechlich fließend, wie die Zeit selbst unentrinnbar entweicht. Es ist immer schöpferisch, auch an den stilleren Stellen, auch in den „Pausen", die im Grunde so schwer aufzufinden sind und deren Eindruck sehr oft eher unserer Blindheit entstammt als der uns verborgenen Wirklichkeit. Nicht erst die sechziger Jahre brachten Neues und Entscheidendes. Vielmehr: *daß* sie es in nun so zweifellos hohem Maße bringen konnten, war nur möglich, weil das schöpferische Leben schon immer, vor ihnen und bis zu ihnen, weitergegangen war. Nur die besondere Kraft einzelner Tonstellen erlaubt allenfalls einer Betrachtung, die ohnehin, je weiter sie fortschreitet, mit um so größeren Lücken zu rechnen hat, über die letzten vierziger und die fünfziger Jahre des 15. Jahrhunderts so kurz hinwegzugehen, wie es hier geschehen muß. Dies ist ja die Geschichtslage, an der der zweite und der dritte Band sich kreuzen. Schon aus den vierziger Jahren wäre für eine echte *Geschichte* (die — immer wieder gesagt! — hier nicht versucht wird) vieles nachzutragen; und „um 1457" wäre sogar auch schon ein nennenswertes Jahr, insofern die urkundlichen Überlieferungen, so zufällig sie gewiß sind, uns für damals eine Reihe

von Tatsachen offenbaren, die die Fülle des Wirklichen wenigstens anzudeuten vermögen, so sehr sie auch hinter dieser zurückbleiben müssen. Das letzte uns bekannte Werk Hans Multschers entstand ja rund zehn Jahre vor seinem Tode, der Sterzinger Altar, 1456—1458. „1457" steht auf dem schönen Schmerzensmannsgemälde in München, das fast eher noch dem gealterten Meister selbst als dessen Sterzinger Helfer nahe ist — welch letzteren wir ja aber auch nicht vergessen dürfen, so wenig wie den „Meister der Augsburger Moritzkirche" oder den der Ulrichslegende. Im gleichen Stammesgebiete treffen wir zur gleichen Zeit die Altäre von Oberstadion (1458) und von Scharenstetten. In Tirol gehört Michael Pachers malender Lehrer, der Meister von Uttenheim, in die 50er Jahre. Nicht wenige bedeutende plastische Werke sind uns bekannt, so der 1457 gesicherte Stiftergrabstein von Tegernsee, so das Grabmal des 1455 verstorbenen Bischofs Schenk von Limpurg im Würzburger Dome, das auf den elf Jahre späteren Grumbach des gleichen Meisters stark vorausweist. Die weithin, z. T. bis nach Amerika verstreuten Reste des Altares von Kloster Marienfeld in Westfalen, die wir dem bedeutsamen Maler Johannes Koerbecke zuschreiben dürfen, stammen von 1457, und aus dem gleichen Jahre haben wir den Grazer Domaltar des Riedschwaben Konrad Laib, der in Salzburg arbeitete. In diesen beiden Fällen weist — anders als beim Limpurg-Denkmal — der Zusammenhang stark rückwärts, bis in die letzte Konrat-Witz-Zeit. Laib finden wir schon in dieser tätig, und auch Koerbecke tritt uns innerhalb ihrer mit den Tafeln aus der Abteikirche von Langenhorst entgegen. Schon in diesen beginnt die Wendung des Meisters aus einer ererbten Welt zwischen Konrad von Soest und Lochner, der Welt auch des Meisters Francke, zu jenen härteren Formen, die auch der Heiligentaler Altar in Lüneburg, vollendet von Hans Bornemann etwa 1446—1448, schon beherrschte. Nicht nur, daß die alte, zart weibliche Welt versinkt — das ist seit rund 1440 entschieden; es tut sich der Blick auf in neue Raumweiten, und eben in diesem steckt eine treibende Kraft der weiteren Entwicklung. Bei Bornemann ist sie früher deutlich, aber auch Koerbecke hat sie spätestens im Marienfelder Altare bewiesen. Die klare Städtelandschaft taucht jetzt auf und bedroht die Kleinteiligkeit, die zerhackende Wirkung vieler

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

architektonischer Innenrahmungen, wie sie besonders deutlich beim Wurzacher Altare wahrzunehmen waren. Beide Arten liegen aber noch in den 60er Jahren miteinander im Kampfe.

Den Reichtum dieser Zeit kann man vorübergehend auf sehr scharfe Gegensätze bringen, aber keineswegs auf ein einziges Paar, sondern auf deren eine ganze Reihe. Die sehr verschiedene Stellung der Künste, von der schon so oft zu reden war, wird sich darin deutlich offenbaren. Die längere Erfahrung der Plastik, die ihre klassische Zeit schon hinter sich hat, ihr höheres Alter, läßt die Malerei jünger, anfängerhafter erscheinen. Tatsächlich hat diese sich mit anderen (und für sie sehr *neuen!)* Fragen abzugeben als die Plastik. Die Eroberung des Raumes steht ihr zu großen Teilen noch bevor, und sie hat manche Kinderkrankheiten durchzumachen da, wo die Plastik manchmal eher schon in einer Überreife steht. Gerade den Deutschen ist die reine Raumdarstellung (die man mit *Landschaft* ja nicht verwechseln möge!), als Folge der ihnen von Natur aus nicht liegenden *Anerkennung des Betrachters* (Bd. II, S. 199 ff.) schwierig und stellenweise gefährlich geworden. Ein Künstler wie jener des Erfurter Regler-Altares, der mit altertümlicher Kühnheit die Gestaltenbegegnung der Raumdarstellung überordnete, konnte großartigere, das will hier sagen: der damaligen Plastik gleichartigere, gleich*wertigere* Wirkungen erreichen, als viele zeitgenössische Maler, die Neueres erstrebten und darum zwischen Raumerschließung und Gestaltengedränge in schweren Zwiespalt gerieten.

MEISTER UND WERKE

ERHART UND GERHART

Die *Gestalt* — sie hatte eine viel ältere Geschichte in sich. Bei ihr handelte es sich — für ein Volk, das mehr als 200 Jahre vorher die Blüte des staufischen Zeitalters erlebt hatte — durchweg schon um Späterscheinungen. In der Plastik ist auch die Spannweite der Gegensätze noch um einige Grade mächtiger. Erhart und Gerhart

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

um 1464 — etwas derart „Unvereinbares" im gleichen Jahre wird es in der Malerei doch schwerlich geben (Abb. 1, 2, 3). Wirksam ist zunächst die immer vorstellbare Gleichzeitigkeit von an sich ein für alle Male gegebenen Grundmöglichkeiten menschlichen Schaffens, aber dieses Mal ist auch besonders deutlich die Ungleichzeitigkeit gerade des Gleichzeitigen: der Straubinger Meister vertrat etwas Altgewordenes, Gerhart war ein bahnbrechender Genius des Neuen. Gerhart wird eigene Betrachtung zu widmen sein, Erhart dürfen wir unter unseren besonderen Bedingungen nach kurzem Vergleiche verlassen. Ein erster Blick schon auf das Straubinger Zeller-Grabmal und auf Gerharts Straßburger Büsten läßt den Unterschied nicht nur der Begabung, sondern des geschichtlichen Alters spüren. Wir dürfen gewiß nicht vergessen, daß außer den Begabungen auch die Aufgaben höchst verschieden sind, daß man von einem Grabmal nicht das gleiche erwarten darf wie von einer Büste an einem Fenster, von einem Relief nicht das gleiche wie von einer vollrunden Ausführung. Dies alles eingerechnet, bleibt immer noch eine Aussage von geschichtlichem Werte. Das Zeller-Grabmal bezeugt eine *vergreiste Kunst!* Das liegt nicht einfach am Boden Straubings. Dieses ist bis dahin wenigstens durchaus nicht „Provinz", sondern eine alte Hochburg der Grabmalskunst; der Ulrich Kastenmayr allein genügt, um daran erinnert zu werden (Bd. II, Abb. 73). Auch ist Erhart bei allem Abstande von dem Genie Gerharts keineswegs ein schlechter Künstler. Aber in ihm denkt sich eine Richtung der Konrad-Witz-Zeit bis zur Vergreisung zu Ende. Das „Leben" soll hier erstarren! Es ist nicht einfach Mangel des Könnens, sondern zunächst Entscheidung des Wollens, wenn die Geraden des Rahmens ihre Starre auf die Gestalt, selbst (verschoben) auf den Kopf, namentlich aber senkrecht auf die Falten übertragen. Die Steilfalten sind fast schon Kanneluren. Die Härte des Steines ist hier ein Wert. Jene *Undurchdringlichkeit des tektonischen Kernes,* von der im vorigen Bande die Rede war, eine Form des Willens weit eher als ein Versagen des Könnens — in *diesem* Augenblicke erscheint sie greisenhaft! Denn sie *hat* schon abgeleistet, was sie sollte. Sie sollte zu ihrer Zeit — so wenigstens glauben wir sehen zu dürfen — die Aufweichung der Gestalt bekämpfen, die im Wesen des vorangehenden Stiles gelegen war. Ihre Härte, die *Abwehr* war, hatte

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

auch den Formen der Oberfläche steinerne Gratigkeit gesichert. Nun aber das Gestrige tot war, starb auch das Heutige für ein entgegengesetztes Künftiges. Bei Gerhart ist es da! Der aus Holland kommende Meister, geschult wohl an niederländischen Formen, wie Utrecht oder Tournay sie uns überliefern, hatte spätestens in Trier reichsdeutschen Boden betreten, um ihn nie mehr zu verlassen. Daß er erst hier sein Wesentliches fand, kann kein Zufall, muß vielmehr aus seinem Innersten, könnte sogar aus seiner uns nicht bekannten blutmäßigen Abstammung bedingt sein: etwas sprang ihm jedenfalls in Deutschland entgegen, das er in sich trug, und das war nichts Holländisches, es war gerade alles das, was drüben weniger galt. Nur wer die „Naturnähe", den „Realismus" als Gerharts eigentlichen Beitrag zu unserer Kunst sehen wollte, dürfte an den westlichen Boden als entscheidend denken (ob Gerhart holländischen Blutes war, wissen wir überhaupt nicht; als „Straßburger" ging er nach Österreich und war doch kein Oberrheiner; „von Leyden" bezeichnet mit Sicherheit nur die letzte Stadt, wo der Künstler vor Trier ansässig war; später nannte er sich „von Leyen"). Mit der Naturnähe hätte man das Wesentliche nicht gesehen, das weit mehr in der neuen Form verwickelten Sehens gelegen war; und die ist unverkennbar innerdeutsch. Von dem Augenblicke an, wo wir den genialen Mann sicher ins Auge fassen, von 1462 an, wo er das Trierer Grabmal des Erzbischofs von Sierck mit Namen und Zahl bezeichnet, wo er auch offenbar die schöne Madonna des Trierer Dom-Kreuzganges, die Berliner Anna Selbdritt geschaffen hat, von da an über Straßburg, Konstanz und Baden-Baden, von 1463 bis 1467, bis zur Berufung nach Wien und dem (wahrscheinlich recht frühzeitigen) Tode um 1473 ist Gerhart, über alle Naturnähe hinaus, der stärkste Träger der *fließenden Formverschränkung* geworden. Sie aber ist ein Grundsatz oberdeutscher Kunst, der namentlich in Dürers Jugendzeit um 1480 höchste Kraft gewonnen und noch des großen Genius „Offenbarung Johannis" durchdrungen hat, nachdem er vorher schon die gewaltigsten Altäre unserer alten Kunst bestimmt. Nicht Holland hat Gerharts Form geantwortet, Deutschland aber hat sie begeistert aufgenommen; es hatte sie *erwartet*, es hatte ihr verwandte schon selbst geprägt, und nicht weniger als im Westen auch im Osten. Hier war

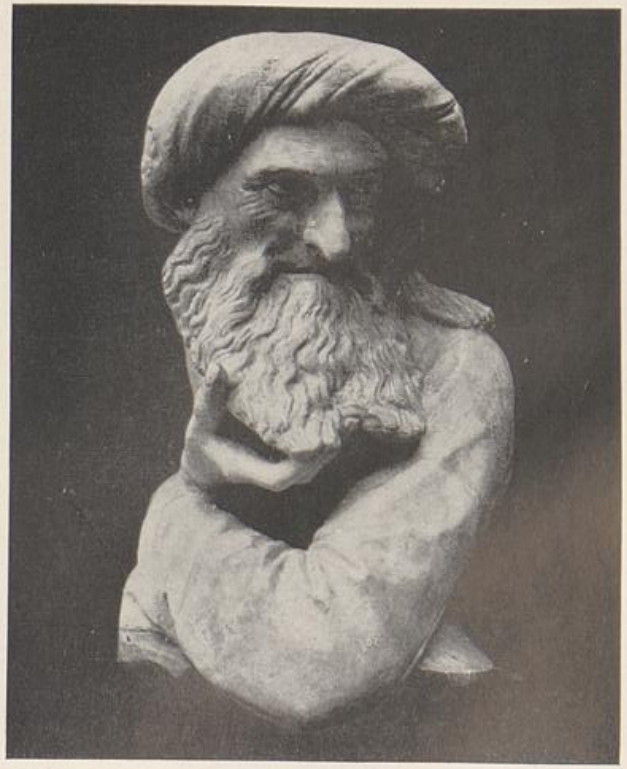
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



1. Meister Erhart, Grabmal des Caspar Zeller, 1464, Straubing

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN





2, 3. Nikolaus Gerhart, Büsten von der Straßburger Kanzlei, 1464

überall die innere Bereitschaft, die tätige Vorbereitung reichlich gleich stark. Im Nördlinger Altare, in Grasser, in Stoß, in der Donau-Kunst war das starke „Echo" viel mehr als Echo, es war eigenste Entfaltung — beweisbar: *nichts* hat ihr im Niederländischen entsprochen! Der Oberrhein hat nur auf Grund seiner gewachsenen Eigenart und obendrein unter unmittelbarstem Eindruck des Meisters die feinsten und gründlichsten Prägungen gefunden. Sie reichen von den Kupferstichen des E. S. über die Schongauers, über die Dangolsheimer Maria, über Hohnau und Lautenbach bis zum Nördlinger Meister, der wohl ein am Oberrhein geschulter Nürnberger war, und bis zu Lorenz Luchsperger in Wiener-Neustadt nahe der ungarischen Grenze. Die Büste des „Grafen von Hanau", Gegenstück zu der unbeschreiblich bezaubernden „Bärbele", ist fast noch mehr als diese ein Wunder in der Aufweitung eines an sich kleinen Körperblockes bis zum Ausdruck räumlicher Kraftfülle. Die Gelegenheit des Fensterrahmens war gewiß günstig für eine gewagtere Form, aber nur der Genius Gerharts konnte sie gerade in dieser Weise und in solchem Maße nutzen. Es kann an Giovanni Pisanos Pistojeser Kanzel zurückgemahnen, wie hier der Körperblock raumdurchlässig gemacht wird. Raumdurchlässigkeit — das ist genau das Gegenteil jener Undurchdringlichkeit des tektonischen Kernes, wie noch Erharts Grabmal sie mit vergreistem Eigensinne behauptet hat. Der Hohlraum, der in fließender Verschränkung mit dem tastbar Belassenen sich durch den Stein seine Gänge wühlt, ist selber formwürdig geworden, er ist selber Form! Das ist von außerordentlichen Folgen geworden. Auf diesem Grundsatz — gleichgültig, ob etwa Erasmus Grasser je ein Werk des westlichen Genies gesehen — beruhen auch die Münchener Maruska-Tänzer von 1480. Die Rechte des Straßburger Alten, die nach dem Barte greift, kommt aus der gleichen Raumtiefe her, in die der linke Arm zurückgreift. Wir trauen dieser Tiefe weit mehr Inhalt zu als ihre wirkliche Ausdehnung. Sie vertritt das Unendliche, sie ist der spendende Raum selber, aus dem die Körper tauchen — mit Mitteln des Bildhauers etwas Ähnliches, wie es später Rembrandts Hell-Dunkel werden sollte: die *Fülle des Möglichen* überhaupt! Hier bewegt sich alles, ein Höchstmaß formalen Geschehens ist innerhalb eines Mindestmaßes von

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Stoffmenge entwickelt, der Stoff Geist geworden, der Stein zum Raume. Was von links kommt, geht nach rechts und umgekehrt, was aus der Tiefe kommt, kreist in sie zurück, so wie in gewissen Uhren des Barocks unaufhörlich eine Metallkugel über spiralige Bahnen abwärts saust, verschwindet und von oben her alsbald überraschend wieder hervortritt, um immer weiter ihre Bahnen neu zu ziehen — *weltkörperhaft!* Diese Uhren setzen ein neues Gefühl vom Weltraume, das schon vollendete des Barocks voraus, die Taten Keplers und vor ihnen die des Kopernikus, des großen deutschen Altersgenossen Albrecht Dürers (geboren 1473). Aber auch jene noch ältere Zeit, von der hier die Rede ist, hatte jenseits der Kunst in den Tiefen des Denkens eine neue, der Gerhartschen verwandte Beschwingtheit erhalten, und auch sie von der Mosel her, wo uns der große plastische Genius zum ersten Male begegnet, der Mosel, die recht gut auch Gerharts erste Heimat noch vor Leyden gewesen sein könnte. Im gleichen Jahre, als Gerhart die Straßburger Büsten schuf, ging das Leben des großen Nikolaus von Cusa (Cues an der Mosel!) zu Ende, dessen „Docta Ignorantia" schon als Titel fast (die „gelehrte Unwissenheit"!) genügt, um die Kunst der Verschlingung, des Durcheinanderkreisens, der verschränkten Denkmöglichkeiten als Eigentum der Zeit zu offenbaren. Nicht daß der Künstler, der ähnlich formte wie der gläubig Philosophierende dachte, das geringste von dessen Leistung zu wissen brauchte! Er brauchte dies so wenig, wie Dürers Taten die Gedanken des Kopernikus, wie die Taten des Barocks die Einsichten Keplers als den Schaffenden bekannt voraussetzen, genau so wenig auch wiederum, wie die Denker zu ahnen brauchten, was an innerlich Verwandtem in den Künstlern geschah. Es *geschah*, nur in den verschiedensten Formen. Auch das höhere Denken der Erlesenen ist ein Geschehen; erst, wenn es das ist, empfinden wir Denken überhaupt als genial. Ein einheitliches Geschehen, das mit Wissen und Bekanntschaft auch nicht das geringste zu tun hat, ein von Einflüssen unabhängiges Wachstum, das Leben selber eben, trieb offenbar beim Denker das Denken, beim Künstler die Form in verwandte Richtung des Gestaltens. So konnte — über Deutschland hinaus gesehen, auf das ganze alte engere Europa des Westens und der Mitte — später auch Antoine Watteau malen,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

so konnten gleichzeitig die Asams bauen, was ihr Altersgenosse Berkeley dachte: daß der Raum gar nicht wahrnehmbar, sondern nur suggerierbar (suggestible) sei — ein Traum! — und alle Gestalt nur Schemen. Auch da wußte sicher keiner vom anderen, aber Denken und Formen spendete das uns ewig geheimnisvolle Leben damals, vor dem großen Bruche der Aufklärungszeit, noch in unerklärbarer Anschaulichkeit als den noch gleichzeitigen Ausdruck des Einen, das es in allen Wandlungen ist. Erhart besteht, Gerhart genau entgegengesetzt, auf den Formen der niederen Geometrie, auch er natürlich, ohne das im geringsten zu wissen, zu wissen zu brauchen. Diese tauchen immer wieder auf (in rhythmischem Wechsel mit der Geltung höherer Mathematik), und niemals sind sie zufällig. Vermeer van Delft — besonders gegenüber Rubens, aber auch gegenüber Rembrandt deutlich — hat sie ebenso angewendet, wie der Klassizismus um 1800 sie der höheren Mathematik des Barocks entgegensetzte. Welche Art von Mathematik hinter den Formen einer Zeit steht, das ist kein Zufall, sondern unbewußtes Bekenntnis und Grundlage der Sprache im Sichtbaren. Darum sollte dies stets die erste Frage gegenüber Stilen sein: welche Mathematik steht dahinter, höhere oder niedere? Die Formen der höheren — bis an den Begriff der Zahl Unendlich — sind immer da zur Stelle, wo der Raum der Zeit sich nähert, also, wo es um Bewegung geht. Sie vollzieht sich für den stärksten Ausdruck gerne in Krümmungen höherer Ordnung. Das Wikingerornament lebt von ihnen — sicher: gänzlich unabhängig von einem bewußten mathematischen Denken der germanischen Vorfahren, das wir wenigstens von diesen Formen aus noch nicht anzunehmen brauchen —, die karolingische Kunst dagegen versagt sich ihnen durchaus. Der Hochbarock lebte von ihnen, der Klassizismus des 17. wie des frühen 19. Jahrhunderts hat sich ihnen versagt — sicher, wenigstens seit der Aufklärungszeit, nunmehr unabhängig von der Entwicklung des rein mathematischen Denkens selber, das seine eigenen Wege ging, seit die Einheit des Stiles zerbrach. Wo aber in niederer Geometrie gedacht wird, in Kreis und Kugel, Rechteck, Quadrat und Würfel, Pfeiler und Zylinder, Kegel und Pyramide, da können bewegungsunabhängige Formen entstehen, nicht nur sehr feste Rahmen, sondern auch innerhalb dieser

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Rahmen von ihnen unmittelbar bestimmte, nennen wir sie *rahmenverwandte* Formen. So ist es bei Erhart — damals noch! Bei Gerhart ist es gerade entgegengesetzt — damals schon! Insofern keimt bei Gerhart tasächlich eine hohe Möglichkeit späteren Barocks. Wie weit ging die Spannung in dieser Zeit! Rahmenverwandt sind bei Erhart besonders die kannelurenartigen Falten. Sie sind nicht glatte Parallelen zu den seitlichen Grenzen, aber die Ausweichungen nach innen und die Ausweichungen nach außen wiegen sich aus, bügeln sich gleichsam für das erlebende Auge wieder zu Senkrechten zusammen und zurecht, immer neue Unterstreichungen der Seitenrahmen wie der Mittelachse durch freie Wiederholung. Auch wo einmal Krümmung zugelassen ist, wird sie durch symmetrische Entsprechung starr gemacht und auf die Achsen der Rahmung zurückgespannt. Drängt etwa oben die Kreuzblume heraus, so ordnet sich ihr alsbald ein rechtwinklig gebrochener Sonderrahmen zu, der sie in die harte Regelhaftigkeit einfacher Geometrie zurückzwingt. Was an Form entsteht, ist dem Rahmen einzuordnen. So denkt Erhart. Gerharts Kunst dagegen denkt nicht in den Rahmen hinein, sondern aus der Tiefe heraus, also auch nicht flächenhaft, sondern höchst raumkörperlich. Sie baut nicht vom Sockel zur Brust, von der Brust zum Halse, vom Hals zum Kopfe, wie dies gleichzeitig in Italien Desiderios und Minos Büsten taten, sie *baut* überhaupt nicht, sondern sie *entwickelt,* indem sie verwickelt, *fugenhaft!* Nicht waagerechte Schichtung von Geschossen in Vorderansicht, sondern Umschraubung einer unsichtbaren Innenachse in fast allseitiger Drehung! Alle Verwandtschaft gerahmter Formen mit ihren Rahmen drückt Ruhe aus — Vermeer van Delft wird immer eines der höchsten Beispiele bleiben —, alle rahmenunabhängige Innenform deutet auf Bewegtheit. Rahmenverwandte, rahmenbetonende Formen wollen die Gestalt entheben und in Stille verwahren. Die Rettungshandlung am Vergänglichen, die jedes echte Kunstwerk bedeutet, will in diesem Falle der Bedingtheit wenigstens im Sinnbilde entfliehen helfen — der Klassizismus mit seinem Drange nach Allgemeinheit, nach dem Überindividuellen, dem Nicht-Zufälligen, dem festen Gesetze, mit seiner Scheu vor Humor, Häßlichkeit und Verfall ist dafür besonders bezeichnend! —, die Bannung, die jede echte Form

erzwingen will, geht dann auf das Verschweigen des Fließend-Vergänglichen aus. Die Gegenform — Gerhart gegen Erhart — bejaht gerade dieses Fließend-Vergängliche, und indem auch sie in hohem Maße Form wird — denken wir nur an die Amazonenschlacht von Rubens, die ganz Getümmel und Gedränge, aber voll unvergleichlicher Gestaltung ist, eine Zentrifuge geradezu mit in der Tangente abgesprengten Kraftsplittern —, indem auch sie also im wahren Kunstwerke nicht Unform und Entstaltung ist, auch sie vielmehr ein lecklos dichtes Gefäß erzeugt, aus dem der Gehalt nicht herausrinnen kann, bannt sie als eben diesen Gehalt nun freilich die *Bewegtheit selbst*. Ihr „Ja" zur Bedingtheit pflegt sich auch stets in freier Hingabe an die Erscheinungswelt auszudrücken. Jeder schöpferische Künstler erlebt (bewußt oder unbewußt, das entscheidet hier nicht) die Vergänglichkeit des Fließenden und tritt ihr entgegen als einer der stärksten Kämpfer gegen den Tod — ohne den es Kunst nicht gäbe. Aber die Künstler entscheiden sich, mit zahllosen Abschattungen und Zwischenstufen, grundsätzlich nach zuletzt nur zwei polaren Möglichkeiten: entweder rettet einer die Einzelgestalt aus dem Flusse, oder er rettet gerade den Fluß selber. Dies heißt aber: er verneint oder er bejaht die Bedingtheit, die unser unaufhebbares Schicksal ist, aber die abendländische Seele besonders heftig zu bedrängen scheint, bejaht oder verneint sie wenigstens im Sinnbilde der Form. Erhart verneint, Gerhart bejaht sie. Bei Erhart dienen auch die wenigen noch zugelassenen Krümmungen zuletzt der Verstarrung im Sinne des rechten Winkels, bei Gerhart auch die unvermeidlichen Geraden dem inneren Rauschen, das sich in Krümmungen bewegt. Die Form ist die Aussage der Seele. Die verdrossene Bitterkeit im Straubinger Grabmal stellt nicht das Sterben (eine Form des Lebens!) dar, sondern *das „Tote"* an sich, das Anorganische. Gerhart aber ist Leben im tiefsten Sinne. Auch das Seelische fließt bei ihm voller Wandlung und Geheimnis, es ist ausgesprochen rätselhaft, vieldeutig und hintergründig; darum konnte auch die „Bärbele" zur Mona Lisa des Nordens werden, noch ein Menschenalter vor Lionardos Meisterwerk. Das sphinxhafte Lächeln der Frau und das unheimlich zaubererhafte des Mannes verraten so viel bewegte Tiefe wie das Gesetz der Form, wie deren höchst verwickelte

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

mathematische Begründung. *Was* eigentlich hinter diesen Gesichtern träumt, das ist durch mannigfache Verschränkungen und Überkreuzungen auch des Seelischen verhängt, es hat so wenig eine klare „Vorderansicht" wie die Büsten selber. Vielleicht ist es also doch nicht unerlaubt, an Nikolaus von Cues noch einmal zu erinnern, der sogar der Zahl Unendlich denkerisch nahe gekommen sein soll und zum mindesten ein Meister der Denkverschränkung war. Es ist *sein* Zeitalter, das in seinem Todesjahre das Sinnbild eines Denkens in den gewundenen Bahnen unendlichen Raumgefühles formte. Es besteht eine leise geschichtliche Verwandtschaft zwischen Nikolaus Cusanus und Nikolaus Gerhart. Wir haben zu der lockenden Gestalt des geist- und geheimnisreichen Künstlers, dessen offenbar nicht langes Leben an Gestalten ähnlich rätselhaften Reizes, an Giorgione oder Schubert gemahnt, noch zurückzukehren. Zunächst mag es gut sein, die gegensätzlichen Kräfte, die hier in fast überstarker Spannung sichtbar wurden, in enger überkreuzender Begegnung wahrzunehmen, sie gerade hinter der Verkreuzung zu erkennen und obendrein sie einmal durch künstlerisch ganz gleichwertige Kräfte vertreten zu sehen.

Mit der Zahl „1467" bezeichnete ein Meister, dessen Wirken zu jener Zeit für Mitteldeutschland, für Erfurt und Magdeburg, auch sonst noch festzustellen ist, den unterlebensgroßen Alabasterengel der Erfurter Severi-Kirche. Vielleicht im gleichen Jahre entstand das Epitaph der 1451 verstorbenen Elisabeth von Görlitz in der Dreifaltigkeitskirche zu Trier (Abb. 4 u. 5). Beweisbar ist diese Gleichzeitigkeit allerdings nicht, sie liegt nur sehr nahe. Es ist aus außerkünstlerischen, rein geschichtlichen Gründen sicher, daß das Grabmal nicht gut vor den 60er Jahren entstehen konnte. Inzwischen gibt es im weitesten Umkreis in bestimmten stilistischen Zügen wenigstens nichts Verwandteres als gewisse Teile vom Michaelsaltar der Gangolfskirche zu Trier. Peter von Wederath, ein Moselfranke offenbar, wird für ihn genannt. Es sind die besten Teile des kleinen Altares, die geflügelten Engel, die mit dem Görlitz-Epitaph der gleichen Stadt auffallend zusammengehen. Die beiden Werke in Erfurt und Trier haben sicher nicht wenig Gemeinsames. Daß *sie* einer Zeit angehören, wird schneller einleuchten als die (gleichwohl

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

urkundlich bewiesene) Gleichzeitigkeit des Zeller-Grabmales und der Straßburger Büsten. Die Vergleichsmöglichkeiten liegen in diesem neuen Falle weit günstiger als im vorigen. Der Begabungsgrad der Künstler darf gleich hoch genannt werden. Auch die Aufgaben sind sehr ähnlich: beide Male ist ein Engel im Relief und in einer gewissen heraldisch-ornamentalen Auffassung gegeben; beide Male ist ein Höchstmaß von feiner Meißelarbeit geleistet worden, dort in Alabaster, hier in Sandstein. Gerade dadurch ergibt sich, wie gegensätzlich die zuinnerst bewegenden Kräfte sind, so sehr sie sich auch gleichzeitig überkreuzen. Nichts ist dabei zufällig. Schon die beiden Engelstypen, der im langen strengen Hemdgewande und der mit der Fiederung auf dem nackten Leibe, sind spätestens seit der Zeit des Flémaller Meisters als einander ergänzende Gegensätze bekannt und eingeführt. Als einzelner, so bei der Verkündigung, wird durchweg der Hemdgewandete bevorzugt. Eine große Ausnahme ist der Verkündigungsengel vom Portal der Baden-Badener Stiftskirche. Beide Typen zusammen aber werden gerne in Plastik, Graphik und Malerei, namentlich bei Kreuzigungen, auch bei Auffahrten der Magdalena, gegen- und durcheinander gespielt, im gleichen Werke und als Bewohner gleichen Himmels. Die zu Friedrich Herlins Gemälden und wohl in seinem Auftrage, wenn auch von ganz anderen Händen geschnitzten Altäre von Rothenburg, Bopfingen, Nördlingen, die Frühwerke Riemenschneiders und des Veit Stoß kennen sie ebenso wie schon die Stiche des Meister E. S.; und noch in der späteren Dürer-Zeit, so bei Hans Backofen im Gemmingen-Grabmal, kommen sie vor. Im Falle unseres neuen Vergleiches aber sind nur *wir* es, die sie besonders in klangvollem Gegensatze beobachten wollen, die Meister und die Werke wußten wohl sicher nichts voneinander. Jeder der beiden Künstler stellte nur *einen* einzelnen Engel dar, aber jeder wählte einen anderen Typus. Sie wählten beide sinnvoll. Schon bei der Typenwahl wurden sie von den beiden Polen bestimmt, denen Erharts und Gerharts Werke drei Jahre früher sich jeweils erheblich mehr genähert hatten. Sie sind beide weiter von diesen Polen entfernt, will sagen, sie sind einander schon bedeutend näher. Und dennoch, und gerade darum: der Erfurter zeigt mehr nach der Seite Erharts, der Seite der Stille und der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Gestaltverwahrung, der Trierer mehr nach der Seite Gerharts, jener der Bewegung und des gestaltenumspülenden Lebens. Dies ist um so merkwürdiger, als der eigentliche Gegenstand das umgekehrte Verhältnis nahelegen müßte: der Erfurter Engel *tut* etwas sehr Dramatisches, er tötet den Drachen, der Trierer „tut" viel weniger, sein Tun ist etwas rein Zuständliches, er hält nur ein Wappen. Aber gerade dem stärker Handelnden wurde der mehr zuständliche, dem mehr Zuständlichen der stärker handelnde Ausdruck verliehen. Warum? Das ist der Entscheid des stilistischen Wollens. Er reicht schon in die unterste Fassung der Vorstellung hinab. Den Erfurter Meister beseelt die „Idee", die über alles Augenblickhafte hinausgreifende Gesamtvorstellung: Erzengel Michael. So wird nur dem Drachen ein echter Kampfausdruck verliehen, es wird nur die sinnbildhafte Beigabe, das „Attribut", dramatisiert, offenbar, um diese Dramatisierung gerade der Hauptgestalt zu ersparen. Die Haltung des Engels liegt *oberhalb* alles Szenischen! Er trägt ja auch obendrein den Seeligen des Weltgerichtes auf dem linken Arme, er ist nicht nur Drachentöter, sondern auch Seelenwäger, nicht nur der alte Schlachtruf deutscher Heere, sondern auch der Namensheilige der Totenkapellen (man denke an Fulda!). In einer echten, handelnd begriffenen Gestalt wären beide Beigaben unvereinbar; deshalb haben nur die Attribute am szenischen Leben Anteil. Der Engel selber handelt in beiden Fällen nicht; nur dadurch vereint er das Unvereinbare. Aber so zu denken, verrät schon eine Gesinnung: sie will die feste Idee entheben, nicht einen reizvollen Vorgang festhalten, die Gestalt aus der Bedingtheit retten, das Fließen des unruhigen Lebens aufheben, nicht es bejahen. Es bejahen aber will gerade Peter von Wederath (wagen wir es, den Trierer Meister bis zum Gegenbeweise so zu nennen), und darum *schafft* er sich einen Vorgang aus viel kleinerem Anlaß, wenigstens steigert er eine an sich ruhige Tätigkeit über sich selber hinaus, er dramatisiert gerade die *Hauptgestalt!* Nun wissen wir schon seit den Wiener Portalen von St. Stephan, daß das Wappenhalten sehr lebendig aufgefaßt werden konnte. Am deutlichsten hat sich Multscher in die Knappen Kaiser Karls am Ulmer Rathausfenster eingefühlt. Der Trierer Bildner geht aber darüber weit hinaus. Er denkt in der Diagonale, weiterhin in bewegten, aller

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

niederen Geometrie unfaßlichen, also von unserem Auge zunächst als regellos empfundenen Krümmungen. Eben diese sind dem Ausdruck des Lebendig-Bewegten günstig. „Die Natur kennt nicht die gerade Linie", so sagten die Schöpfer des englischen Gartens, als sie den barocken bekämpften, seine Gesetzlichkeit, seine Architektonik, die sogar das gewachsene Leben der Pflanze in Baukunst verwandelt hatte. Gewiß, auch *eine* Gerade hat hier Bedeutung, es ist aber die Schräge. Die Schräge ist unter den Geraden der eigentliche Bewegungsträger, und so wird vor allem das Wappen schräg vor die Grundfläche gestellt, und auch die Engelflügel fügen sich der bewegungshaltigen Linie ein. Die Körperhaltung wird zu ausgreifendem Schreiten, über den unmittelbaren Anlaß weit hinaus. Ein langes Hemdgewand hätte dies verundeutlicht, die Fiederung läßt die Nacktheit noch hervortreten. Dadurch wird das Gewand erst wirklich frei, von der Gestalt selber fast gänzlich abgelöst, nicht durch sie, sondern wie aus sich selber bewegt, Träger einer völlig eigenen Faltensprache. Faltensprache aber ist die neue Lebensbedingung, die für die gegenstandslos ausdrucksvolle Linienmusik, wie sie seit dem Altgermanischen uns vertraut ist, mit dem immer deutlicheren Einleben in die Erscheinungswelt als starke neue Möglichkeit gefunden war. Das rauscht und brodelt so stark, daß einzelne Teile (namentlich unten rechts) fast genau so auch von einem Plastiker des Hochbarocks — etwa, im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts, von unserem stärksten rubenszeitlichen Plastiker Georg Petel — hätten gestaltet werden können. Wirklich, auch hier, ja hier noch mehr als bei Gerhart, ist durch einen Moselfranken der 1460er Jahre eine erstaunliche Annäherung an den echten Barock erreicht, hier von einem musikhaft rauschenden Gefühle der Lebensbejahung aus. Wie anders die Faltensprache beim Erfurter Meister! Wir werden ihre Grundzüge häufig, besonders häufig aber in der Malerei (etwa bei dem Meister des Marienlebens) wiederfinden. Die Gerade und der Winkel haben darin genau so viel Bedeutung wie für den Stil Wederaths die Krümmungen. Selbst die unvermeidliche leichte Schrägung der Lanze wird zur Umschreibung der Mittelachse umgedeutet. Man erkennt auch in ihr den Zug der Steilfalten wieder, die überall gleichsam als Variationen über die Senkrechte wirken. Das Gewand des Trierers rauscht und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

brodelt wie Wasser, wie Meereswoge oder Wolke. Das des Erfurters ist starr, es verhakt sich wie an unsichtbaren Nägeln und *bricht*, anstatt zu fließen. Es bricht natürlich, weil es hart gedacht ist. Vergleiche man doch auch die Flügel! Im Görlitz-Epitaph sind die weichen Deckfedern, am Erfurter Michael die harten Schwungfedern betont; bei diesem letzteren wirken sie, ganz besonders rechts, als Verwandte des Rahmens, dessen Senkrechte sie nachahmend umschreiben, beim anderen bilden sie, frei und geschmeidig, wannenartige Raumöffnungen. Überhaupt ist ein ganz verschiedenes Verhältnis zum Raume da. Bei Peter von Wederath ist wie bei Gerhart der Raum als die wie unbegrenzt spendende *Welt des Bewegungsmöglichen* gefaßt, vom Erfurter Künstler ist nur ein strenger Ausschnitt für gestillte Formen abgegrenzt. Raum ist ihm Rahmen. Auch die Parallelen zur Grundfläche (die selber schon etwas an sich Rahmenverwandtes ist) sind da schärfer; sie betonen die Auslese. Soviel starrer auch die Formen Erharts sind — in diesem strengeren Reliefverhältnis nicht anders als in der Umschreibung der Achsen- und Rahmengeraden vertritt der gewiß viel greisenhaftere Straubinger doch auch, nur in einseitigerer Übersteigerung, die grundsätzliche Denkweise des Erfurters. Trotzdem ist der Erfurter dem Trierer zugleich innerlich nahe. Man braucht für diese beiden Meister nicht, wie bei Erhart und Gerhart, auf verschiedenes Alter, leibliches oder nur geistiges, zu schließen. Der strenge Severi-Engel und der anmutiggelöste des Görlitz-Epitaphes sind unverkennbare Alters- und Zeitgenossen in jedem Sinne. Das überreiche Haar des ersteren, die sichere Rahmenausnutzung des letzteren! Im Einzelnen überkreuzen sich geradezu die Züge, aber der entscheidende Hauptklang bleibt noch immer unterscheidbar. „Es regt sich nicht wenig werdende Regellosigkeit im Erfurter Relief; aber sie bleibt gleichsam überall an Haken hängen, verschlägt sich in Winkeln. Es ist viel geheime heraldische Gebundenheit im Trierer; aber ihre verborgene Gesetzlichkeit vollzieht sich unter dem Scheine hemmungsloser Freiheit.“ Wäre aber diese Freiheit wahrhaft hemmungslos, sie wäre keine *Form!* Form ist beide Male in gleich hohem Maße da, aber was sie umschließt, was sie also *rettet*, das ist bei der Erfurter Platte das Einzelne, bei der Trierer das Gesamtleben, bei einem die Stille, beim

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

anderen die Bewegung, beim einen der Umriß, beim anderen der Raum, beim einen die Gestalt, die sich verwahren will, beim anderen das Leben, das sie umspülen darf. In keiner Weise sind Peters von Wederath Formen etwa von Gerhart abzuleiten, aber sie sind etwas sehr Wesentlichem an dem Größeren innerlichst verwandt. Auch hier sagt ein Künstler in seiner Sprache aus, was kurz vorher des damals größten deutschen Denkers Erlebnis gewesen war, das Erlebnis des Unendlichen; und dieses Mal ist der Künstler sicher ein Moselfranke, ganz ebenso wie Nikolaus „von Cusa" selber.

GEGENSÄTZE IN DER MALEREI

EIN BAYERISCHES UND EIN KÖLNISCHES WERK

Nicht ganz so scharf, wenigstens nicht so wie zwischen Erhart und Gerhart, aber doch recht wohl erkennbar und vergleichbar sind die Gegensätze in der Malerei. Auch aus ihr seien zunächst zwei sehr verschiedenen Stammesgebieten angehörige Werke gegenübergestellt, ein kölnisches und ein bayerisches. Es ist dabei besonders lehrreich, daß es, wie auch bisher schon sich gezeigt hat, keineswegs einfach möglich wäre, die lebensvoll strömende Richtung etwa von vornherein mit Östlichem, die klug und scharf erlesende mit Westlichem gleichzusetzen. In dieser Gleichsetzung wäre eine fehlerhafte Voraussetzung enthalten: als sei deutscher Westen ganz „ratio", deutscher Osten ganz „Rausch", jener geheimes Frankreich, dieser geheimes Slaventum. Selten läßt sich so gut wie in diesem Falle zeigen, wie stark Deutschland aus eigener Mitte lebt und lebte, so viel fremdes Blut auch eingeströmt sein mag. Innerhalb der beiden Engelreliefs war gerade der westliche Meister, der Moselfranke, Vertreter einer geradezu barock-musikantisch rauschenden Freiheit und Kühnheit, der östlichere, der in Mitteldeutschland arbeitende (vielleicht aber auch im Westen geschulte), der Mann der mehr zurückhaltenden Formlesung. Ein westlich rheinischer und ein bayerischer Künstler standen in Gerhart und Erhart sich gegenüber. Der Bayer vertrat die Starre, der Westliche wiederum fast barock freie Lebendigkeit.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Noch weiter östlich aber würde sich etwa der Meister des Kremser Christophorus von 1468 nun wiederum dem so westlichen Gerhart, wenigstens in der Frage des Barocken, in aller Selbständigkeit zugesellen. Wieder vergleichen wir jetzt einen Bayern und einen Rheinländer; der Bayer ist freilich, anders als Erhart, offensichtlich ein Oberländer, der Rheinländer ein Kölner, und obendrein sind die Zeitpunkte nicht ganz gleich. Aber Osten und Westen stehen auch hinter „Mäleßkircher" und dem Meister des Marienlebens. Und hier sind wiederum die Rollen vertauscht, jetzt entsprechen sie einmal der üblichen Vorstellung mehr, *dieses Mal!* Der Name „Mäleßkircher" hat freilich nur dieses eine Mal noch als Decknamen für jene merkwürdige Bildwelt genannt werden dürfen, die bisher mit ihm so fest verknüpft schien. Dieses letzte Mal ist ein Abschied! Soeben hat Buchner überzeugend nachgewiesen, daß die recht genauen Urkunden über 13 Altäre, die seit 1474 durch den Münchener Maler Gabriel Mäleßkircher für Kloster Tegernsee geliefert wurden, zwar zweifellos gültig sind — jedoch für einen völlig anderen Meister als den bisher für diesen gehaltenen, höchst einmaligen und unvergeßlichen Künstler, übrigens auch für schon inhaltlich ganz andere Gegenstände. Der echte Mäleßkircher, den wir nunmehr auch schon ein wenig kennen, ist eine hübsche, etwas verspätete Parallele zu Schüchlin, dem frühen Herlin und zu Nürnberger Malern um Pleydenwurff herum, sicher auch gleich jenen Meistern vom bekannten niederländischen Einfluß getroffen, ein idyllischer Kleinmeister, das denkbar schärfste Gegenteil des nunmehr namenlosen Künstlers, dem bisher sein Name fälschlich verliehen war. Ob wir nun freilich die aufregenden Werke dieses unbekannten Bajuwaren, des Pseudo-Mäleßkircher, so weit zurückversetzen dürfen, daß wir bis auf 1445—1446 gelangen, das ist noch nicht völlig sicher. Der Verfasser darf nur das eine sagen: ihn hat bisher niemals gewundert, daß „Mäleßkircher" *schon* in den 70er Jahren so gemalt, sondern wirklich immer nur, daß er es *noch* damals getan haben sollte! Seine Kunst wäre schon in den 60er Jahren recht verspätet, am besten wäre sie vielleicht in der zeitlichen Nähe zum späteren Konrad Laib vorzustellen. Gleichviel: es liegt an der besonderen Geschichtslage der Malerei von damals, daß wir bei gesichert gleichzeitiger Ent-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

stehung von Bildern so scharfe Gegensätze wie in der Plastik gar nicht würden finden können. Gegensätze sind aber lehrreich, und so sei eine kleine Vergewaltigung der Zeitfolge bewußt und vorübergehend erlaubt. Es sei einmal erlaubt, im Gegensatz zu einem älteren Maler (dessen nunmehr nachträgliche Würdigung ohnehin selbst in diesen Betrachtungen nicht umgangen werden durfte) die neue Gesinnung der Malerei zwischen 1460 und 1470 nach einer ihrer Richtungen, aber auch gleich nach einer sehr wesentlichen hin, zu zeigen. Der Gegensatz zwischen dem Meister des Marienlebens und jenem des Erfurter Regler-Altares mag uns dann später noch einen gewissen Ersatz bieten, denn in diesem anderen, bald zu erörternden Falle wird Gleichzeitigkeit so gut wie sicher sein. Wir vergleichen also, wozu uns der Regler-Meister wenigstens mit seinem gesicherten Hauptwerke nicht gut helfen könnte, zwei Kreuzigungen, eine ältere bayerische, die ein gutes Stück vor 1460 liegt, und eine kölnische, die sicher der Zeit bald nach diesem Jahre zuzurechnen ist (Abb. 6 u. 7). Der Meister des Marienlebens *) fällt zunächst innerhalb der deutschen Kunst durch eine Eigenschaft auf, die zu seiner Zeit nicht allgemein verbreitet, aber an bestimmten Stellen Deutschlands schon seit Jahrzehnten vorher anzutreffen ist. Es ist das Gefühl für die Weite des Raumes, das bis zu einer gewissen Leere der Fläche führen kann, das weite Auseinanderziehen also der Gestalten. Schon im Sterzinger Meister war, besonders in der Verkündigung, etwas davon zu spüren, desgleichen, noch etwas früher, in den beiden Anbetungen der Augsburger Pfarrei von St. Moritz, auch in dem Meister der Augsburger Ulrichslegende. In der niederländischen Kunst wäre am ehesten an Petrus Christus, an seine Beweinungen von Brüssel und New York, zu erinnern. Kaspar Isenmann hat sie auch in seinen sieben schönen Tafeln des Kolmarer Altares von 1465, aber er geht zugleich von älteren Gestaltbildern aus und formt daraus seinen sehr einmaligen Klang. Der Meister des Marienlebens geht aber besonders weit. Die sparsame Verteilung der Figuren bei ihm ist wahrlich nichts Äußerliches. Sparsam ist alle vornehm zurückhaltende Form, und karg vornehme Zurückhaltung erstrebt

*) Versehentlich ist statt des im Text besprochenen Bildes des Kölner Walraff-Richartz-Museums die entsprechende Münchener Darstellung hier abgebildet.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der Kölner. Er erreicht sie auch. Er scheut, ja haßt alles Gedränge, fast mehr noch als die Niederländer. Bei Dierck Bouts, der wohl sein Lehrer war, kann es, namentlich in den späten Brüsseler Gerichtsbildern (1470—1473, als unser Meister sicher längst in Köln war), gewiß nicht zum Gedränge, wohl aber zu einer die Bildfläche geradezu durchriefelnden und so auch den Raum ein wenig bedrängenden Staffelung übermäßig gesteilter Gestalten kommen. Wirklich, auch der große und edle Dierck Bouts, der genau während Nikolaus Gerharts Tätigkeit am Oberrhein (1464—1467) seinen Löwener Sakraments-Altar schuf, auch er geht um 1470 zu fast starrer Verholzung des Gestaltlichen über, genialer als Erhart, aber doch diesem, gewiß nicht Gerhart, artverwandt, und dies, ohne daß irgendein Einfluß ihn mit jener gleichsinnigen und schon greisenhaften oberdeutschen Richtung verknüpft hätte. Der Kölner Maler ist bedächtig und fein. Auch er verehrt, in diesem Falle besonders deutlich gegenüber dem Pseudo-Mäleßkircher — so wie der Erfurter gegenüber dem Trierer — die „Idee". Nicht der dramatische Vorgang auf Golgatha, sondern sein lyrischer Gehalt, nicht das Getümmel des Lebens, sondern die Stille des verweilenden Gefühles bestimmt ihn. Diese andächtig sanfte Kraft hat ihn auch zu der wundervollen Lyrik seiner Kölner Madonna mit dem hl. Bernhard befähigt. Gewiß, er gibt nur eine Einzeltafel aus der Folge des Marienlebens, kein Mittelstück wie offenbar der Bayer, keinen Kreuzigungs-, sondern einen Marienaltar; es ist nicht die „Passio Christi", sondern die „Compassio Mariae" dargestellt. Aber auch dies darf mehr als Zufall heißen. Ein Dramatiker hätte sich schon nach einer Richtung durchgesetzt, wie der Bayer sie nicht nur als Älterer, sondern als grundsätzlicher Vertreter einer anderen Gesinnung eingeschlagen hatte. Übrigens kennen wir sogar eine szenisch aufgefaßte Kreuzigung des Kölners, den Cueser Calvarienberg. Auch da herrscht lyrische Zuständlichkeit! Leider sind aus der bayerischen Kreuzigung die gestängten Baldachinbogen durch eine fälschende, ausgesprochen barocke, mehr theatralische als dramatische Hintergrundsbemalung ersetzt. Die müssen wir abziehen, ebenso bewußt, wie die Verschiedenheit der Formgelegenheit und das verschiedene Alter der Werke für unseren Vergleich nicht verschwiegen werden darf. Der Vergleich bleibt immer noch erstaunlich

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

aussagekräftig. Gänzlich falsch war die barocke Absicht jedenfalls nicht, die den Himmel beim Pseudo-Mäleßkircher in Gewitterstimmung versetzte. Solche herrscht tatsächlich von innen heraus auch im echten Bilde, wie überall bei diesem Meister; sie herrscht nicht nur im menschlichen Ausdruck der Gestalten, sondern schon in den Farben, die Grisaillentöne mit allen Brechungen des Spektrums und obendrein mit rostig-erdigen und fahl-olivigen Tönen verschmelzen, Tönen, die geradezu an Multschers Wurzacher Altar gemahnen können. An jene frühe Zeit (um 1437!) erinnert auch die Wahl der Typen, zuweilen eine ganze Gestalt, so die Magdalena, die offensichtlich wie ein knieender Jünger aus Multschers frühem Marientode wirkt. Auch an Konrad Laibs Kreuzigung darf man von weitem denken; nur daß das Schwäbische an diesem Meister sich in der überraschenden Fähigkeit zu edler Haltung, wie die Salzburger Orgelflügel sie beweisen, nicht verleugnet. Von allem, was wir, gewöhnlich wenigstens, als „schwäbisch" empfinden, ist diese Kunst so weit wie von der des Marienlebenmeisters entfernt. Derbe, dicke Gestalten, absichtlich auf den Ausdruck der Niedrigkeit gestimmt, einer Selbstverhöhnung des Menschengeschlechtes gleich, ballen sich zu geschmeidigen Klumpen der bösesten Leidenschaften. Die Krummheit nicht nur, die Krümmung ist wichtigstes Mittel der Gestaltbegrenzung. Dies weist nach dem barocken Pole (Gerhart, Peter von Wederath) hin —, aber ein Blick auf diese späteren, diese Meister des Westens, vor allem aber: diese *Plastiker*, eröffnet eine sehr tiefe Kluft. Innerhalb der Plastik sind gewollte Roheiten dieser Art auch außerhalb des Westens kaum denkbar; sie kommen so gut wie nirgends vor, was am besten durch Multschers eigenes Verhalten in der Zeit des Wurzacher Altares und des Münchener Grabmodells beleuchtet werden kann. Auch die Reliefkunst des Znaimer Altares in Wien, dem Bayern näher, ist doch etwas zurückhaltender. Nur der gemalte Bildraum offenbar kann sich mit solchen bedrückenden Vorstellungen dampfender, grollender, brütender, tobender Tiermenschen erfüllen. „Tiermenschen" — das Wort ist freilich nicht gerecht gegenüber dem Tiere: das Tier kann nie gemein aussehen, nur gefährlich oder unheimlich oder schlimmstenfalls uns widerlich. Es herrscht aber bei dem bayerischen Meister zwischen Tier und Mensch eine tiefe

Ähnlichkeit: der dumpf-wilde Blick der Pferde ist von *menschlicher* Häßlichkeit! Um so erstaunlicher ist, daß es bei kaum fühlbarer Veränderung der Körperverhältnisse, unter Wahrung fast genau des gleichen Baues, dem Meister gelang, Christus als den einzig Edlen über diesen Schauder von Wildheit und Schmerz hinausleuchten zu lassen. Darin liegt hohe Dramatik. Lyrisches läßt diese Künstlerseele kaum zu. Nur mit einiger Schwierigkeit löst man es dann doch heraus, die Veronika-Szene und die Gruppe der Trauernden, die aber alsbald fast wieder an die dumpf Schlafenden (vom Schlafe, wie hier vom Schmerze, geradezu Geschlagenen) des Wurzacher Ölbergs erinnert. Auch diese Formen sind durch die Vermännlichung alles Weiblichen, die Verderberung alles Zarten, das deutliche Erbe der älteren Multscher-Zeit, bedingt. Obendrein noch werden sie durch die Lust am Fett-Beweglichen, Maskenhaften, am Haberfeldtreiben der Leidenschaften, zugleich verdüstert und in den allgemeinen Bewegungsdreh eingerollt. Man hätte sich auf Grund der engen Verbindung dieser ganzen Stimmung zu der älteren Multscher-Zeit immer schon fragen sollen, ob der Zeitpunkt um 1474 nicht viel zu spät sei. Er ist ja nun endgültig gefallen! Man kann sich nur noch fragen, ob nun wiederum die Mitte der vierziger Jahre nicht doch etwas zu früh sei. Hier ist wohl doch schon ein anderes Ringen um Raumtiefe innerhalb aller Gruppen, es ist eher der entwickelte Konrad Laib (wenn schon irgendein uns bekannter Künstler) vorauszusetzen. Indessen bleibt es immer schwer, einen so eigenwilligen Mann wie diesen — einen *starken* Künstler, den wir in aller seiner Sonderlichkeit um keinen Preis unter den Äußerungen deutscher Kunst vermissen möchten — an einer festen Stelle einzuordnen. Der Zeitpunkt 1445—1446 (Einrichtung eines Tegernseer Hochaltares unter Abt Kaspar Aindorffer) ist keineswegs unmöglich! Der Meister des Marienlebens wirkte später, gewiß, er ist nicht vor den sechziger Jahren zu denken. Aber wir wissen, warum in diesem Falle keine reine Gleichzeitigkeit zum Ausgang des Vergleiches genommen werden konnte. Wie anders ist dieser Kölner! Eine andere Mathematik steht hinter seinem Vortrage, nicht die höhere der schwierigen Krümmungen, der Hyperbeln und Parabeln und also der Rahmenfeindlichkeit der inneren Gestaltung, sondern eine betont schlichte

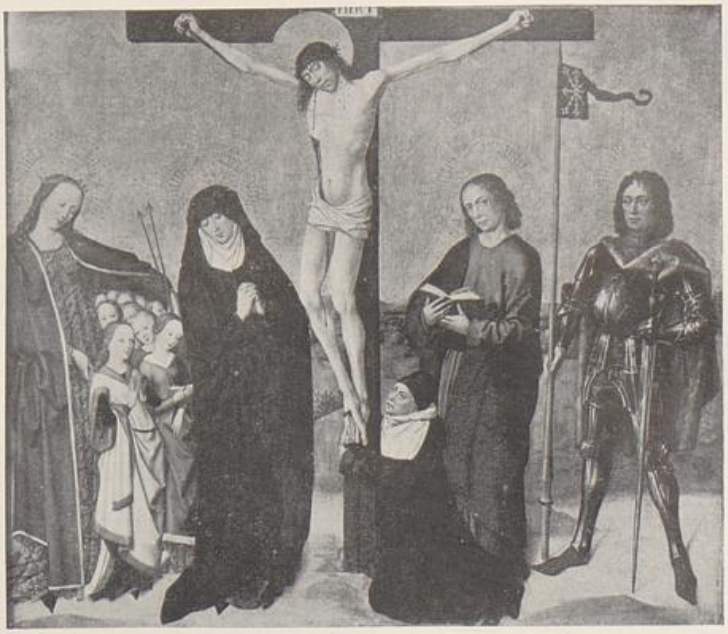
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



4. Peter von Wederath, Epitaph der Elisabeth von Görlitz, Dreifaltigkeitskirche Trier, 1460er Jahre



5. Erfurt, Severikirche, Alabasterengel, 1467



6. Meister des Marienlebens, Christus am Kreuz, München, Alte Pinakothek



7. Pseudo-Mäleßkircher, Kreuzigung, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

niedere Geometrie höchst rahmenverwandter Formen. Wie sehr der Gleichklang überhaupt, nicht nur zum Rahmen, sondern auch innerhalb von ihm, des Meisters Melodik bestimmt, könnte besonders schön die Münchener Mariengeburt beweisen; die Gruppe der Frauen links auf dieser Tafel ist geradezu ein Musterbeispiel für feinfühlige Ausgleichung von Schrägen, die den Halbierungswinkel des rechten, den von 45 Grad, andeuten. Rahmenverwandt ist die Stille der trauernden Gestalten, die nach einem alten, namentlich im Westen beliebten und noch lange, auch für Grünewald gültigen, in französischer und burgundischer Kunst gerne von der Plastik gewählten Schema zusammengeordnet sind (es ist der westlichen Form des Schmerzensmannes sinnes- und ausdrucksverwandt). Die leisen Biegungen schwanken sich gleichsam im Umwege wieder zu Geraden zurecht. Der Kreuzesbalken ist unter Opferung der Perspektive über schräg stehenden Pfosten fast wieder rahmenparallel gestellt — eben um dieser unbewußt gesuchten Tatsache willen, als der gegebenen Sprache einer die Ruhe bevorzugenden Seele. Diese Seele ist darum nicht lahm. Auch in ihr ist Ausdruck, in hohem Maße, aber er ist fern von Schrei, von Krampf und Kampf, er ist geklärt, er ist *verklärend*. Maria könnte, um den rechten Winkel gedreht, fast die ruhende Tote auf dem letzten Lager sein; insbesondere die Hände brauchten für einen Marientod nicht geändert zu werden. So aber deutet sich eine Ohnmacht an, die das Leben lähmt bis zum Schein des Todes. Um so ergreifender der ernste Ausdruck des Johannes, der *denkende* Blick — unvorstellbar bei dem animalischen Blutrausch unseres älteren bayerischen Gegenbeispieles —, die sinnende Frage und mit ihr die Antwort der Ergebung. Nachdenklichkeit, totmäßige Ohnmacht, dazu herbruhige Frömmigkeit in der Magdalena, die nicht wie eine soeben Erlebende, sondern wie eine Anbetende an sich, darum auch mit Grund als eine Bürgerin der Zeit selber gefaßt ist; darüber die zarte Tiefe im Antlitz Christi! Es ist der *Frieden*, da, wo Pseudo-Mäleßkircher sich fast den Formen des Schlachtenbildes näherte, und Frieden breitet sich auch über die Landschaft, über den Bildsockel, der durch sein feines Graublau in seiner Sockelhaftigkeit betont ist und gleichlaufend zum unteren Rahmen, reinlich abgegraben, die Bodenplatte für die Gestalten

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

abschließt. Friede breitet sich über den Weg, der zwischen sanften grünen Wiesenhängen sich in die Tiefe schlängelt, wo nur ein paar Turmspitzen die ferne Stadt winken lassen, wo alles menschenleer ist, zwischen frühlingshaft mageren und schlanken Bäumchen. Das Menschengeschlecht, das dieser Meister schafft, ist dem Erfurter Alabasterengel verwandt, nur deutlich noch etwas herber. Es ist nicht etwa an Köln gebunden, aber es ist sicher der niederländischen Kunst seit Rogher van der Weyden verpflichtet; die besonders schöne Dreifaltigkeit eines österreichischen Meisters der sechziger Jahre im Berliner Deutschen Museum kennt dieses Geschlecht genau so — und wie viele andere Bilder jener Zeit! Auch die Farben des Marienleben-Meisters leuchten klar. Nichts soll verkochen, nichts übergänglich sein. Das Rot im Gewande des Johannes, das fast schwarze Dunkel in jenem der Maria, die feiner gebrochenen Töne an Magdalena, sie leisten das gleiche wie die scharf gebrochenen Falten des Gewandes: Heraushebung, Rettung der Gestalt, nicht Rettung des Fließens, das in jenem älteren und zugleich höchst bajuwarischen Stile — man könnte ihn einen vorausgenommenen „Ohrwaschelstil" nennen — so unverkennbar brodelte, jede Einzelgestalt durchspülte und umwogte.

Gewiß, diese Meister wußten nichts voneinander. Sie gehörten nicht nur verschiedenen Zeiten, sondern obendrein so verschiedenen Stammesgebieten an, daß die übliche, von örtlichen Schulen ausgehende Forschung unseren ganzen Vergleich überhaupt ablehnen müßte. Wir aber gehen vom *ganzen* Deutschland aus im Bewußtsein der inneren Gegensätze, die seinen Reichtum ausmachen. Das Altertümliche ist uns niemals das von vornherein Geringere. Es kann sogar sehr hohen Gewinn bringen. Es zeigt uns dies für die soeben ausgenommene Betrachtung auch da und gerade da, wo es — anders als im Falle des Pseudo-Mäleßkircher — äußerlich mit dem Meister des Marienlebens gleichzeitig vorkommt. Nichts wird dies so deutlich machen können als ein Blick (Abb. 8) auf den Erfurter Regler-Altar.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

DER ERFURTER REGLER-ALTAR

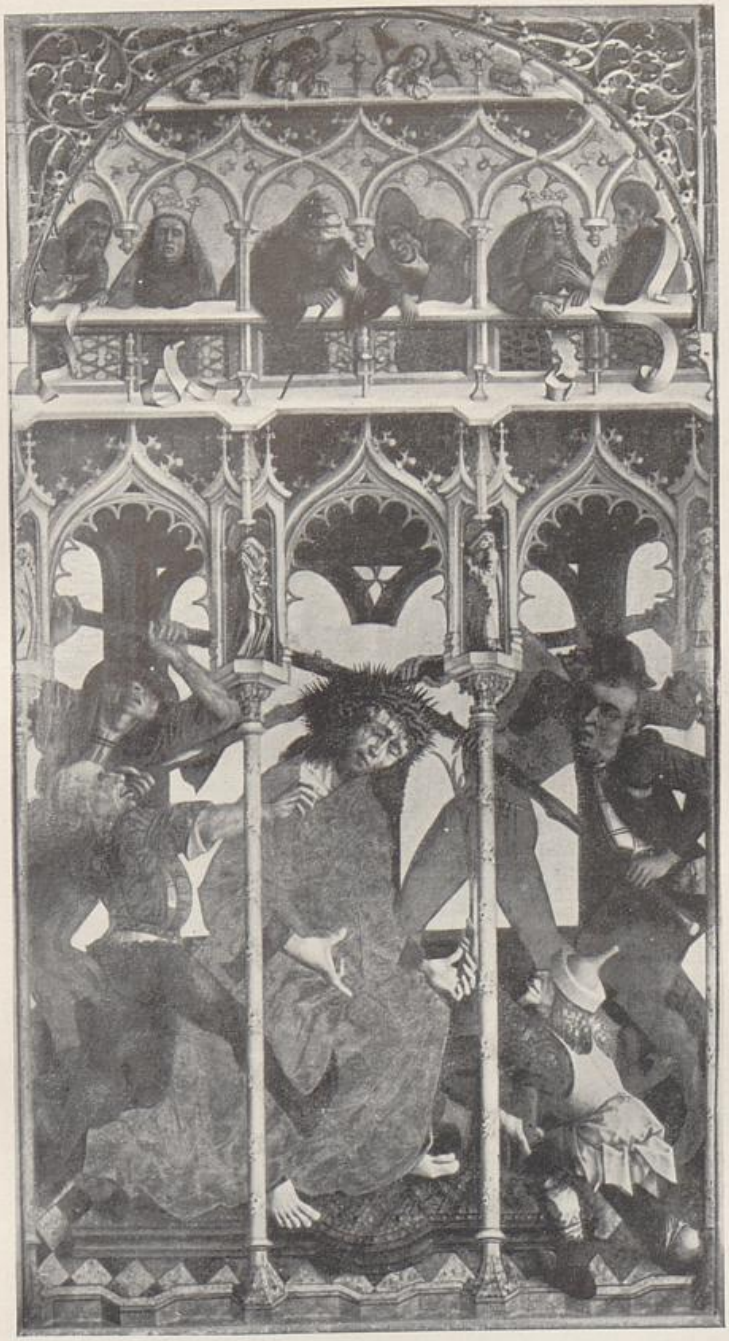
Dieses Werk hat eine sehr merkwürdige geschichtliche Stellung, es gehört in den Kreis einer besonders deutschen Möglichkeit: des *Unzeitgemäßen.* Auf manchen Gebieten — nicht ausschließlich, aber überwiegend solchen der bildenden Kunst — ist dieser Zug wirklich sehr deutsch. Er ist sogar ein Hauptgrund für die nicht immer gleich verständliche, auch von uns selber oft mißdeutete Tatsache, daß (für die bildende Kunst) wir im Austausch mit den Nachbarn, unbeschadet starker eigener Erfindungskraft, doch seltener Lehrende als Lernende gewesen sind. Dies gilt natürlich nur gegenüber den schöpferisch starken Völkern im Westen und Süden, niemals für die weiten europäischen Kolonialräume gegen Osten, auch nicht gegen Norden hin. Im Austausch mit den Nachbarn! Aber der ist nicht alles in der Kunst, und am wenigsten kann er es bei einem Volke sein, als dessen tiefster Wesenszug schon betont werden mußte, wie schwer es sich der wertvolle Einzelne macht, wie jeder die Welt von unten auf neu beginnen möchte (was schon Dürer aussprach!) und wie dadurch die ruhige Überlieferung ebenso leicht sich verwirrt, wie die Tiefe und die frische Eigenart der wirklich Großen gestärkt werden kann. Im Austausch mit den Nachbarn ist die klare Überlieferung, die ruhige Fortschiebung in ganzen Schichten von Schulen tatsächlich entscheidend für das Amt des Lehrens. Dies *soll* man sehen; man darf es nur nicht überschätzen. Das Lehren ist so wenig wie der ganze Austausch das Entscheidende in der Kunst, der Austausch überhaupt ist oft das Unwesentliche, zum wenigsten für die Bekundung schöpferischer Kraft. Auch im Austausch haben wir nach vielen Richtungen hin gegeben, aber mehr unabhängig auch da vom jeweils Zeitgemäßen, kraft gültigerer, zeitunabhängiger Werte. An unseren großen Toten, an Bach und Mozart lernen noch heute die Tonkünstler der ganzen Erde. Wenn Paolo Veronese und selbst Guido Reni in Dürer ihren wahren Lehrer sahen, so geschah dies auf Grund des Ewigen, des an sich Vorbildlichen, gar nicht aber des Zeitgemäßen, es geschah auch in ganz anderen Zeiten, und darum *sieht* man auch nichts von einem „Einfluß" Dürers auf jene bedeutenden Italiener; man soll sich nur nicht wundern, von ihm zu

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

hören. Dieser Einfluß trat in das Innerste der Geister ein, weit unterhalb der formalen Haut der Gestaltung; er ist mehr sittlicher als formaler Natur. Dies mag überhaupt eine entscheidende Tatsache alles wirklich Wertvollen am Deutschtum treffen: die sittliche Bildung, die Gleichsetzung von Bildung und Charakter als leitend verbundener Kräfte aller Menschengestaltung. Gänzlich falsch wäre jedenfalls die Erklärung, daß es den Deutschen an „Initiative", wenn nicht gar an Phantasie fehle. In jedem Abschnitt dieser Betrachtungen sind nicht einfach Behauptungen, sondern Beweise für das Gegenteil enthalten. Aber die „Initiative" bezieht sich namentlich in der bildenden Kunst seltener auf das nur Formale, das ja meist das „Schul"bildende ist, häufiger auf Grundsätze und Aufgaben so eigener Art, daß sie von anderen nicht immer verstanden werden, für uns selbst aber fruchtbar sein und aus eigener Kraft uns gestalten konnten (die staufische Kunst, das Andachtsbild, der barocke Klosterkomplex, die Romantik)! Die „Initiative" steckt überhaupt am häufigsten in dem, was scheinbar zu spät oder wirklich zu früh kommt — gesehen wenigstens von einer ruhigen Schulungsarbeit aus, wie sie namentlich für Frankreich (Gotik, Malerei des 19. Jahrhunderts) so ruhmvoll bezeichnend ist. Nicht die schöpferische Kraft, nicht die Macht der Inhalte und ihrer Bannung wird davon berührt, wohl aber die Werbekraft, die Anziehung der Lernwilligen. Als Lehrer ist der zeitgemäße immer willkommener als der gerade in seinem Besten von Zeitströmungen weniger abhängige. Der Deutsche ist „unheimlich" auch in diesem Sinne. Er hat sicher auf zahllosen Gebieten erzogen, aber in der bildenden Kunst wenigstens ist er — immer abgesehen von den europäischen Kolonialräumen, denen er sogar den Eisenpflug und die Glocke und die Stadt gebracht hat — doch wohl noch nie so maßgebend, *das Maß gebend,* gewesen, wie z. B. in der Symphonie oder dem musikalischen Kunstliede, Grundformen, die seine wahrhaften Neuschöpfungen und dieses Mal *zugleich* höchst schulbildend sind.

Der Erfurter Regler-Altar war es, dessen Vorstellung zu dieser grundsätzlichen Betrachtung anregte. Auch er ist unmodern für die sechziger Jahre, denen er zugesprochen werden muß, auch er ist unzeitgemäß, und zwar in doppeltem Sinne. Daß die Forschung im

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



8. Erfurt, Altar der Reglerkirche, Dornenkrönung

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



9. Nikolaus Gerhart, Sogen. Selbstbildnis, Straßburg



10. Zuschauer, Ausschnitt aus der Dornenkrönung des Regler-Altares, Erfurt

zeitlichen Ansatz gut über ein halbes Jahrhundert hin geschwankt hat, ist nicht unverständlich. Es sind Dinge in den vier großen Haupttafeln (sie gehören zu einem mächtigen Schnitzaltar), Züge, die den Stil von 1480 vorauszunehmen scheinen, und insofern ist der unbekannte Meister also nicht bloß altertümlich. Aber er hat zugleich eine grundsätzliche Haltung gerettet, die noch aus der Zeit der vierziger Jahre stammt. Auch er setzt fast deutlicher noch als der Pseudo-Mäleßkircher den Stil des Wurzacher Altares voraus. Zugleich deutet er eine Form noch einmal aus, die sich schon erheblich früher für den nordmitteldeutschen Kunstkreis nachweisen läßt: die architektonische Innenrahmung für Einzelgestalt oder Szene. Er stellt sich damit zu den Vertretern einer großartig altertümlichen Bildanschauung. Er kämpft nicht um den neuen Raum, obgleich er nicht wenige Mittel seiner Darstellung verwenden kann — er führt sie alle der Gestalt zu. In stärkstem Gegensatz besonders zum Meister des Marienlebens ist ihm der Raum nur Rahmen und Bewegungsmöglichkeit der Gestalten, nichts weiter, nicht der Keim für Interieur oder Landschaft. Am allerfernsten ist ihm gerade die Landschaft, die zu seiner Zeit so viele andere Deutsche schon seit langem fesselte. Er übersetzt in die Sprache einer späteren Zeit die tiefste Anschauung des Mittelalters vom Raume: daß er nicht *abzubilden*, sondern zu *gestalten* sei. Er übernimmt bauliche Gestaltungsweise als *Bild*element! Besonders in der Rahmung liegt das Unzeitgemäße, das obendrein noch örtlich Bedingte. Die Gestalten erzeugen ihre eigene Architektur, die dann wie um eigenen Lebenszweckes willen sich durchwuchert. Auch der Wurzacher Altar hatte in viel einfacherer Form grundsätzlich ähnlich gedacht. Er hatte ein enges Vieleck um die Gestalten geschlossen, gelegentlich auch Gestänge verwerten können. Beim Regler-Meister wird dieser Rahmenraum nicht, wie bei dem Plastiker Multscher, wesentlich im Sinne des geformten Sockels, sondern fast wie ein verwickeltes Gerät behandelt, mit goldschmiedehafter Genauigkeit und mit Liebe zum Vielfältig-Verschlungenen. Es ist ein Baldachinraum, eine monstranzartige Gestaltumgitterung. Einst umschloß eine solche das plastische Bildnis des Magdeburger Reiters. Nun wird sie vom Maler aufgegriffen, offen gegen uns und gegen die Rückseite hin, dabei aber niemals offen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

für irgendeinen Durchblick in ein weiteres Außerhalb. Es *gibt* hier kein Außerhalb, nur ein Innerhalb für die menschliche Handlung, es gibt nur *sie* in ihrem durchsichtigen Gitterkäfig. Dornenkrönung, Geißelung, Pfingsten und Himmelfahrt, das sind vier Szenen, die reiche Menschengruppen erlauben, und zwar stets um eine betonte Mittelfigur. In drei Bogen wird darum das Gestaltengitter jedesmal geöffnet. Symmetrie verlangt ungerade Achsenzahl. Die Drei ist die rechnerisch früheste nach der Eins, der Einheit, und der Zwei, der Doppelung und der Spaltung. Sie ist besonders heilig von alters her. Daß es sich um rein ideale Architekturen handelt, beweist schon der Fliesenboden, der besonders bei der Himmelfahrt nur von einer völlig überlegenen Unabhängigkeit gegenüber dem Wirklichen aus zu verstehen ist. Diese Fliesen sind Erbe aus der Frühzeit des Jahrhunderts, in die Sprache des malerischen Zeitalters übersetzte Reste des architektonischen. Ebenso gemahnen die Figürchen in Tabernakeln, gemalte Plastik mit leiser Erinnerung an das Erfurter Triangelportal von 1322, an das Zeitalter des Genter Altares. Die Übersetzung des bisher vollräumlich oder vollkörperlich Gearbeiteten in das neue Gegenüber des gemalten Bildes, als die deutlichste Überführung aus dem architektonischen und plastischen in das malerische Zeitalter, hatte das Eycksche Hauptwerk selbst in den beiden Johannes unvergeßlich betont. Das Merkwürdigste an unserem Altare mögen die Zuschauer sein, denen die als Schnitzwerk gemalten Bogen der gesprengeartigen Oberzone zu Fenstern werden. Diese Zuschauer blicken herab. (Man könnte sich der Mühlhausener herabblickenden Figuren des Kaiserpaares und des Hofstaates erinnern.) Diese hier benehmen sich darin nun allerdings ganz zeitgemäß: sie sind in der Lage der Straßburger Kanzleibüsten, und die ausdrucksstärkste ihrer Gruppen, die mittlere über der Dornenkrönung, läßt ganz unmittelbar an ein bekanntes Werk des Nikolaus Gerhart denken (Abb. 9 u. 10). Die Dornenkrönung möge hier das ganze Werk vertreten. Sie bezeugt in jedem Zuge die innere Freiheit einer dienenden Kunst: das Mittel verwechselt solche niemals mit dem Ziele. Dieses Ziel ist der Ausdruck der heiligen Tatsachen. Seine beherrschende Macht erzeugt sich ein eigenes, der Wirklichkeit gegenüber sehr freies, im Geistigen sehr festes Gesetz. Daß der Meister mit der

Perspektive ungenau umgeht, ist hier um so weniger wichtig, als ganz ähnliche „Fehler" auch bei den Italienern, bei Domenico Veneziano oder Piero della Francesca vorkommen, wo sie eher noch Fehler heißen dürften als hier, da *hier* Perspektive überhaupt nicht Ziel ist. Ziel bleibt der Ausdruck. Er ist es, der die Form findet. Ausdruck ist kein Gegensatz zur Form, er verhält sich rein ursächlich zu ihr, er erzielt sie. Den schon an sich durchsteckten und aufgegitterten Raum durchkreuzen, als eine erweiterte Dornenkrone, als raumschaffende Fortsetzung der eigentlichen und so auch als *Krönung* voll tiefster Bedeutung, in noch einmal verschränkten Linien die Werkzeuge der Marterknechte. (Hier war der deutsche Kupferstich vorangegangen; der „Meister der Nürnberger Passion" hat den Gedanken im Keime sehr klar ausgesprochen.) Der Bedeutungsmaßstab herrscht. Christus ist weit über die Maße der Schergen hinaus gesteigert. Der niedrigste der Folterer, der unten rechts, der Typus des Schmutzigsten. der nicht einmal zum Schlagen gut ist, die sinnbildhaft starke Festlegung des Verleumders — er ist der bei weitem kleinste, zusammengeschrumpft auf das Zwergenmaß der untersten Verächtlichkeit. Gerade dadurch gibt er den Blick frei auf die beherrschende Mitte. Das Erhabene wächst durch das Gemeine, der Niedrigste steigert noch den Höchsten. Das Rohr, das der Zwerg zum Spotte reicht, hebt sich frei über ihn hinaus und wird zum Szepter, der „Denunziant" — an einen solchen könnte der Meister aus eigener Erfahrung gedacht haben — zum „Adoranten" wider Willen. Dazu trägt der Niederträchtige noch eine Flöte! Ein pfeifender Hohn schallt aus diesem Gedanken.

Einiges eint den einzigartigen Meister mit dem Pseudo-Mäleßkircher, der ihm sicher völlig fremd war. Auch er weist auf die Multscher-Zeit zurück (unverkennbar besonders im Pfingstbilde), auch ihm ist das Erhabene das Seltene in der Flut des Gemeinen, das er mit dem Hasse des Kenners und zugleich mit der Selbstbezichtigung des bürgerlichen Gläubigen von damals schildert; auch ihm ist bei sehr anderen Formen die architektonisch gerahmte Gestaltengruppe, das Gestaltungs j o c h maßgeblich, auch ihm das Räumliche Diener des Körperlichen. Aber der Regler-Meister ist zunächst ein Späterer, mindestens ein auch noch später Schaffender. Die Bilder in Karlsruhe

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und Kassel (aus Hersfeld) stehen zeitlich den Tegernseer Tafeln näher als der Regler-Altar. Der Künstler ist sicherlich kein Bayer, er ist ein völlig anderes Temperament, und die Selbstbehauptung des Altertümlichen begegnet sich bei ihm, anders als bei jenem, mit einigen Vorwegnahmen des Stiles um 1480. Seine Geißelung läßt schon etwas von dem heißen Formenwirbel der Schongauerischen aus der Passionsfolge ahnen, ähnlich wie ein etwa gleichzeitiger Stich des E. S. Sein Gestaltenideal ist schmäler, es kann nach dem Länglichen zeigen. Er ist vor allem der tiefere Seelenkenner! Er hat mehr Fähigkeit für den Ausdruck der Andacht, damit selbst des „Denkens an" ein Höheres (dafür spricht sehr vernehmlich die Himmelfahrt). Der Meister von Tegernsee, sicher hinter allem hitzigen Willen zur Übersteigerung ein scharfer Beobachter des Gesichtsausdrucks, — er bevorzugt doch die Ausdrucksformen des Willens vor jenen des Geistes und der Seele, und wiederum mehr als deren Arten ihre Abartungen; diese übersteigert er. Vor dem Schweißtuch der Veronika spürt man besonders deutlich seine Grenzen. Die Aufgabe des Veronika-Tuches ist von starker Aussagefähigkeit. Der Augenblick in der Handlung, der mitten im Sturme des Geschehens zum Bilde gerinnt, kommt der neuen *malerischen* Gesinnung seit rund 1400 in geradezu sinnbildhafter Weise entgegen. Es ist das lyrisch verweilende Gefühl nicht nur, und nicht nur die Verwandlung des Augenblicklichen in das Ewige, das Herausziehen des Zustandes aus der Handlung — es ist vor allem das *Bild*, das an die Stelle des Tastbaren tritt, und das verharrt, während jenes vergeht. (Bilder auf Leinwand heißen auch bei Dürer „Tüchlein"). Der *Glaube* malt hier. So ist es in der Legende. So aber ist auch der formengeschichtliche Vorgang im Zeitalter des Genter Altares gewesen, der Herrschaftsantritt des malerischen Zeitalters, die Auffangung des Plastischen im Bilde, der Dimensionsverlust an der Wirklichkeit als Dimensionsgewinn an verseelender Vergeistigung. Wie unvergeßlich hatte der Kölner Veronika-Meister in seinem Münchener Bilde diese Möglichkeit zu gültigem Ausdruck gebannt! Er stand in einer stilsicheren Zeit. Der Tegernseer stammt aus der Kampfzeit, die gegen jene sich aufgelehnt hatte. Er wird da stumpf, wo die Zeit um 1400 geleuchtet hatte — wild, wo sie in sich ruhte. Der Zeit des E. S., der Schongauers, gar

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

jener des männlichen Dürer konnte das Veronika-Bild von neuem erscheinen, zuletzt in echter Monumentalität. Die Zeit des E. S. aber war noch von allzu stark brodelnder Gärung. Sie schuf Gegensätzliches selbst zwischen Richtungsverwandten, um so mehr zwischen grundsätzlich Verschiedenen, während stilsichere Zeiten zwar nie den Unterschied der Charaktere unterdrücken, aber dennoch selbst dem Gegensätzlichen noch eine gemeinsame Sprache sichern.

NORDWESTLICHE MALER

In den 1460er Jahren herrscht beinahe Sprachwirrwarr. Lebt schon der Meister des Marienlebens in einer vollständig anderen Welt als der des Regler-Altares, — wieder ganz anders ist der in Westfalen tätige Meister von Liesborn. Sein Bild blickt uns nur noch wie aus ein paar zerbrochenen Scherben an, aber darin glimmt ein mildschönes Licht wie aus edlen Glasfenstern. Das ist ein Lyriker voll feiner Lieblichkeit, gesättigt und zart, eine sanfte Kraft. Die spätere, im übrigen zugleich bewegtere und nüchternere Kunst des Dierick Baegert von Wesel, eines Westfalen, der zum Niederrheiner wurde, läßt noch einiges davon weitertönen. Der Liesborner besaß schon wieder eine neue Anmut, die an die alte vor der Kampfzeit erinnert, darin Hans Multschers Sterzinger Madonna vergleichbar, aber doch nicht von dem strengen Adel der Erfahrenheit, den jene am Ausgang eines kämpferischen Lebens gewonnen hatte, sondern naiver, fragloser, kindlicher, eine einfachere Wiederkehr des Vorgestern, der Kunst um 1400, in neuen Formen der sechziger Jahre. Der Liesborner war sicher jünger als Multscher, ihm konnte schon wieder in den Schoß fallen, was der Ältere und Größere erst als Preis harter Mühen errang. Es ist etwas Rheinisches, Verbindliches, fast eher noch Mittelrheinisches als Kölnisches darin.

Der Kölner Meister der Verherrlichung Mariae kann stimmungsverwandt wirken (Abb. 11). Ja, es sieht fast so aus, als ob diese beiden sich gekannt hätten; darauf verweisen des Kölners schöne Anbetung im Deutschen Museum und ein Bruchstück des Liesborners in Münster. Das Bild aber, nach dem der Kölner Maler genannt wird, zeigt ihn als einen der feinfühligsten Vermittler zwischen Eindrücken

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der niederländischen Kunst und — dem Erbe Lochners. Nichts wäre törichter, als hier von einem Einbruch des Westens, einer Selbstaufgabe des Kölnischen zu reden. Zunächst ist dieses selber sehr westlich. Eine uralte Verbundenheit aus karolingischem Frankentume her kann gelegentlich von Nordfrankreich über die nördlichen wie die südlichen Niederlande bis nach Köln und noch weiter nach Osten hin durchschimmern; aber Köln zeigt uns in anderen Beispielen ganz gewiß auch, was Nachfolge bis an die Grenze der Selbstaufgabe heißen darf: in der Hingabe des „Meisters der Lyversberger Passion" an die Art Ouwaters, noch mehr in der stetig wachsenden Nachgiebigkeit des „Meisters der heiligen Sippe". Daß dagegen jener der Verherrlichung Mariae, der nach dem der Ursula-Legende von 1456 und dem der Georgs-Legende auftritt, trotz sicherer Berührung mit den großen Niederländern gerade sein Wesentliches dem heimischen Boden verdankt, hat Heise vor langen Jahren schon tief und schön erfaßt. Gewiß, man wußte ganz gut von den Nachbarn, man konnte zumal in Köln diese nächsten Verwandten (und ursprünglichen Deutschen) kaum als Fremde empfinden. Andererseits fehlen in Köln selbst die großen, harten Bahnbrechernaturen kurz vor der Jahrhundertmitte, wie namentlich der obere, aber auch der mittlere Rhein (Darmstädter Passion!) sie hervorgebracht. Kölns Auseinandersetzung mit den Niederländern ist die Art verbindlicher Menschen gegenüber besonders nahen, aber in manchen Punkten überlegenen Verwandten. Man lehnte sich hier nicht auf, man blieb nur länger vor dem niederländischen Einfluß still verwahrt, weil mit Lochner eine sehr wesentliche Saite des eigenen Wesens ausreichend stark angeschlagen war. Man kannte den benachbarten Westen, und es bleibt uns nicht nur für Köln wichtig, daß wohl gegen 1460 ein Hauptwerk des Rogher, der berühmte Münchener Anbetungsaltar, von einem Kölner Patrizier für die Kirche St. Columba gestiftet worden ist. Er befand sich lange in Köln, und es ist z. B. für Fr. Herlins kindlich-rührende Niederländerei wenigstens an einer Stelle seiner Entfaltung nicht nötig, eine weitere Reise als bis nach Köln anzunehmen, um eine seiner stärksten Anregungen aus dem Nordwesten zu erklären: der Nördlinger Georgs-Altar von 1475—1478 setzt den Columba-Altar des Rogher *und* den Marienleben-Meister

voraus, und beides war in Köln zu treffen. Nichts wäre falscher, als in der Verherrlichung gerade vom Columba-Altare wesentliche Wirkungen entdecken zu wollen. Das berühmte Bild zeigt freilich auch einen kleinen niederländischen Einbruch, namentlich in der Frau am weitesten links unten; sie erinnert an den Meister des Marienlebens mehr als an Rogher. Gerade der Columba-Altar jedoch bedeutet hier noch nichts — und dies vermöge der sanften Macht *Lochners!* Der Meister der Verherrlichung ist, wenn wir vorübergehend die etwas groben üblichen Ausdrücke anwenden wollen, kein „niederländischer Realist"; er ist ein deutscher Idealist. Es ist der Himmel Lochners, immer noch, in dem seine Gestalten leben. Lochners Formgebung wirkt noch in den forellenhaften Engeln (sie haben nur noch ein paar Gewandringelchen angesetzt); Lochnersche Architektonik entscheidet über die feierliche Symmetrie, die aus den Gestaltenchören der Erde und des Himmels, aus der Verherrlichung in der Höhe wie aus der Landschaft in der Tiefe, ein geschmeidig sich gliederndes, in weichen Schwingungen schmiegsam sich ausgleichendes Ganzes, ein glasfensterhaft leichtes Bauwerk der Malerei schafft. Lochnerische Gesinnung vor allem ist es, die noch immer nicht den Betrachter, sondern den Verehrenden anerkennt, bei aller feinster Durchfühlung der Einzelheiten. Von Lochner stammt unter diesen noch ganz unmittelbar der Gereon rechts. Schaut man von ihm zu der Frau ganz links, so umspannt man die formengeschichtliche Weite, in die der Meister hinausblickt, und erst dann vielleicht wird man sich ganz dessen bewußt, um wieviel stärker hier das Ganze ist als die Einzelheiten. Des Meersburgers Altar der Stadtpatrone, damals ein halbes Menschenalter schon in der Ratskapelle der rheinischen Hansestadt, klingt in der feierlichen Klarheit dieser Gestaltenbaukunst weiter. Auf dem Wege zu Dürers Rosenkranzbild und zu seinem Landauer Altare steht auch die Verherrlichung Mariae.

Denken wir noch einmal an den Regler-Meister. Auch sein Stil beruht noch auf einem der vierziger Jahre. Auf *einem:* es hatte auch damals starke Gegensätze gegeben, sogar unter den Oberrheinern. Der nach Köln gelangte Lochner war der Fra Angelico der Zeit und stand zu den Anderen wie der „selige Mönch" zu den großen Bahnbrechern von Florenz. Auf *seine* feierliche, fromm verklärende

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kunst, nicht auf Multscher oder Witz, nicht auf die Rebellen, sondern auf den „Konservativen" geht der Meister um 1460 zurück. Das ist kölnisch, das ist ein Ortscharakter, gewiß, aber auch ihn haben wir zu vermerken.

Es schadet nichts — oder höchstens nur vorübergehend, um im Überblick vielleicht noch nützlicher zu sein —, wenn wir scheinbar willkürlich von Meister zu Meister und so auch von Stadt zu Stadt blicken. Immer deutlicher wird der Reichtum Deutschlands, und ebenso die Kraft, mit der es dem zweifellos starken Eindruck aus den Niederlanden entgegengeht. Vor dem Urteil darüber soll man sich entscheiden. Wer das Niederländische als den Fortschritt an sich, das absolut Bessere ansieht, dem werden die deutschen Meister von damals sich in Unbelehrbare und in gelehrige Schüler (meist mittelmäßige) scheiden. Auf diese Letzteren, den „Typus" Herlin (der aber eher eine Ausnahme als ein Typus ist), hat man früher allzu einseitig hingesehen. Aus der Mitte deutschen Wesens geschaut, werden die „Unbelehrbaren" nur Unbekehrbare sein, will sagen: die Standfesten, die Eigenständigen. Mit der Fortschrittslehre des 19. Jahrhunderts und der fälschenden Übertragung von Vorstellungen aus Technik und Handel, von der *Branche* her auf die Kunst, wird auch die Verkennung dieser oft Stärksten gefallen sein.

OBERDEUTSCHE MALER

Deutschland besitzt ihrer noch viel mehr, auch innerhalb der kurzen Spanne der 60er Jahre. Auch Caspar Isenmann gehört zu ihnen. Auch er ist in der heroischen Zeit des Konrat Witz aufgewachsen, denn schon 1436 ist er Bürger von Kolmar geworden, wo er 1472 starb. Wir wissen von einem Altar, den er dem Martins-Münster seiner Stadt zu liefern hatte. 1462 verpflichtete er sich, innerhalb von zwei Jahren das Werk, das nicht ganz klein gewesen sein kann, zu liefern. Sieben Tafeln des Kolmarer Museums sind für 1465 durch Jahreszahl gesichert. Bis zum Gegenbeweise wird man das Recht haben, in ihnen die Reste jenes Altares zu sehen, dessen Fertigstellung ein Jahr mehr gut erfordert haben kann (wir kennen genug Beispiele für die Schwierigkeiten beim Innehalten ausgemachter

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



11. Meister der Verherrlichung Mariae, Köln,
Wallraf-Richartz-Museum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



12. Caspar Isenmann, Auferstehung, 1465,
Kolmar, Museum



13. Hofer Altar, Auferstehung, 1465,
München, Alte Pinakothek

Fristen). Isenmann hat noch viel von der alten Zeit in sich. In seinen Passionstafeln, die mehrfach zwei Szenen zusammenfügen. kann er, sobald es sich um Innenraum handelt, des alten Fliesenbodens nicht entraten. Bei der Geißelung ist das Verhältnis zur Architekturkulisse so locker wie beim Meister der Darmstädter Passion. Auch hier dient das Bauliche nur als Boden und Rahmen der Handlung, so wie auch beim Regler-Meister. Die Bauformen sind sogar nicht „gotisch" wie bei jenem, es sind die (in doppeltem Sinne) „romanischen" der van Eyck-Zeit, die in jener Dürers gewandelt wieder auftreten sollten. Die Gestalten sind zum Teil noch Brüder der Multscherischen. Der Oberrheiner spricht hier, überhaupt das starke Alamannentum, das noch bis zum Ausklange des Barocks, bis zu Maulpertsch hin, immer wieder erstaunlich viele bedeutende Künstler gestellt hat, oft für weit entlegene Gegenden, besonders gerne für den Südosten über Wien bis nach Ungarn. Im alamannischen Lande, das ebensogut viele kraftvolle Wanderer entsendet hat, wie es solche anlockte, ist Kaspar Isenmann offenbar ruhig verblieben. Er war kein Niederland-Fahrer. Und wie soll man sich eigentlich den „niederländischen Einfluß" jenes Hans von Mecheln vorstellen, der 1460—64 im Elsaß weilte? Konnte er den Anblick der großen niederländischen Kunst selber wirklich ersetzen? Unleugbar ist nur, daß Meister Isenmann über die künstlerischen Eindrücke seiner Jugendzeit hinausgewachsen ist — wie sollte er auch nicht, da er offenbar an die sieben Jahrzehnte gelebt hat? Wie sollte er nicht, da er sich als echter Schöpfer auch da erweist, wo er im Altheimischen wurzelt? Die Beweinung und die Grablegung, eines der sehr kennzeichnenden Doppelbilder mit gemeinschaftlichem Landschaftsgrunde, haben eine sehr allgemeine Vergleichbarkeit zu den Beweinungen des Petrus Christus in Brüssel oder New York. Von der beredten Stille des Gestaltlichen abgesehen, ist es hier aber die Behandlung der Landschaft, die uns angeht. Durch sie hebt sich Isenmann stark gegen den Regler-Meister ab. Die Landschaft ist ihm zunächst Hinterwand der Gestaltengruppen, ihr Reliefgrund gleichsam, der nur sehr echt ins Malerische übersetzt wird, bis in rein farbige Hintergründigkeit, in das *Dunkel*, das alle Gestalt erst leuchten läßt. Da er zwei solcher Gruppen nebeneinandersetzt, erhebt sich ihm

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

auch die Frage nach der Verbindung der Hintergründe, die Frage, die schon Lukas Moser kannte und löste. Isenmann löst sie durch eine feingefühlte Bodensenkung in der Tiefe (vgl. die Kölner Verherrlichung Mariae). Hier öffnet sich der Blick auf Berge und Wasser. So eint sich ihm der Raum: er verknotet zwei mehr flächige Hintergründe durch einen Stoß in die Tiefe. Mußte er darum den berühmten niederländischen Realismus erlebt haben? Wirklich nicht: der Stammesgenosse des Moser schon — von dem größeren Konrat Witz noch abgesehen — brauchte nur still am Oberrheinischen weiter zu bauen. Es fehlt völlig die feine Helligkeit besonders Rogherscher Färbungen. Es wirken noch die dunklen Gründe des Lukas Moser. Auch der Charakter der Landschaft ist der heimische; offensichtlich ist der Bodensee anregend gewesen. Dringlicher könnte die Frage nach dem damals neuen niederländischen Stile (Bouts) erst vor der Auferstehung Christi scheinen (Abb. 12). Doch muß auch hier die Antwort höchst zurückhaltend sein. Daß dieses Bild eine köstliche Landschaft zeigt, braucht jene Frage doch nicht zu eröffnen; auch dies war schon um 1440 für den Oberrhein eine selbstverständliche Möglichkeit, und wiederum ist auch nicht eine Landschaft von Irgendwo gegeben, sondern eine von der Heimat bestimmte. Das Münster im Hintergrunde wirkt oberrheinisch auf den ersten Blick. Der Kenner alamannischer Kunst und Natur würde es immer zwischen Bern und Konstanz, im Umkreise von Straßburg, Freiburg, Breisach, Basel suchen, im Schaffensgebiete der Ensinger von Ulm. Auffallend ist bei der Auferstehung die Eröffnung der Tiefenwege und ihre regelrechte, ruckweise Verkreuzung. Der schräggestellte Sarkophag gibt ihre erste Richtung an. Aus umschreibenden Parallelen zu ihm und dem umgestürzten Deckel, aus den Kreuzungen fast rechter Winkel, die in der Ansicht spitzwinklig ausfallen können, bilden sich die Weglinien; sie stoßen nach rechts, nach links, wieder nach rechts, wieder nach links, um endlich das Münster zu gewinnen, das mit seinem Turme besonders feinfühlig der Hand und dem Haupte des Auferstandenen zugeordnet ist. Wo ist uns diese Tonverstärkung der höchsten Menschengestalt durch die höchste Bodenerhebung schon begegnet? Bei Konrad Witz, im Genfer See-Bilde. Das Hin- und Herfahren aber der Richtungswege im

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Raume, die stoßweise Eroberung der Tiefe, die Synkopen der Kulissen — gewiß, Ähnliches gibt es auch bei D. Bouts. Aber auch dies gibt es schon bei Konrat Witz (Baseler Christophorus!). Wolle man sich doch endlich abgewöhnen, für jede gewachsene Leistung einen Anstoß von außen anzunehmen! Die Kunde vom Menschen beobachtet heute recht genau die Veränderungen der leiblichen Zellen und des anatomischen Baues ebenso wie die der Seele und des Geistes, die alle durch Wachstum, Reife, Alterung erzeugt werden. Sie geschehen naturgesetzlich, sie bedürfen keines äußeren Anstoßes, vielmehr bedürfte es besonderer Katastrophen, um sie aufzuhalten oder abzubrechen. Auch im Ausreifen der Künstler herrscht immer die Natur! Wer Lebenskraft überhaupt gezeigt hat, wird sie weiterhin durch Wandlungsfähigkeit erweisen. Starken Menschen wird nicht anders als starken Völkern an bestimmten Stellen, an *Wenden* ihrer natürlichen Entwicklung, die also von innen kommen, gewiß auch meist „etwas" begegnen — aber dazu gehören zwei! Das Wichtigste ist, daß der, dem etwas begegnet, selber geschritten und noch schreitfähig ist; sonst geht „das Andere" nur vorüber. Gewiß fühlt man sich bei den schrägstoßenden Ruckungen der Tiefenwege ein wenig an Bouts erinnert. Diese Erinnerung ist aber viel zu allgemein, und vor allem: die Mannahlese oder die Eliasszene des Löwener Sakraments-Altares, die noch am ehesten in Betracht kämen, sind zwischen 1464 und 67 entstanden, Isenmanns Werk aber zwischen 1462 und 65, es ist im Ganzen das ältere. Bliebe nur noch die Frage, ob die Eigenart der Auferstehung gegenüber etwa der Geißelung statt einer Teilung der Hände einer niederländischen Begegnung vor dem Abschluß zu denken sei. Natürlich ist dies nicht unmöglich, aber Fragen solcher Art sollten nur gestellt werden vor schlagenden Eindrücken und aus zwingenden Gründen.

Viel wichtiger wird für uns jedenfalls die Berührung mit anderen deutschen Städten. Isenmann muß gewirkt haben. Ob er wirklich Schongauers Lehrer war, wissen wir nicht. Es liegt mindestens orts-, wenn nicht stilgeschichtlich nahe, aber recht untersucht ist die Frage noch nicht. Die Colmarer Abendmahlsbilder beider Meister sprechen jedenfalls für eine Verbindung. Aber gleichzeitige Wirkungen sind überdies im Elsaß schon für 1465 festgestellt, an den Glasfenstern

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der Pfarrkirche von Zabern. In dem gleichen Jahre ist der Hofer Altar in München entstanden, den man früher dem Wolgemut zugeschrieben hat (Abb. 13). Der unbekannte Meister, ein Nürnberger jedenfalls aus der Zeit, die unter der Führung des Hans Pleydenwurff stand (dieser selber starb im gleichen Jahre 1472 wie Isenmann), dieser fränkische Maler *könnte* gerade von der Kolmarer Auferstehung etwas gewußt haben. Unnatürlich wäre das nicht. Der Zug nach den Niederlanden, der uns u. a. für Dürers Vater durch den Sohn selber bezeugt ist, gehört schließlich zu einem noch allgemeineren Zuge nach dem Westen überhaupt. Der Rhein, namentlich im Oberlaufe, war ein Lieblingsziel fränkischer Wanderkünstler. Der Weg, der später Dürer selbst an den Oberrhein führte, war durch seine engeren Landsleute längst gebahnt. Er konnte sogar mit dem Wege nach den Niederlanden verbunden werden, ein Umweg dann gewiß, aber kein völlig unmöglicher, für wandernde Künstler eine reizvolle Abbiegung nach Süden. Der Schnitzer des Nördlinger Altares muß, der Maler des Hofer Altares *kann* nach dem Oberrhein gegangen sein. Auch Adam Krafft darf man eine Lern- und Wanderzeit in dem „schönen Garten" des alten Deutschland zutrauen; es gibt dafür Gründe stilistischer Art. Im Hofer Altare und, wie es scheint, *nur* in ihm sieht die Auferstehung wirklich wie die Auseinandersetzung eines soeben vom Eindruck Isenmannscher Kunst heimgekehrten Nürnbergers mit dem Kolmarer aus. Der Bruch mit der Auffassung des Tucher-Meisters ist gewaltig groß, aber das versteht sich von selbst; 20 Jahre sind da eine lange Zeit. Die Auferstehung in der Frauenkirche, in ihrem dämonischen Ernst, ihrem noch ungebrochenen Glauben an das Monopol der Gestalt, ihrer fast übertreibenden Anerkennung des neutralen Goldgrundes durch unerhört reiche Musterung (während bei Isenmann Goldgrund schon Landschaftshimmel bedeuten kann) — sie klingt jetzt ganz ferne, sie gehört einer versunkenen, weit gewaltigeren Zeit an. Noch einmal: das versteht sich von selbst; ein Umbruch war hier selbstverständlich. Der Hofer Altar lebt ganz natürlich von dem neuen und nicht ungefährlichen Anteil an bewegten Gruppen im freieren Raume. Nur *sein* Meister aber — so scheint dem Verfasser — kennt schon 1465 die Lösung Isenmanns. (Bald darauf trifft man einen

ähnlichen, aber wohl schon von Nürnberg her zu erklärenden Wurf bei Schüchlin in Tiefenbronn, 1469.) Nur er gibt die große Schräge des Sarkophages, die Belastung des Deckels mit dem einen Engel (er gibt ihn nur links statt rechts); er hat auch die Bergwand links (etwas verschoben), den auffahrenden Kriegsknecht links, in Andeutungen auch noch die ruckweise Raumdurchstoßung. *So* könnte die Wirkung eines allgemeinen Eindrucks von Isenmanns Werk, die übersetzte Erinnerung daran, im Kopfe eines fränkischen Malers wohl aussehen. Die eigentümlich tänzerisch übergreifende Schreitstellung Christi (ein E. S. verwandter Gedanke) ist durch eine stillere, aber auch lahmere Stellung ersetzt; dafür ist die Landschaft unruhiger, auch weniger folgerichtig. Isenmann, im Grunde Vertreter großer Klarheit im Bilde, bringt die Schrägen seiner Tiefenbewegung mit der bildparallelen Bergwand zur Ruhe und erreicht im Hintergrunde eine *schließende Ferne*. Der Hofer Altar zäunt dagegen die vordere Raumbewegung früher ab und formt dafür die Bergwand „romantischer". (Immerhin liegt hier eine der Keimzellen Dürerscher Begleitlandschaft.) Die Stadt rutscht in den Hintergrund. Gegenüber der ruhigen Größe Isenmanns zeigt sich die neue Gefahr des Vielerlei. Eine der wichtigsten Triebkräfte der älteren Kunst ist damit verloschen. Man brauchte aber nur auf die Auferstehung aus der Nürnberger Katharinenkirche im Germanischen Museum zu blicken, um zu erkennen, daß *hier* nun keinerlei Berührung mit Kolmar mehr vorliegen kann. Hier vielmehr wird der Gedanke des Hofer Altares so weiter behandelt, daß alles sich entfalten kann, was *nicht* oberrheinisch ist. Wohl tritt die Bergwand hinter und über Christus, aber die krönende Burg ist schon nicht mehr mit seinem Haupte in einer schlagend wirksamen Formengruppe vereinigt. Das Bild ist sehr ruhig in Querschichten zur Bildfläche geordnet, aber im ganzen lahm. Die Stadtansicht bedeutet, zumal gegenüber Kolmar, einen Fortschritt, der zugleich Verlust wird: sie ist genauer in den Einzelheiten, aber schwächer als Ganzes.

Wir sind unmerklich zu einer ganzen Richtung übergegangen, die man für Deutschland „das bessere Mittelmaß" jener Zeit nennen könnte. Auch tüchtige Künstler konnten an ihr teilnehmen — der bei weitem wichtigste darunter ist H. Pleydenwurff —, im ganzen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

aber ist es eben jene, die, allein als das Wesentliche gesehen, das Bild unserer vordürerschen Kunst bisher so stark verfälscht hat. In Schwaben und Franken, ebenso an der Donau und am Rhein, findet sich eine gewisse Normalrichtung zusammen, der gegenüber der Regler-Meister, der Liesborner, Isenmann und mehr noch die ganz anders lebensvollen Plastiker, der Erfurter wie der Trierer, Gerhart wie der Meister des Ulmer Chorgestühles als auf die Dauer weit wichtigere, bezeichnendere Künstler gesehen werden sollten. Der Weg zu dieser Anschauung ist erst zu bahnen. Er war für die meisten bisher dadurch verstellt, daß sie auch für die Vorbereitung Dürers allzu selbstverständlich nach Nürnbergischen Malern um Pleydenwurff und Wohlgemut zu fragen pflegten. Dies hatte für die Erscheinung des Großen den Scheinvorteil, daß er besonders überraschend wirken mußte. Es ist schon gesagt, daß unsere Betrachtung einen anderen Weg einschlägt. Der nächste Abschnitt schon versucht ihn: er will in der gemeindeutschen Entwicklung der Schnitzaltäre und der Graphik, namentlich des Kupferstiches, die eigentlichen Vorstufen Dürers erweisen.

Wir sprechen von der oberdeutschen Malerei, soweit sie eine Begegnung mit den Niederländern deutlich verrät. Daß es diese gibt, wurde längst gesagt —, bestritten nur, daß sie das endgültige Geschichtsbild jener Zeit bestimmen dürfe. Gewisse Werke namentlich des Rogher haben mit Recht einen zweifellos starken Eindruck gemacht. Der Columba-Altar begegnet uns nicht selten in Einwirkungen, die jenseits Kölns, wo er zu sehen war, oft deutlicher sind als in der rheinischen Hansastadt selber. Ferner treffen wir sehr oft auf den berechtigt starken Eindruck von Roghers Lukasbild. Das neue Selbstbewußtsein der Maler, als das des malerischen Zeitalters selber, konnte schon inhaltlich kein besseres Sinnbild brauchen als dieses: die Gottesmutter, gemalt vom Schutzheiligen der Maler. Als die Lübecker, etwas spät, zu Anfang der achtziger Jahre ihre Gilde schufen, war der Lukas-Altar mit den Gemälden des Hermen Rhode die gegebene Ansage der neuen Vereinigung durch die Form. Aber das Motiv der Form selber blieb durchaus nicht auf die so wichtige Lukasszene beschränkt, es konnte auch auf Anbetung oder Verkündigung übertragen werden. Wohlgemuts Zwickauer Altar von 1479

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

belegt u. a. den ersteren Fall. Ja, Rogher selbst hatte den entscheidenden Gedanken aus van Eycks Rolin-Madonna übernommen, die statt des Lukas den anbetenden Kanzler gab: beide Hauptgestalten an die Seiten geschoben, zwischen ihnen der Ausblick durch dreiteilige Bogenstellung in die weite Landschaft, die durch Rückenfiguren aus schon entferntem Mittelgrunde betrachtet und noch weiter hinausgeschoben wird. Es muß mindestens *ein* wichtiges Urbild des Rogher gegeben haben. Häufig ist es wiederholt worden, sicher schon des sinnbildhaften Inhalts wegen. Die Frage, ob unter den wichtigsten bekannten Stücken das Original noch erhalten sei, ob es gar deren noch mehrere gebe, kann für uns hier ausscheiden. Viele Deutsche werden das Bild der Alten Pinakothek kennen. Die Rückbeziehung auf van Eyck, die Übersetzung aus der mehr zuständlich ruhenden nordniederländischen in die mehr zeichnerisch bewegte südniederländische Sprache (bei Seitenverkehrung, wie sie u. U. durch Vermittlung eines Kupferstiches bewirkt werden kann) ist an diesem wie an jedem Beispiel ebenso leicht zu erkennen, wie die Wirkung auf gewisse Oberdeutsche bei schon oberflächlicher Kenntnis ihrer Kunst leicht wahrzunehmen ist.

Unter jenen Meistern, denen gleich Dürers Vater das Niederländische zum Erlebnis wurde, ist für Nürnberg *H. Pleydenwurff* der wichtigste, er ist für die ganze Richtung überhaupt der bedeutendste Vertreter, er hat bis an Dürers Geburtszeit heran die Nürnberger Kunst beherrscht. Aus Bamberg ist er spätestens 1457 nach Nürnberg gekommen. Daß er für die Breslauer Elisabethkirche 1462 einen großen Altar zu schaffen hatte, von dem allmählich mehrere Bruchstücke zutage gekommen sind, beweist nicht nur noch einmal die bekannte Stellung Nürnbergs gegen Osten hin, sondern auch den sicheren Ruhm, den sich der Meister damals schon verschafft haben muß. Die Dürer-Ausstellung von 1928 hat ihn stark hervortreten lassen. Pleydenwurff ist nicht nur von wundervoller Sorgfalt im einzelnen und Klarheit im ganzen, er ist, was mehr wert ist, ein Mann von edler Gesinnung. Seine Kreuzabnahme gehört wohl zu den schönsten frühen Erfassungen dieser schwierigen Aufgabe (Abb. 14). Er hütet sich vor dem Gedränge, der Verstopfung des Bildraumes mit Gestalten. Die Münchener Kreuzigung rückt dieser Gefahr schon näher, aber

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

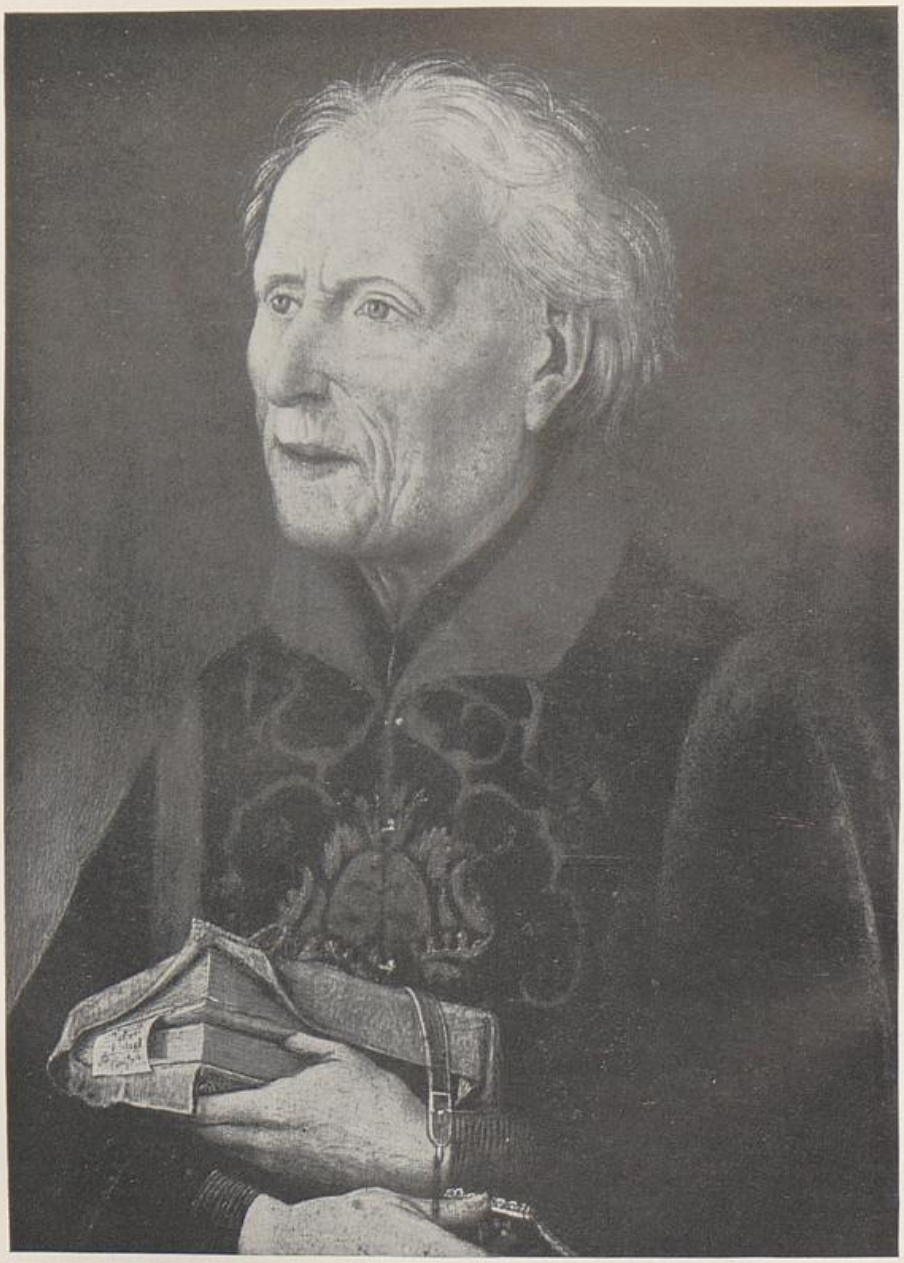
auch in ihr überwiegt der Wille zu klarer Massenbeherrschung. Die Löwensteinsche Kreuzigung des Germanischen Museums geht der Münchener voraus. Der Verfasser will sich in die schwierigen Fragen der Sonderforschung nicht einmengen; sie sind hier auch nicht entscheidend. Jenes Nürnberger Bild wird dem Pleydenwurff zuweilen abgesprochen. Sicher führt es in eine ganze Reihe von Kreuzigungen Nürnbergischer und Bambergischer Herkunft ein, die für diese Zeit bezeichnend ist, und Pleydenwurff bleibt bislang der stärkste Name. Die Löwensteinsche Kreuzigung, wohl in Bamberg in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre entstanden, zeigt in allem Ausdrucksmäßigen der Figuren schon die Richtung an. Der Eindruck Roghers, seiner Wiener Kreuzigung, vielleicht gar der Kreuzabnahme im Escorial, scheint für die Maria-Johannes-Gruppe deutlich. Dies ist bezeichnend; es ist der Eindruck eines *Ausdrucks!* Von allen Niederländern ist es Rogher, der Meister des *Gefühls*vortrages, der den Deutschen bei weitem am wichtigsten geworden ist. In Roghers Kunst ist eine echt mittelalterliche Leidenschaft der Gefühlsdarstellung durch ein Genie von seltener Größe klar, neu und zweifellos vorbildlich geformt: *das* packte die Deutschen, denn das war Sagekraft, das sprach zu ihrem innersten Wesen. „Realismus" aber ist das nicht! Die Menschengestalten Pleydenwurffs sind von der Feinheit Rogherscher Linienführung beeinflußt, ohne Zweifel. Die Landschaft hat in dem altertümlichen Löwensteinbilde noch nichts zu sagen. Weit stärker erscheint sie in der Münchener Kreuzigung, auch dort aber hat sie wenig Ähnlichkeit mit der niederländischen. Eher darf noch an die Liebe des Westens zum Stofflichen erinnert werden, und auch diese hatten die Deutschen der vierziger Jahre, und nicht erst dieser, besessen; auch sie lag ihnen im Blute, aber dies war natürlich ein Gebiet der technischen Meisterschaft, auf dem gerne gelernt werden konnte. Pleydenwurffs Fassung hat eine ganze Folge fränkischer Darstellungen bestimmt, bis zum Hersbrucker Meister, dem E. Wiegand soeben eine früher aus Nürnberg nach London verschlagene, jetzt in englischem Privatbesitz aufgetauchte Kreuzigung, zusammenhängend mit einer bekannten Zeichnung, zuweisen konnte. Diese führt allerdings schon nahe an einen Kreis, der erst dem nächsten Abschnitte angehört. Die fränkische Art ist, bis

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



14. Hans Pleydenwurff, Kreuzabnahme vom Breslauer Altar, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



15. Hans Pleydenwurff, Kanonikus von Löwenstein, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

in das Farbige hinein, äußerst eigen, auch die Farbtiefe ist nicht niederländisch.

Nun wäre ja wohl die eigentliche Frage an diejenigen, die allzu ausschließlich vom „niederländischen Realismus" bei den Deutschen reden — außer der sehr peinlichen, ob Rogher etwa ein „Realist" sei — diejenige, warum kein vernünftiger Mensch jemals Pleydenwurffs Kunst für niederländisch halten könnte. Warum? Weil sie zu gering wäre? Nein, weil sie völlig Anderes will. Bouts kommt übrigens rein zeitlich kaum in Betracht. Wie steht Pleydenwurff zu Rogher? Was kann man bei gutem Gewissen eigentlich mehr zugestehen, als daß auch Pleydenwurff nicht mehr den Stil des Konrad Witz und seiner Zeit schreibt? Aber das ist doch eigentlich selbstverständlich. Wer für die Kreuz*abnahme* an Roghers Werk im Escorial denkt, müßte beweisen, daß es maßgeblich war.

Über seine ganze Zeit hebt sich Pleydenwurff hinaus durch das wunderschöne Bildnis des Kanonikus von Löwenstein (gest. 1464) im Germanischen Museum (Abb. 15). Es ist nicht unmöglich, daß es schon 1456, nämlich noch in Bamberg, wo der Dargestellte Kanonikus war, gemalt wurde. Wäre es aber selbst erst in den letzten Lebensjahren des Dargestellten entstanden — wie unsäglich anders ist es doch als alles Niederländische! Die niederländische Malerei ist im ganzen gewiß der deutschen (nur der Malerei!) von damals so überlegen wie der des übrigen Europa, sie ist auch im Bildnis des Menschen breiter und sicherer vorgegangen. Dennoch, und trotz des herrlichen Bildnisses z. B., das Dierck Bouts 1462 geschaffen hat — welche künstliche Blindheit gehörte dazu, die Unvergleichbarkeit des Oberdeutschen nicht sehen oder gar seine Eigenheit als geringeres Können mißverstehen zu wollen! Das Überraschende, das deutsche Kunst so oft zeigt, das zunächst Folgenlose, das „Unzeitgemäße" ist deutlich. Zeige man uns doch das Vorbild des Löwensteinbildnisses. Wir, die wir als erste uns bemüht haben, den Franzosen den wahrlich wohlverdienten Ruhm der gotischen Kunst zuzuerkennen, ihn uns selber getrost zu nehmen, wir würden wirklich auch die ersten sein, bei diesem überraschenden Bilde das Vorbild anzuerkennen — wenn es nur da wäre. Aber wo gibt es außerhalb von Pleydenwurff im Westen (oder auch in Deutschland) eine bei so kleinem Maßstabe so kühne und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

edle Verselbständigung des *Beters* zum Bildnis? Die Ableitung des eigenständigen Bildnisses aus dem Stifterbilde ist hier unverkennbar, gewiß. Könnte aber irgendeine andere Entstehungsart dem Wesen der deutschen Kunst, ihrem „mittelalterlichen" Grundzuge im schönsten Sinne, besser entsprechen? Zeige man uns doch nur, wo damals im ganzen Europa eine gleichwertig rührende und feinsinnige Darstellung des einmaligen Menschen, noch immer unter der Obhut gemeinschaftlichen Glaubens, gelungen ist? Dies ist wahrlich nicht das erste gemalte Bildnis unserer Kunst; das war vielmehr schon hundert Jahre vorher geleistet (Rudolf IV. von Österreich im Wiener Diözesan-Museum). Völlig wahr aber ist, daß vor allem in der *Malerei* dem deutschen Bildnis die Breite der Entwicklung fehlt. Es fehlt genau so auch nach Pleydenwurffs Werk die Breite der Folge. Aber das jäh Aufleuchtende ist jedenfalls so wirklich wie das stetig Gewonnene. Freuen wir uns des Einmaligen! Es ist ein starker Nachweis schöpferischer Kraft.

Der Nördlinger *Friedrich Herlin* war freilich anderer Art. Er war genau um so viel abhängiger, als er schwächer war. Dennoch scheint auch bei ihm die Entwicklung, die dieses Mal auffallend stark durch die Niederländer bestimmt ist, bei der üblichen Darstellung nicht genau gesehen. Die Verkündigung des ältesten Werkes, ein Bild von 1459 im Nördlinger Museum, bezieht man gerne auf Roghers Columba-Altar, der wahrscheinlich damals noch gar nicht gemalt war. Dabei genügt völlig der Blick auf den Sterzinger. Jeder Unbefangene wird zugeben müssen, daß die Maria genau so wie ihr Raum, wenn von irgendwo, so von dort her bestimmt ist. Später ist Herlin mit nun wirklich spießerhafter Andächtigkeit zum Nachtreter der Niederländer, besonders Roghers geworden. Die Anbetung seines Rothenburger Altares von 1466 erinnert an den rund elf Jahre früher gestifteten Bladelin-Altar von Middelburg (heute in Berlin), das ist richtig. Nur legt die Seitenverkehrtheit nahe, daß ein Stich, also nicht der unmittelbare Eindruck des Werkes selber, für den „Einfluß" genügt haben könnte. Erst der Bopfinger Altar von 1472 läßt die eigene Anschauung des Middelburger Werkes wirklich voraussetzen, und dabei zeigt sich der im Grunde stille Schwabe einmal auch von heftigsten Erschütterungen der Gegenrichtung erfaßt, und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dieser „Einfluß" ist schon wieder oberdeutsch! Der Nördlinger Georgs-Altar wiederum spiegelt, abgesehen von der Rückerinnerung an Herlins eigene Rothenburger Fassung, nur Werke wider, für die eine Reise nach Köln genügte: die Anbetung und die Darbringung den Columba-Altar, die Heimsuchung aber mindestens ebenso deutlich die kölnische des Marienleben-Meisters (zufällig heutzutage gleich dem Columba-Altar in München zu sehen). Im übrigen hat auch Herlin seine eigenen Töne. Seine Bildnisgruppen weisen ihn als Angehörigen der stilleren Richtung aus; die seltsame Schweigsamkeit, der besinnliche Ausdruck darin sind schwäbisches Erbgut in persönlicher Prägung. Sein späterer Familienaltar hinterläßt den Eindruck einer würdigen Persönlichkeit von männlichem Ernst: in aller gläubigen Zagheit einer, der es sich ehrlich schwer gemacht hat, wahrlich kein großer Künstler, aber ein echter.

Wir nannten ihn sehr schwäbisch. Das ist er. In Zeitblom oder dem jüngeren Syrlin werden wir Verwandte seiner Art auch im weiteren Verfolge finden, dann immer in der Gegenrichtung zu der eigentlich herrschenden um 1480. Im letzten Viertel des Jahrhunderts wird diese Gegenrichtung noch einmal zunehmen. Eingeschlagen war sie sehr deutlich schon vom Meister des Sterzinger Altares. Auch der aber hatte nicht alleingestanden. Merkwürdig, die Gegensätze, die in Multscher selbst gelebt haben, der Abstand, der seine Landsberger Madonna von der Sterzinger trennt — das alles findet sich auch in der Malerei der Altäre. Der Meister des Scharenstetters (1458) steht dem des gleichzeitigen Sterzingers als der bewegtere, kurvenreicher arbeitende entgegen, als sei auch er von *einer* der in Multscher vereinigten Seiten her abgeleitet. Im siebenten Jahrzehnt wiederholt sich der Gegensatz. *Hans Schüchlin* hat im Tiefenbronner Hochaltar von 1469 sich schon in den Mariengeschichten sehr deutlich nach der Gegenseite geneigt: eher Scharenstetten als Sterzing, aber in entwickelter Form, um ein Jahrzehnt später. Seine Verkündigung gegen die Sterzinger — es ist auch ein Unterschied der Zeit, mehr aber noch einer der Gesinnung (Abb. 16 u. 17). Der glatten Klarheit, der sauberen Aufgeräumtheit des älteren Bildes gegenüber ist alles sehr bewegt geworden. Hier packt uns eine Kunst höchst oberdeutscher Prägung. Kein Niederländer würde eine

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

so merkwürdig ausdrucksvolle „Figur", ein Spruchband geradezu, aus den beiden Gestalten zusammengeschmolzen haben. Eine gekrümmte Bewegungslinie von höchstem Ausdruck, einem flatternden Tuche gleich, bindet Engel und Jungfrau zusammen. Was hier so angenehm kräftig wirkt, das ist das freie Bekenntnis zu eigener, sehr unrealistischer Ausdrucksform an sich, wie sie etwa gleichzeitig Peter von Wederath, wie sie überhaupt, mit größerer Sicherheit als die Malerei, die *Plastik* jener Tage zu zeigen pflegt. Hier ist einmal im Gemälde ein echter Ansatzpunkt für den Stil der achtziger Jahre gefunden. Dennoch kennt auch Schüchlin die Niederländer, schon die Fensterwand der Verkündigung verrät es. Noch mehr: jene beiden Heimsuchungsbilder in Turin und Lützschena, die in der Sonderforschung so manchen Kampf um Grad und Art ihrer Beziehung zu Rogher entfesselt haben, scheinen Schüchlin auch bekannt gewesen zu sein. Er trägt aber in Landschaft und Gestalt sein sehr eigenes Gefühl vor. In der Passion nähert sich der Tiefenbronner Altar mehr der Nürnbergischen Kunst, zu deren Trägern Schüchlin verwandtschaftliche Beziehungen hatte. Freilich bleibt doch noch zu fragen, ob die Auferstehung ihre enge Beziehung zu der des Hofer Altares nicht *auch* noch einem eigenen Eindruck bei Isenmann zu danken hat. Schüchlin gleichlaufend tritt in Wien, ebenfalls 1469, der „Meister des Schottenstiftes" auf (Abb. 48). Wie Tiefenbronn zu Sterzing, so steht dieser Künstler zu dem etwas älteren „Meister von Maria am Gestade". Man kann sich schwer vorstellen, daß der Schottenstiftsmeister von der Nürnberger Kunst um Pleydenwurff, ja auch von Schüchlin selber nichts gewußt habe. Mindestens ist sein Verhältnis zu den Niederländern sehr ähnlich, es steht unter gleich stark betonter Wahrung oberdeutschen Wesens. In der Farbe kann die Anlehnung an den Nordwesten freilich stärker aussehen; jedoch völlig eigen ausgeprägt ist des Wieners Gefühl für Räumlichkeit. Landschaft wie Innenraum pflegt er auf feinfühlige Weise. Nur wenige andere Oberdeutsche haben zu jener Zeit so sauber und warmherzig ihre wirkliche Umgebung dargestellt. Wir sehen die Kärntner Straße mit dem Blick auf den älteren Teil von St. Stephan, wir erkennen das schöne Krems u. s. f. Die wundervolle Landschaftsweite des Donautales, weit mehr als etwa kleine „romantische" Bergformen, klingt in seinen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Hintergründen. Der Gleichklang zwischen Wien und der übrigen oberdeutschen, namentlich der schwäbischen und fränkischen Kunst wird sich auch später zeigen: an der Stelle, wo gegenüber Pleydenwurff Wohlgemut mit seinem Zwickauer Altar von 1479 stehen wird, werden wir in Wien gegenüber dem Meister des Schottenstiftes jenen der Heiligenmartyrien finden.

DER MEISTER E. S. UND NIKOLAUS GERHART

DIE BEDEUTUNG DER STECHER

Der eigentümliche, innerlich gegenstandslose, aber höchst ausdrucksvolle Schwung, der Schüchlins Verkündigung durchrollt, könnte „graphisch" genannt werden. Erinnern wir uns nun, daß deutsche Graphik im eigentlichen Sinne, daß insbesondere der Kupferstich, unter unbestreitbarer Führung der Oberrheiner, seit den Tagen des Konrad Witz eine Entwicklung genommen hat, die fast allein schon genügen würde, die Sonderstellung unserer Kunst jener Tage zu beweisen. Drei starke Meister, drei Marksteine sind immer wieder mit Recht herausgestellt worden: der Spielkarten-Meister, E. S. und Schongauer. Der erstere gehört der Konrad-Witz-Zeit, der letztere den Anfängen der Dürerischen, E. S. der hier zu betrachtenden an. Wir stehen also vor dem mittleren Meister eines Kunstzweiges, der für Deutschland von entscheidender Bedeutung ist. Die Frage der „Priorität", die höchstens zwischen oberdeutscher und niederländischer Graphik gestellt werden könnte, scheint schwer entscheidbar und ist nicht wesentlich. Die gewichtigeren *Persönlichkeiten* jedenfalls stellt dieses Mal, im Kupferstiche, Oberdeutschland genau so sicher, wie in der Malerei für diese Zeit die Niederlande sie stellen. Niederländer war z. B. der „Meister mit den Bandrollen"; er hat ganz erheblich nach oberdeutschen Blättern gestochen. Der Spielkarten-Meister, wirksam nachweislich schon vor 1446 (dem Jahre der ersten datierten Kupferstichfolge überhaupt, einer Berliner Passion), ein Zeit- und vielleicht auch Ortsgenosse des großen Konrad Witz, trat uns schon im vorigen Bande mit dem die ganze Zeit überstrahlenden, wahrhaft monumentalen Blatte

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der Madonna auf der Schlange entgegen (Bd. II, Abb. 74). Nur eines seiner nicht wenigen Blätter sei hier noch hervorgehoben: das mit den Reihern (Abb. 18). Es gibt neben diesem großen deutschen Stecher wohl nur noch einen Künstler im damaligen Europa, der für das Tier ein gleiches Verständnis aufgebracht hat: Vittore Pisano. Aber das Auszeichnende unseres Meisters ist nicht einmal so sehr die Naturdarstellung als die Überlegenheit der Form: nicht nur das einzelne Tier — das *Blatt selber* hat Form, eine Form, in der schon weite Zukunft schlummert. Die Kühnheit, die E. S. in seinem Alphabet entfesseln sollte, ist hier angedeutet. Im Zeitalter der starren, metallisch harten Form ist es geradezu überwältigend, wie die Geschmeidigkeit der Wasservögel empfunden und einer Geschmeidigkeit reiner Formen eingeordnet ist. Jedes Blatt der Tierdarstellungen überrascht durch diese doppelte Kraft: das Wesen des Hirsches, des Löwen, des Vogels zu erfassen (als „Farben" der Spielkarten!) und zugleich das Blatt selbst über das Zufällige einer Musterversammlung hinaus zur künstlerischen Gestalt an sich zu erheben. Daß die Deutschen auf dem Wege waren, die Zeichnung, auch die reine Handzeichnung als Kunstwerk aufzufassen — einer ihrer wichtigsten Züge namentlich in der Dürer-Zeit —, läßt sich schon von hier aus begreifen. Dabei verdient hervorgehoben zu werden, daß der Bär, der damals noch zur deutschen Alpenlandschaft gehört haben muß, auf dem schönen Pariser Blatte viel unbeschwerter gesehen ist als der Löwe, der in weit höherem Maße heraldisch und ornamental festgelegt war. Der Meister kann auch Löwen gesehen haben (dafür spricht außer dem Pariser ein Dresdener Blatt), aber hier war jedenfalls der Druck der Überlieferung stärker. Nur im Bären ist jene unmittelbare Lebendigkeit schon da, wie sie für den Hausbuchmeister bezeichnend werden konnte. Mehr noch: er wirkt so (scheinbar) *stilfrei,* so rein „gesehen", wie gewisse Landschaften Dürers.

Geisberg zählte 1923 über dreitausend Kupferstiche des 15. Jahrhunderts, von denen damals noch rund der sechste Teil dem E. S. allein zugeschrieben wurde; aber er betonte zugleich, wie auffallend gering die Zahl der *Meister* sei. Sie verringert sich innerlich noch durch die Abhängigkeit der Kleineren von den Großen. Die Vervielfältigung, ohnehin zum Wesen des Stiches gehörig, findet hier ein ihr sehr

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

selbstverständliches Feld. Bei einigen Stechern, wie Israel von Meckenem, ist die Spiegelung größerer Erfindungen überhaupt das uns Wesentliche. Der rheinfränkische Meister der „Weibermacht" (eines einmaligen Blattes mit köstlich ironischer Darstellung) geht im allgemeinen vom Spielkartenmeister aus, auch jener der Nürnberger Passion; dieser gilt als der „talentloseste" Schüler des Großen (nach Geisberg), hat uns aber doch Blätter überliefert, die in tiefere Zusammenhänge blicken lassen (Dornenkrönung des Regler-Altares!). Die Fülle jener frühen Stecherkunst kann nicht entfernt dargestellt werden. Hervorzuheben ist nur, was die Gesamtbetrachtung angeht: die Bedeutung des Ganzen. Es gibt kein Gebiet der großen Kunst, das der Kupferstich nicht berührte; und manchmal ist er überraschend voraus. Sicher vor 1458 hat ein oberdeutscher Stecher die Werkstatt des Eligius geschaffen. Ist das nicht geradezu ein Versprechen auf Dürers Hieronymus im Gehäuse? (Abb. 20.) Der Gegenstand, eine Art Selbstdarstellung des Kupferstiches durch das Mittel seiner Geburtsstätte, der Goldschmiedewerkstatt, hat natürlich eine Zeitgesinnung, die überall das „Kleine und Viele" (Wölfflin) liebte, zum Ausmalen auch des Kleinsten und zur Ausstreuung fast überreicher Einzelreize verlockt. Aber es ist erstaunlich, welche Macht hier der Raum hat. Er ist schon zur Person erhoben, er überwächst schon die Gestalt. Der Heilige, dem das Blatt gewidmet ist, hat die unverkennbar künstlerische Aufgabe, die beiden Hälften des Innenraumes zu verknoten. Das Spiel zwischen Innen und Außen, das den Nordländer immer wieder gereizt hat, ist Jahrhunderte hindurch in großzügig klarer Entwicklung geführt worden. An sehr später Stelle wird Menzels unvergeßliches Zimmerbild mit dem Stuhl am Fenster und dem wehenden Vorhang stehen, in dem wahrhaft das Licht weht und der Vorhang leuchtet — so stark ist darin die fugenhafte Verkreuzung von Innen und Außen gediehen. Das ist dann schon ein Ende! Da ist der über Eck gesehene Ausschnitt erreicht, das Ganze durch den scheinbar zufällig gewählten Teil ausgedrückt, nicht selber mehr unmittelbar dargestellt. Der oberdeutsche Stecher mußte aber gerade dieses noch tun. Er gab gleichsam eine Puppenstube mit der bekannten, nach uns hin fehlenden Wand. Dürers Meisterstich tat schon einen mächtigen Schritt weiter: er verselbständigte die linke Hälfte, so daß der Augenpunkt im rechten Rahmen liegt. Dies war

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der Weg, der zur Verselbständigung des Ausschnittes, zu seiner das Ganze vertretenden Kraft führen mußte. — Man überblickt weiterhin in bequemer Schnelligkeit, welche Leistung Dürers Blatt, Dürers Geist überhaupt, bedeutet: wieviel mehr Ruhe und Größe! Wieviel mehr bewältigt und in den Dienst des Ganzen gestellt ist das Einzelne, wie unsäglich viel feiner der Vortrag nicht nur, sondern das Ineinanderspiel von Innen und Außen, das er meint, und bei allem Reichtum wieviel Ordnung! Dabei wird hier durch das abgedämpfte Außen das Innen in seiner Beschlossenheit verstärkt; so entsteht ein spinnendes Schweigen. Das nahezu umgekehrte Verhältnis in dem zwei Menschenalter älteren Blatte läßt dieses fast laut erscheinen. Immer ahnen wir doch die grundlegende Kraft jener Zeit, die noch vor Dürers Geburt liegt. Wir dürfen hier, in erzwungener Zurückhaltung, auf so manche Nebenmeister nicht eingehen, auch nicht auf Israel von Meckenem (Meckenheim bei Bonn), der seit 1446 zum ersten Male wieder einen Kupferstich datiert hat (1465). Er war wesentlich Kopist, u. a. nach E. S., aber er reicht, erst 1503 verstorben, bis in die Dürer-Zeit, auch mit seinen Nachstichen. Er war Goldschmied wie sein Vater, aus rheinischer (nicht niederländischer) Familie. Sein Selbstbewußtsein spricht aus einem Selbstbildnis, in dem er sich aber ausdrücklich als Goldschmied bezeichnet.

MEISTER E. S.

Meister E. S. allein darf kurz gewürdigt werden. Bei ihm wird der Kupferstich zum Schmelzofen, in den die Kräfte auch anderer Künste eingehen; große und neue Dinge gehen daraus hervor. Nachdem man früher diesen bedeutenden Meister ausschließlich innerhalb seiner eigenen Kunst verfolgt hatte, ist man mit Recht dazu übergegangen, zu sehen, was er den Nachbarkünsten gab. Heute muß man schon fast wieder vor Übertreibungen warnen. Tatsache aber ist: bei E. S. beginnt erst die Leistung des Stiches über sich selbst hinaus. Dem Spielkartenmeister lassen wir die unüberschätzbare Größe der Verselbständigung seiner Kunst, E. S. aber hat gerade dadurch stilbildende Kraft bewiesen, daß er auf viel mehr als auf die Graphik selber blickte. Er ist darin der Vorgänger Schongauers. Immer wieder bedauert man,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



16. Meister des Sterzinger Altares, Verkündigung, Sterzing, Rathaus



17. Hans Schüchlin, Verkündigung vom Tiefenbronner Altare, 1469

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



18. Spielkarten-Meister, Blatt mit Reihern



19. Meister E. S., Buchstabe Q

daß man den Mann nicht genauer benennen kann als mit jenen zwei Buchstaben, die er den Stichen wenigstens seiner letzten Jahre beigegeben hat. Man würde mit dem Namen zunächst nichts Sachliches erfahren; aber im Namen wohnt ein Zauber, und wir gönnen ihn gerade den Bedeutenden. Das erste Zeichen, wie ernst sich die neue Kunst nahm, war nur die Zeitangabe gewesen (1446). Als nach rund zwanzigjähriger Pause, mit den sechziger Jahren, wieder Zahlen auf Stichen auftauchen, da tritt nun als Neues das Merkzeichen des Künstlers auf. Unterschätzen wir es nicht! Es mag gerne eine Übertragung aus dem Goldschmiedegewerbe sein, aber nicht die Herkunft, sondern die Anwendung des Brauches entscheidet. Dieser hat sich Schongauer ausnahmslos angeschlossen. Schade, daß wir das S. nicht auf irgendeinen Schongauer, einen älteren Verwandten des großen Martin, ergänzen dürfen. Denn ganz gewiß: in der Geschichte erkennen wir ein echtes Vaterverhältnis von E. S. zu M. S. Während aber Schongauers abendländische Rolle in der Verbindung des Stechers mit dem Maler besteht, seine Wirkung über die Graphik hinaus sich wesentlich auf Gemälde und Reliefs erstreckt, so ist E. S. der große Vermittler in der Plastik geworden. Kein Zufall, mindestens etwas geschichtlich Verständliches: die Folge des malerischen Zeitalters auf das plastische spiegelt sich noch einmal in den Rollen der führenden Kupferstecher; die Verteilung hätte nicht umgekehrt sein können.

Ein ungemein beweglicher und wahrhaft fruchtbarer Geist muß E. S. gewesen sein. Auch er gehörte dem alamannischen Kreise an, auch er war Landsmann von Moser, Witz, Multscher, dem Spielkartenmeister, den stärksten Bahnbrechern der älteren Zeit. Deren Mannesjahre müssen die Jahre seiner Jugend gewesen sein. In Konstanz, Basel oder Straßburg haben wir ihn zu denken. Selbstverständlich reicht er auch in die deutsche Schweiz hinein, die keinerlei blutmäßige oder geistige Grenze vom übrigen Alamannentume abscheidet. Einer seiner berühmtesten Stiche ist die große Maria von Einsiedeln von 1466 (es gibt auch noch eine kleine). Straßburg hat für bestimmte Zeiten wohl den größten Anspruch. Hier, gelegentlich auch in Konstanz, konnten die beiden entscheidenden Künstler jener Zeit und Gegend am besten einander begegnen, *E. S. und Nikolaus Gerhart.*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

E. S., auch er ursprünglich ein Goldschmied, Entwerfer von Monstranzen, von Ornamenten, Entwerfer aber auch des wohl geistvollsten aller Alphabete, hat ganz besonders der deutschen Plastik erstaunlich reiche Anregungen gegeben. Sie beschränken sich weder auf seine Zeit noch auf Deutschland. Sie reichen bis nach Italien, sie treffen noch Veit Stoß und Riemenschneider, noch die Kunst der ausgewachsenen Dürer-Zeit, selbst den erst 1540 verstorbenen Jodocus Vredis. Ihre Wirkung setzt mit Macht ein in den sechziger und siebziger Jahren. Die große Kunst in Dürers Jugendzeit kann hier und da wie eine Fülle von Variationen über Gedanken des E. S. (oder Gedanken *bei* E. S.) aussehen. Zunächst aber hat sich der Stecher selbst von Plastik anregen lassen. Eine seiner berühmtesten Vermittlungen ist die zur Dangolsheimer Madonna, die auch der Verfasser nunmehr den sechziger Jahren zuschreiben muß (Abb. 21 u. 22). E. S. muß ein eindrucksvolles Werk weit älterer Plastik, erfüllt von dem Liebreiz der Kunst um 1400, gekannt haben, als er seine Madonna L. 79 schuf. Er übersetzte hier ein plastisches Werk des weichen Stiles in den neuen seiner Zeit. Der aber dann die Dangolsheimer Maria bildete, ob es Gerhart selber war oder ein anderer — er hat den Stich des E. S. *gekannt!* Es gibt noch andere Belege, so die köstliche Madonna L. 63, die unverkennbar ein Holzschnitzwerk der späteren Multscher-Zeit in den Stich übersetzt, wobei dieses Mal kaum ein merklicher Zeitabstand zu überbrücken war. Unverkennbar treten hier *Skulptur*schatten auf! Nicht nach Natur, sondern nach plastisch geformter Kunst ging der Meister vor. Wir erfahren nicht, wie damals ein Maler oder Zeichner Menschen sah, sondern wie ein Kenner des Plastischen dessen damals neue Wirkungen in die Fläche übertragen konnte. Wir erfahren somit auch, in wie hohem Maße diese Schatten von den Schnitzern selbst *gewollt* waren. Wenn E. S. pflanzliches Leben beifügt, so ist es wirklich nur beigefügt, von Natur ihm eher fremd. Alles plastisch Vorgeformte aber begeistert ihn. Auch die lieblich-feinen Reliefs der Straßburger Karthause muß er schon vorgefunden haben. Damals ergibt der Kupferstich noch ein seitenverkehrtes Bild. Die *Zeichnung*, die E. S. dem Kupferstiche zugrunde legte, war gleichsinnig mit den Reliefs, die man damit schon in die Zeit um 1460 zu setzen hat. Daß die Zeichnung gleichsinnig oder im Anschauen der Reliefs entstand,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

beweist gerade die Spiegelverkehrtheit des Stiches. Ein Plastiker käme kaum auf den Gedanken, das Bild eines Stiches in Spiegelverkehrung zu übertragen. Das wäre künstliche Absicht, das andere ist rein technisches Ergebnis. Die Fälle, in denen Plastik nach Stichen geschaffen wurde, überwiegen für unsere Kenntnis. So ist z. B. das Verhältnis des schönen plastischen Michael von St. Andreas in Köln zu einem Stiche des Meckenem (freier Übersetzung zweier Blätter des E. S.). Hier hatte der Plastiker den Stich vor sich; höchstens hätte er die Vorzeichnung selber kennen müssen. Im ganzen ist bei E. S. die Vermittlung von Formen an Plastiker durch den Stich als das Häufigere bezeugt. Sie ist unmittelbar weiterzeugend gewesen. Die Kreuzigung L. 31 geht dem großartigen Kruzifixus Gerharts in Baden doch wohl *voraus;* ebenso wie L. 79 der Dangolsheimer Maria, so auch der jugendliche Johannes der berühmten Apostelfolge dem Altare von Lautenbach (1483), so L. 33 dem plastischen Vesperbilde von Hedelfingen in Stuttgart (1471), so wenigstens Einiges von E. S. auch Einigem des Konstanzer Chorgestühles und sehr vielem Anderen späterer Zeiten. Ein warmer und liebevoller Geist muß E. S. gewesen sein, einer der Glücklichen, die wirklich „ihrer Zeit genug getan". Daß dies aber ein Kupferstecher konnte, ein Meister der neuen Vervielfältigungskunst — fügt sich das nicht ausgezeichnet zu dem gewaltigen Umschwung, den soeben Deutschland vor allen Nachbarländern durch den *Buchdruck* aller Augen deutlich gemacht hatte? Hier ist *auch* eine Einleitung zum „Zeitalter des Verkehrs". Wir wissen, daß auch hier, wie immer und überall, der „Fortschritt" sein Böses hatte wie sein Gutes. Nietzsche scherzte sehr ernst, als er aussprach, die Deutschen hätten das Pulver erfunden, was aller Achtung wert sei, hätten es aber wieder wettgemacht: „sie erfanden die Presse". An dieser Stelle geht es uns noch um den „Verkehr" in der Kunst. Kann man sich eine größere Umwälzung vorstellen als diese? Bis zum Auftreten der Graphik war der Eindruck fremder Werke an persönliche Begegnung gebunden. Ein Meister konnte an ein ihm eindrucksvolles Werk sich in mannigfachen Formen, von Abzeichnungen verschiedenen Grades bis zum reinen Gedächtnisbilde herab, erinnern. Auch so noch konnte übertragen werden, doch stets durch die Vermittlung des Einen, der gerade das Einmalige gesehen hatte, und durch ein wiederum einmaliges Werk. Der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kupferstich hebt bis zu nicht geringem Grade die *Einmaligkeit des Originals* auf, die ursprünglich ein einschneidender Unterschied bildender Kunst gegenüber Dichtung und Musik ist. Erinnern wir uns einer Feststellung im ersten Bande: von einem Rembrandt-Gemälde gibt es *das* Original nur an *einer* Stelle der Erde; wenn es in Paris ist, kann es nicht in Berlin sein. Eine Symphonie dagegen ist ein überall auslösbares Ereignis, hier gibt es kein gegenständliches „Original", und es gibt keinen Ort im Raume, an den das Werk ausschließlich gebunden wäre. Dichtung aber wurde früher weiterge*sagt*. Das neue Zeitalter brachte das gelesene Wort. Damit starb ein gewaltiges Leben der alten Dichtung, der Rhapsode starb endgültig. Schon die Schrift, schon das antike und mittelalterliche Buch hatte ihn abzulösen begonnen. Das „Volk" hatte sich noch freigehalten und Lieder, Sagen, Märchen von Mund zu Munde weitergegeben. Erst, was jetzt kam, die Erreichbarkeit großer Mengen durch das gedruckte Wort und — das gedruckte *Bild*, das war völlig umwälzend. Bis zur Zeitung und zur mechanischen Vervielfältigung der Bilder und bis zum Filme hin ist damit *ein* Weg zur „Neuzeit" freigelegt! Wieviele Gefahren er gebracht hat, weiß jeder Vernünftige ebenso, wie er den Segen kennt, den die schnelle Verbreitung echter Wahrheiten, namentlich für den Aufruf des *Willens*, bedeuten kann. Für die Reformation hat der Druck von Wort und Bild eine ganz ähnliche Rolle gespielt wie für unsere heutige Bewegung der Rundfunk und der Film. Es ist wichtig, sich klar zu machen, daß schon *vor* dem Buchdruck mit beweglichen Lettern die Kunst selber zur Vervielfältigung gefunden hatte. Das Hindrängen auf die Musik, das sehr bald offen einsetzen mußte, bereitete durch die Graphik sich vor. Deshalb sind offenbar die alte Graphik (*vor* unserer großen Musik) und die spätere Musik (*nach* unserer alten Graphik) dem deutschen Wesen so ausdrucksvoll gemäß und haben darum besonders *gültige* Werke gezeitigt. *Deshalb?* Ja, weil, wie im ersten Bande gezeigt, das „Erinnerungsbild", unabhängig vom physikalischen Raume, den Deutschen nachdrücklich artgemäß zu sein scheint.

Zunächst brachte die Vervielfältigung Wundervolles. Sie brachte auch dem Größeren, der irgendwo fernab saß, dem Tiroler, dem Bayern, dem Schwaben, dem Franken, dem Niederdeutschen die starken Erfindungen des damals formenstärksten deutschen Stammes, der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Alamannen. So wurden auf neue Weise die Stammesgrenzen zugunsten einer gesamtdeutschen Kunst überschritten, so empfing die Kunst von Bozen oder Brixen, von München oder Würzburg noch in späteren Tagen die Leistungen der vordürerischen Zeit. Sie drangen auch zu der dürerischen und mittelbar zu Dürer selber, und auch die Zeitgrenzen wurden somit überschritten. Darin liegt der unvergängliche Ruhm des frühen Kupferstiches und auch unseres Meisters.

Was brachte er aber auch! Es war eine unerhörte Auflockerung alles dessen, was die Zeit seiner eigenen Jugend bis zur Einfrierung verstarrt hatte. Der Raum brach ein, die Linien tauten gleichsam auf, das Beste der erst sich hochkämpfenden malerischen Anschauung verband sich mit der Festlegung und Weiterreichung wirksamer Menschengestaltung. Bei E. S. stand diese voran, aber auch für das Räumliche war er Vorkämpfer. Unmerklicher wohl als für die geformte Gestalt, aber kaum unwirksamer prägten auch seine Innenräume sich den Köpfen ein. Dabei ging sicher einiges mit, das aus den Niederlanden kam (die Engelstypen, die gestraffte Grundform des Gekreuzigten, einiges in der Macht des Raumes, Wirkungen mehr des Flémallers als Roghers); aber der Schmelzofen hatte es im eigenen Feuer umgeglüht, und weit stärker als die Verbindung mit dem westlichen Bruder war das Oberdeutsch-Südrheinische. Erinnern wir uns noch einmal, daß jener westliche Bruder selber dauernd auch innerdeutsches Blut eingesogen hatte und namentlich für die Deutschen von damals überhaupt kein Ausländer war. (Noch Fischart von Straßburg nannte in seiner köstlichen Absage an Vasari 1577 den „Niderteutschen Johann van Eyck" bei der Verteidigung deutscher Kunst.) Vor allem gab die innere und äußere Leichtigkeit der graphischen Darstellung beste Grundlagen für den Stil von 1480. Das Alphabet des E. S. gehört zu den geistreichsten Vorbereitungen dieser wahrlich nicht geistarmen Zeit (Abb. 19). Der Buchstabe wird durch phantastische Gestalten erzielt, gleichsam vollzogen, voll dramatischen Gehaltes, voller Sieg und Niederlage, Spuk und Spott, immer verblüffend in der Herrschaft des gewollten Zeichens über die Spiele der dienenden Gestalt. Dieses „Figurenbilden" aus Figuren gehört als wesentlicher Zug auch der Kunst um 1480. Die Formwürdigkeit des Hohlraumes in der Plastik, die fugenhafte Verkreuzung der Bewegungen, diese der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

deutschen Plastik weit mehr als der gleichzeitigen Malerei zugehörigen Züge sind alle bei E. S. vorgebildet, wenn nicht durchgeführt, und auch Dürer sind sie noch zugute gekommen. Es gibt keinen würdigeren Führer zur Plastik selbst als diesen Vervielfältiger, der Schöpfer und Nachschöpfer und Mittler war in einem.

NIKOLAUS GERHART

Auch der Bericht über die verwandte Plastik muß leider schmerzlich kurz sein. *Nikolaus Gerhart* ist der größte Name, aber er ist nicht der einzige. Was um 1468 die schönsten Einzelheiten des Trierer Michael-Altares, was im gleichen Jahre der Christophorus von Krems oder das Höfingen-Epitaph in Augsburg, was das Görlitz-Epitaph, was die feinfühlige, etwas zurückhaltendere Plastik der Kölner Hardenrath-Kapelle von 1466, was die Kunst Konrad Kuyns, was die Speyerer Verkündigung und viele andere Werke ausgesagt — dies alles kommt nicht einfach erst von Gerhart her, es kommt ihm auch *entgegen,* aber es erfährt seine Verdichtung und seine Krönung in diesem einzigartigen Meister. Er bedeutet der Plastik ganz unmittelbar so viel, wie E. S. mittelbar von der Graphik aus. Er ist der *Größere,* ohne jeden Zweifel, er gehört zu den Genies ersten Ranges, aber auch er konnte dem geistig so wachen Kupferstecher verpflichtet werden. Er ist, mindestens im kunstgeschichtlichen Sinne, der Freund des Alamannen geworden. Sicher hat er frühe Jahre in den Niederlanden verbracht. Ein Hauch von Jan van Eyck und selbst von Slüter her ist unverkennbar. Woher er kam, wann er zu uns kam, wissen wir nicht genau. 1462 jedenfalls war er da! Wir wissen aber auch, daß mindestens ebenso restlos, wie der Seeligenstädter Memling sich der niederländischen Bruderkunst anschloß, Nikolaus Gerhart in die oberdeutsche eingegangen ist — *wenn* er überhaupt geborener Holländer war. Stellen wir uns vor, Nikolaus Gerhart sei auch dem Blute nach Niederländer gewesen, so bliebe immer noch folgendes bestehen: die Niederlande, das nördlich der Alpen unerreichte und vorbildliche, südlich von ihnen aufrichtig bewunderte eigentliche *Maler*land jener Zeit — sie bleiben stumm auf die Frage nach den Brüdern jenes Genius in der *Plastik* von damals! In Oberdeutschland aber empfing diesen ein

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ganzer Chor gleichgestimmter Seelen. An Memling sehen wir, wie stark gerade das Brudervolk den Bruder wandeln konnte. Ein italienischer Memling wäre so unmöglich wie ein italienischer Gerhart; der niederländische Memling und der deutsche Gerhart sind jeder berühmte Wirklichkeit geworden. Nur der sehr Feinhörige vernimmt wohl noch die lyrischen Töne des Mittelrheins in dem Seeligenstädter, der in Brügge seine neue Heimat fand. Holländisches Wesen an Gerhart zu entdecken, ist ganz gewiß nicht leichter, wenn man eben auf das *Wesen* ausgeht. Es kommt auf den *Ton* des Schaffens an. Es war der Ton der Landschaften, die seit der Kaiserzeit noch immer das Schicksal deutscher Kunst bestimmt haben, des Rheinlandes und Oberdeutschlands. Die zwei Ströme, die unser Land auf zwei große Bahnen ziehen, Rhein und Donau, haben ihn gesehen, und nicht umsonst; aber auch er sah sie nicht umsonst. Übrigens ist von sehr unvoreingenommener Seite her ein ausgesprochen *mittelrheinischer* Grundzug an Gerhart gefunden worden. Der Mittelrhein — das wäre noch einmal die Heimat Memlings! Gerhart ist so anziehend, so voller „Atmosphäre", so verlockend zum *Fragen*, wie der große Meister von Naumburg. Etwas mehr wissen wir freilich von ihm, aber selbst das Urkundliche gibt noch Rätsel auf. 1462 hat er sich zum ersten Male bezeichnet, auf dem großartigen Grabmal des Erzbischofs Johann von Sierck (in der Trierer Liebfrauenkirche), von dem nur die herrliche Oberplatte mit dem Lebenden auf uns gekommen ist, nicht das Totengerippe, das sicheren Nachrichten zufolge sich darunter befunden hat. Hier nannte er sich „von Leyden". Für unsere Kenntnis nennt er sich so nur noch ein einziges Mal, in dem Straßburger Vertrag über das Kanzleiportal, das 1463 begonnen, 1464 fertig wurde. Das schöne Epitaph in der Johanneskapelle des Straßburger Münsters (1464) zeigt nur die Anfangsbuchstaben. 1467, am 17. April, nennen ihn die *Straßburger* noch „von Leyden"; aber *er selber meißelt* im Juni gleichen Jahres unter den Badener Christus: *Nikolaus von Leyen*. Nicht „van" und nicht „Leyden"! „Zufall" kann das doch nicht sein! Hatte er einen Geburtsort an der Mosel (wofür das moselfränkische Wort Leyen sprechen würde), klang der Ortsname seiner Geburtsstätte ähnlich dem Namen, dem er, *vor* Straßburg, seine *Bürgerbezeichnung* verdankte, so, wie er später im Südosten „von Straßburg" hieß? Eines ist sicher: mit diesem durchaus innerdeutschen

Namen hat ihn auch das Gedächtnis der Straßburger Maler und Bildhauer bewahrt. Lange nach seinem Tode, mitten in der Dürer-Zeit, nennt ihre „Confirmatio" von 1516 als größten Ruhm der Straßburger Zunft „bey menschen gedechtnüss besunder meister niklaus von leyen". Und Straßburg hatte etwas zu sagen, auch seine Hütte war ja neben der Wiener und der Kölner die wichtigste ganz Deutschlands! Ein Brief Kaiser Friedrichs III. vom 2. Dezember 1463 nennt den Meister *„unseren und des Reiches lieben getreuen Niklas* Bildhauer". Schon damals versuchte ihn der Kaiser für sein Grabmal heranzuziehen. Erst 1467 ist sein heftiges Werben, mit Hilfe der reichstreuen Straßburger Bürgerschaft, durchgedrungen. Kurz nach der Fertigstellung des Badener Gekreuzigten ging Gerhart nach dem Südosten. Passau (1469) nennt ihn, und Wiener-Neustadt. Dort, in der Residenz des Deutschen Reiches, hat er ein Gut besessen. Frau und Kinder hatte er in Straßburg gelassen, offenbar, weil die Kinder noch zu jung waren und er wohl bald wiederzukommen hoffte. 1487 waren diese Kinder, Peter und Apollonia, erwachsen. Sie konnten also gut zu Anfang der sechziger Jahre geboren sein. Dabei erfahren wir von einer Versippung mit der oberdeutschen Künstlerschaft: Gerhart, der Freund des E. S., war auch der Schwiegervater von *Martin Schongauers* Bruder Georg! Aber diese Versippung selbst, wenn sie auch vielleicht schon durch eigene Freundschaften vorbereitet war, kann er nicht mehr erlebt haben. Es besteht kaum ein Zweifel, daß er schon 1473 gestorben ist. Sein Leben mag an Dauer etwa dem des Konrat Witz geglichen haben; viel mehr als die Mitte der Vierziger hat er kaum erreicht. Von seinem Schaffen überblicken wir rund zehn Jahre, und es waren die letzten. Es gibt jedoch wenige Künstler, die in so kurzer Spanne so Gewaltiges leisteten. Gerhart hat die germanische Kunst höchsten Ranges auf dem Boden des burgundischen Zwischenreiches gut gekannt, er ist unverkennbar ihr Schüler. Außer Slüter und Jan van Eyck scheint auch der Flémaller ihm nicht fremd gewesen zu sein. Ist es aber nicht sonderbar, daß so gar nichts aus seiner Frühzeit sicher aufzufinden ist, und daß alles, was wir sicher haben, sich in deutschem Gebiete befindet? Dort hat es Aufsehen erregt, gewiß, aber nicht anders als etwa Dürers Kunst, und ebenso wie jene nicht auf Grund des „Neuen, Modernen und *Fremden*", wie man zu mißdeuten gesucht

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



20. Kupferstich, 50er Jahre des 15. Jahrhunderts, Werkstatt des hl. Eligius

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



21. Meister E. S., Madonna, Kupferstich,
Lehrs Nr. 79



22. „Dangolsheimer Maria“,
Berlin, Deutsches Museum

hat, sondern durch die Befreiung zum Teil noch schlummernden, zum Teil sogar schon erwachten rein innerdeutschen Wollens. Die weiche Anmut und das seelenkundliche Feingefühl sind mindestens *auch* mittelrheinisch. Was die Tonplastik um Bingen und Mainz herum zu Beginn des Jahrhunderts im kleinen gesagt hatte, erlangte bei ihm die große Form. Das Gefühl für Stofflichkeit, das sich zuweilen feiner Rauhung der Oberfläche bedient, ist altes Erbe deutscher Kunst um 1400. Über allem steht das Bezeichnendste: die fließende Verschränkung der Formen. Sie hat nichts von der Nordsee, sie ist gänzlich Stil der innerdeutschen „Landratten". Niederländisch aber ganz gewiß ist der Typus des Straßburger Epitaphes. Er kommt in Utrecht plastisch vor, er beruht zuletzt auf Jan van Eyck. Gestraffte Form des Gekreuzigten kannte schon der Flémaller (Robert Campin). Die Fülligkeit indessen, die trotz aller bewegten Verschraubung Gerharts Form erreichen kann, die feine Holdheit, ist eher Lochner als etwa Rogher verwandt. Der Konsolenengel der Trierer Kreuzgangsmadonna hat seine Vorfahren in jenen der Kölner Ratskapelle; das Trierer Grabmal hat sie in den mittelrheinischen, besonders im Grabmal des Trierer Erzbischofs Werner von Königstein in St. Kastor zu Koblenz. Dies sind Züge der Umwelt und des Erbes. Das immer neue Wunder des Genius erst, ein Geist von einzigartiger Helligkeit, schuf gerade *diese* Kunst. Ein neues Gefühl für den Menschen und seine Wirklichkeit, eine feinhörige Sinnlichkeit, die jener Lionardos vorklingt (der nach Wölfflin nur „die Fläche zu streicheln" brauchte), spricht namentlich aus den Halbfiguren. Ihre Anwendung vom Westen herzuleiten, ist wiederum nicht nötig, und z. B. die Wächter-Halbfiguren des Regensburger Rathauses sind ganz bestimmt nicht nach, sondern *vor* Gerharts Zeit bereits entstanden. Die parlerische Büsten- und Bildniskunst steht ungekannt in der Ahnenreihe auch der Gerhartschen. Der Wenzel von Radez ist wie ein Versprechen auf ihn, so wie Naumburg Versprechen auf das Prager Triforium gewesen ist. Das sind nicht Einflüsse, das sind Wesenszüge, ihre Verbindung ist Frage des Wachstums *eines* Volkes. Für das Gesamtbild unserer Kunst aber ist sehr wichtig die Verbindung mit E. S. Der Stecher hat auf Gerhart gewirkt, aber auch — und stärker noch! — der Bildner auf den Stecher. Beide gemeinsam gestalten das Bild zunächst der oberrheinischen Kunst von

Grund auf neu. Indem aber Gerhart wanderte und beide deutschen Ströme miteinander verband, indem zugleich die Blätter des E. S. das ganze Land durchdrangen, ist die Zweiheit dieser Meister die wohl wichtigste Erscheinung der gesamtdeutschen Kunst vor Dürers Geburt geworden. Gewiß ist die Feinheit, mit der Gerhart das Sichtbare in das Tastbare übertrug, überraschend; sie ist es aber nicht mehr als jene, mit der Dürer das Tastbare in das Sichtbare umsetzte. Für alle Zeiten sollte man sich einprägen, daß z. B. Mantegnas schöner Kupferstich der kämpfenden Meergötter in Dürers von echter Bewunderung getragener Nachzeichnung nicht etwa ins Flächenhafte abglitt, sondern überhaupt erst in das Plastische erhoben wurde (Abb. 23 u. 24). Der große Mantegna, der uns Deutschen so besonders lieb ist, leidet dadurch nicht im geringsten. Er hat nur überall den scharfen Umriß des Flächendenkens, wo der junge Dürer wölbend, umrundend, in praller Fülle denkend, die Plastizität überhaupt erst hinzufügte, mit so kräftiger Sinnlichkeit, wie eben auch Nikolaus Gerhart sie besessen hat. Gerharts Wirkung ist am ehesten jener Dürers zu vergleichen: er befreite und bildete! Wer in seinen Kreis geriet, der konnte immer irgend etwas gewinnen, natürlich immer schon durch *eine* der mehreren Seiten des Genies. Von den Straßburger Halbfiguren sind ganze Scharen ausgegangen: Frauenbüsten in Weißenburg und Zabern, und verstreute, die bis nach Amerika gelangten, in sehr verschiedenen Graden der Entfernung vom Meister (am nächsten ihm die leider verschollene Genoveva). Männerbüsten in Hagenau und Molsheim (heute Berlin), Gestühlsbüsten in Konstanz, später solche aus Weingarten (1487), stammen von Gerhart ebenso ab wie verschiedenzeitliche in St. Marx zu Straßburg. Über Speyer und Worms, über des Heilbronners Hans Seyffer feintüchtige Kunst bahnt sich von ihm ein Weg bis zu Konrat Meit. Der ist nun ganz sicher ein Mittelrheiner (aus Worms) und ist einen ähnlichen Weg gegangen wie Memling. So verschlingen sich immer wieder die besten Leistungen der Brudervölker!

Ein geistreicher, „geistvoller" Mann war Gerhart und war damit etwas durchaus Neues. Bei keinem, auch bei noch Größeren der älteren Zeit, nicht beim Bamberger oder Straßburger oder Naumburger Hauptmeister, würde sich dieses Wort auf die Lippen drängen, das Wilhelm Vöge, selbst der Geistreichste seiner ganzen Zunft, auf Gerhart

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

anwandte. Dem Sinne des Wortes nachzugehen ist schwer; leichter, wenigstens für den Geschichtsempfindlichen, ist zu erkennen, daß es bereits Spätzeit ansagt. Das „geistreiche Genie" gehört erst der Neuzeit an, die großen glaubensstarken Zeiten kennen es noch nicht. Ihnen fehlt noch die Ironie. Geistreich und tief zugleich ist Gerhart namentlich in den Straßburger Büsten. Man hat richtig gesagt, daß der Gedanke des „ungleichen Paares", im 16. Jahrhundert sehr beliebt und auch Dürer bekannt, hier hindurchleuchte. Es ist ein ironischer Gedanke, und ein weltlicher. Seine Tiefe aber in Gerharts Fassung erkennt man erst, wenn man sich sagt, daß wohl wirklich der Graf von Hanau und seine schöne Bärbele gemeint sind, Menschen der Zeit, die man kannte: aber der Alte galt als Hexenmeister, und die Junge war zum Selbstmord bestimmt. Unsäglich platt wirken dagegen die unter Plünderung des Hausbuchmeisters geschaffenen „ungleichen Paare" des Israel von Meckenem. Gerharts ironische Seelenforschung ist „Neuzeit", fraglos. Wenn irgendwo, so kommt in der Zeit der sechziger Jahre durch ihn die deutsche, die nordische Kunst überhaupt, in die Nähe des italienischen Menschenbegriffes, seiner unheimlichen Klarheit und Selbstbehauptung — man könnte sagen: der „Renaissance", gemeint nicht als Wiedergeburt der Antike, sondern als Geburt eines neuen Geschlechtes, dem der Zweifel schon ebenso mitgegeben war wie die Erkenntnis. Von ihrem Baume hat das Bärbele, diese wahre Eva, schon gegessen. Gerharts Kunst ist nicht mehr an erster Stelle religiös, sie greift damit vor, über die Dürerische schon fast hinaus. Sie weist darin schon auf Holbein den Jüngeren und steht doch noch ganz anders im Zwielicht der Zeiten, verbündet namentlich mit jener des E. S. Die wenigen religiösen Darstellungen, die wir von Gerhart haben, die Trierer Madonna, die Berliner Anna Selbdritt, der Badener Christus — gewiß, sie beleidigen den Gläubigen nicht; und doch ist nur das Badener Werk von religiöser Erschütterungskraft, und auch dieses ist es durch ein *Menschentum*, wie es seit der spätklassischen Zeit des Naumburger Meisters auch nicht ein einziges Mal wieder erreicht worden war. Auf lange hinaus, noch bis zu Veit Stoß, dem größten aller Meister der Kruzifixe, hat diese großartige Schau in die deutsche Kunst hineingewirkt. Bei der Madonna und der Anna packt uns das menschlich-bürgerliche Erlebnis, formal zugleich die Vergitterung der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Glieder, das feine, ornamental bewegte Gestänge der Gebärden, das Klettern der verlebendigten Linien in hohlräumlicher Feinheit vor zunächst noch stillerem Grunde. Die Auffassung des Kindes, in den Grundzügen wiederum E. S. verwandt und bei Multscher vorbereitet, kann von berückender Holdheit sein. Wie alle echt aus dem Urgrunde des Lebens steigenden Genies muß Gerhart auch ein Kinderfreund gewesen sein. Im Grabmal des Kaisers, nach 1467, ist die Verstärkung der hohlräumlichen Bewegtheit, aber der *Form*betonung überhaupt, unverkennbar. Seit dem Trierer Erzbischof, der noch weich und geschlossen zugleich geformt war, ist der Drang zur Vergitterung gewachsen. Dabei traf Gerhart auf einen unserem Südosten längst vertrauten Grundgedanken, die wappenhafte Durchgliederung der Reliefflächе. Sie war schon in den Gedenksteinen Ludwigs des Gebarteten durchgeführt, und Hans Multscher, auch er ein Übersetzer aus Burgundischem in Oberdeutsches und auch darin Gerharts größter Vorgänger, hatte im Münchener Grabmodell wahrhaft genial mit einem Schlage diese Grundform in das Große und Einmalige erhoben. Nur die Platte des Wiener Grabmales ist des Meisters eigenes Werk. Die Werkstatt hat das Ganze fortgeführt, offenbar weil der Große so früh schon starb, und erst die volle Dürer-Zeit hat die Vollendung gesehen. Die sehr reiche Gesamt-Anlage, leider im Dunkel von S. Stephan heute sehr schwer zu betrachten, zeigt auch bewegte Klagefiguren. Spätestens seit dem 14. Jahrhundert sind diese der deutschen Kunst wohl vertraut, und auch dafür brauchte man nicht in Bourges oder Dijon gewesen zu sein. Die Platte geht uns an (Abb. 25). Für einen Künstler, der, wie vielleicht nur noch der große Bamberger Reiter-Meister, einen tiefinnerlichen Zug zum feinkörnigen Sandstein gehabt hat, muß der ungewohnte Werkstoff eine schwere Zumutung gewesen sein. Fleckiger, farbiger Marmor — darin konnte sich das leise, auf die feinsten Sekundenbewegungen des Formgefühles Wartende unseres Meisters nur schwer durchsetzen. Obendrein mag die ganze Aufgabe ihn weniger gereizt haben (nicht umsonst wohl widersetzte er sich ihr von Straßburg aus vier Jahre lang). So kam ein Zusammenstoß zwischen dem geistreichsten Genie der Sandsteinplastik und der südostdeutschen Forderung nach dem überall, in Salzburg, Passau oder Regensburg, so beliebten Rotmarmor zustande. Gerhart wand sich hindurch,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

indem er dem Hohlraum ungewöhnliche Bedeutung verlieh; das war sein eigenstes Mittel! Ein Blick auf die ältere Gestalt Friedrichs III. an der Wappenwand von Wiener-Neustadt eröffnet die Schau in eine große Kluft: damals, in den fünfziger Jahren, war das Hohlräumliche noch nicht entdeckt gewesen. Und wenn wir nun von hier aus auf das gleichzeitige Bronzegrabmal des Truchseß von Waldsee sehen, so wird uns klar, daß wir wieder einmal vor der Begegnung zweier uns bekannter Richtungen stehen (Abb. 26). Das Verhältnis der Engel von Erfurt und Trier wiederholt sich ganz gleichzeitig, in nur etwas anderer Form, zwischen dem schwäbischen und dem rheinischen Meister. Gewiß ist auch der Werkstoff schon wichtig. Erz ruft nach geschlossener Form; es *erträgt* auch gebrochene, aber es ruft doch nach jener. Metall hat bei uns von der Kaiserzeit an über die Vischerhütte und das Innsbrucker Grabmal, über Reichle, Krumper, Petel, über Schlüter und Donner bis zur heutigen Zeit, im allgemeinen die geschlossene Form aufgerufen. Metallkunst wird in Wachs „bossiert" und dann gegossen. Im Stein und im Holze (und Gerhart war auch Holzschnitzer, nur ist uns seine 1466 erwähnte Altartafel für Konstanz leider verloren), in diesen Stoffen wird nicht geknetet, sondern eingeschnitten. Aber nie hat, wenigstens im Abendlande, der Werkstoff die Form *bestimmen* können, nie konnte er mehr leisten, als daß er ihr entgegenkam. Auch zwischen Stein und Holz hat man gerne den Unterschied geschlossener und geöffneter Form finden wollen. Aber Zeiten fester Form haben auch im Holze, Zeiten aufgerissener auch im Steine ihr inneres Zielbild dem Werkstoffe aufgeprägt oder abgezwungen. So ist es doch vor allem der *Wille* zum starren Glanz, der den Meister des Waldsee-Grabmales so adelig harte Formen finden ließ; und es ist der Wille Gerharts, der sogar dem widerwilligsten Gestein die Sprengkraft *seiner* inneren Form antat. Im gleichen harten und kalten Gesteine konnte zu gleicher Zeit die Gegenrichtung geradezu metallisch blanke Wirkung erreichen (Christoph von Parsberg in Lupburg). Gerhart hinterlegte die Gestalt mit schattenden Hohlräumen und ließ sie davor hinfließen, er erzwang Bewegung selbst aus der Ruhe. Der Truchseß-Meister aber führte ein Gebirge auf, das mit schnittigen Graten sich der klaren und fein durchgravierten Grundplatte auflegte. Nicht Gerhart, sondern der Gegenrichtung

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

kam der Rüstungsstil jener Zeit entgegen. Auf der Seite des schwäbischen Plastikers steht der Erfurter Alabastermeister, zuletzt selbst Erhart von Straubing noch; und so unsäglich anders, so viel altertümlicher der Regler-Meister war als Gerhart — sein Drang zur Bewegtheit, zur Fugierung stellt ihn eher auf dessen Seite; und dabei sind doch die beiden Grabmäler durch heraldische Gesinnung auch noch *verwandt*.

DAS ULMER CHORGESTÜHL

Man konnte sich aber dem Großen selbst da entgegenstellen, wo man von ihm lernte. Dies setzt dann freilich einen starken Geist voraus. Ein solcher war der Meister der Ulmer Gestühlbüsten, der im Auftrage Syrlins d. Ä. arbeitete (vielleicht war es dieser selber). Das Konstanzer Chorgestühl (von dessen Ausführung Gerhart befreit worden war, das aber entschieden seiner Werkstatt und ihrer Art zuzuschreiben ist) war wohl gerade fertig geworden, als der große Schreiner *Jörg Syrlin d. Ä.* den Auftrag erhielt, zunächst als Probestück den Dreisitz des Ulmer Chores zu schaffen (1468). Das war die Einleitung zu einer der großartigsten Taten unserer Kunst, dem Ulmer Chorgestühle (1469—74). An Gestühlen war Deutschland immer schon sehr reich gewesen. Was aber am Ulmer zunächst in Staunen setzt, das ist die große baumeisterliche Gesinnung, die raumbildende Kraft. Alles, was an Zieraten sich findet, hat schon eine alte Geschichte in sich; neu ist der Übergang des Baukünstlerischen auf das Ganze des Gestühles. Dieses schafft aus dem kahlen Münsterchore einen neuen lebendigen Innenraum so sicher, wie dies in Naumburg nur der entwerfende Architekt selbst in Gemeinschaft mit der großen Statuenkunst geleistet hatte.

Dies darf nicht dahin mißverstanden werden, als nehme die Kunst des Bauens als solche einen neuen Aufschwung. Das gerade Gegenteil ist der Fall: sie blutet sich gleichsam aus für die darstellenden. Der Naumburger Westchor ist durch seine baulichen Glieder bis in die Gewölbe hinein gestaltet, das Gestühl ist als Sockelzone dem festen Raume eingeschrieben, und auch das uns heute wichtigste Bauglied, die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Statue, stammt aus der *Bau*hütte! In Ulm, wo man gegen Ende des Jahrhunderts sogar Schnitzfiguren an die äußere Westseite des Münsters setzen konnte — ein deutlichstes Beispiel für den Übergang der Macht von der Hütte auf die Zunft —, im Ulmer Chorgestühle war es der *Schreiner*, ein Schreiner nicht im heutigen Sinne, ein großer Künstler, aber doch ein Zünftler, der im Holze arbeitete, er war es, der bis zur plastischen Form seinen Raum geradezu an Stelle des eigentlichen Gebäudes setzte. Seine Schöpfung verdrängt dieses nicht äußerlich, sie setzt sich hinein, zieht aber alle Betrachtung von jenem ab und auf sich zu. Soweit die Gestaltung des Schreiners reicht, ist ein *neuer* künstlerischer Raum da! Die Architektur hat ihr Wesentliches, ihre mütterlich auffangende Kraft, auf die darstellende Kunst in ihrem Rahmen übertragen. Gewiß stammen auch dieses eingebauten Raumes Formen noch von ihr ab, aber sie haben sich im älteren Gesamtbauwerke und fast schon an dessen Statt ein eigenes Leben neu erschaffen. Das ist ein spätzeitlicher, ein Zug des malerischen Zeitalters. Er wäre auch für das sehr ausgedehnte Kaisergrab schon festzustellen: das „kathedralisierte Einzelmonument" hat der Verfasser dies früher genannt. Die großen Programme sind aus der Kathedrale ausgewandert, sie „breiten sich auf Einzelwerken aus, auf dem, was die Kirche enthält, nicht mehr dem, was sie formt, umschließt und einleitet". Der Weg ist angetreten, auf dem wir das Innsbrucker Grabmal und die Werke des Konrad Meit in Brou finden werden. Ganz entsprechend wird es in Italien sein. Die Tragödie des Juliusgrabes wird der des Innsbrucker zur Seite treten, ja, das inhaltliche Programm der Sixtinischen Decke hat Dehio als gleichartig mit dem unseres Gestühles erkannt. Der Dreisitz steht in Ulm achsengerecht da, wo in Naumburg das Triumphkreuz zu denken wäre. Er zeigt nur *eine* Gestalt, die höchste und zugleich die einzige vollplastische, Christus selber. Nur dieser, nicht der eigentliche Dreisitz, wendet sich gegen das Langhaus. Um die Wände zieht sich das Gestühl, den Blick bannend, wie es die Gedanken bannen sollte, eine in sich geschlossene Sphäre, niedriger als der wirkliche Chor, den man aber ebenso vergessen kann wie das Ganze einer Kirche beim Eindringen des neuen malerischen Blickes in die eigene Phantasiewelt des Altars. Der Bau, den sich die darstellende Kunst in ihrem liebsten Werkstoffe, im Holze, errichtet, ist auch ein Bauwerk der Gedanken.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

In der untersten Reihe, in den 18 Wangenbüsten, erscheinen „die Heiden, die das Heil geahnt", Weise des Altertumes und Sybillen. Die 79 Reliefs der Rückwände und die Giebelbüsten des Dreisitzes bringen als zweites Geschoß des gedanklichen wie des architektonischen Baues die Frommen des Alten Bundes. Als Giebelbüsten des Gestühles erscheinen — drittes Geschoß — Apostel und Heilige. Alle überragt der Heiland des Dreisitzes. In ihm gipfelt das Werk wie die geistliche Vorstellung, der gläubige Gedanke und die dienende Form sind noch Eines. Das ist noch die Welt des „Mittelalters"; noch Michelangelo lebte in ihr.

Die Gestühle des eigentlichen Mittelalters waren noch eingebaute Geräte. Die späteren des letzten Barocks können, wie das unvergleichliche Mainzer im staufischen Westchore, einen völligen Neuanspruch aufstellen, sie können als frei weiterdenkende Raumschöpfung eigenen Grundriß besitzen. Das Ulmer steht in der Mitte; es schafft schon eigenen Raum, wie die barocken, aber es hält sich noch an den gegebenen Grundriß, wie die mittelalterlichen. Daß es aber *Raumschöpfung* ist, das stellt es grundsätzlich, wie so vieles der letzten vordürerischen Zeit, an einen Anfang. Es ist bahnbrechend, ungewollt und ungekannt, ein bahnbrechendes Erlebnis unserer Kunst sicherer als eine bewußte Tat. Die Grundleistung gehört Syrlin, sie würde für seinen Ruhm genügen. Nicht ganz sicher ist seine Urheberschaft für die plastischen Formen, namentlich die Wangenbüsten. Wer sie aber auch geschaffen habe — er war ein Künstler, dessen Leistungen an eine vorderste Stelle des Jahrhunderts treten. Er denkt gerade in den schönsten Büsten anders als Gerhart, obwohl er ihn kennt. Gerhart liebt es, auch die scheinbar rein gegenstandslose Gebärdung der Formen noch aus innermenschlichen Vorgängen zu begründen. Dies tut freilich auch der Ulmer, aber er tut es in seinen wichtigsten Werken nach entgegengesetzter Richtung. Die Schnitzer des Konstanzer Gestühles haben in höchst innerdeutscher Weise die Bewegung über alle Ursächlichkeit hinaus ins rein Ornamentale vertrieben und beinahe ins Leere verrauschen lassen. Der Ulmer hat keinen geringeren Begriff von der Einzigkeit des Menschenhaften, seiner Sonderart gegenüber dem Ornamente, als der Straßburger; ihm sind Kopf und Hand insbesondere Ausdrucksträger für ein Zielbild, hinter dem ein Wissen um die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



23. Mantegna, der Kampf mit den See-Kentauren, Stich



24. Dürer, Kämpfende See-Kentauren, Zeichnung nach Mantegna, Wien, Albertina

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



25. Nikolaus Gerhart, Grabplatte Kaiser Friedrichs III., Wien, Stephansdom



26. Grabplatte des Jörg Truchseß von Waldburg in Waldsee (Donau)

höchste Würde des bürgerlichen Menschen, die neue *geistige* Würde steht. Dies aber ist schon anders als bei Nikolaus. Jener, der persönlich Geistreichere, betont das *Leben* an sich. Immer steht uns ein mehrdeutiges Lächeln vor Augen, wenn wir an die geheimnisvollen Wesen zurückdenken, die er geschaffen hat. Es ist die goethesche Fülle aller Möglichkeiten, aus der er schöpft. Sie trägt das Groteske und das Gesunde, mit feinfühligster Liebe aber das Kindliche und noch mehr das Weibliche an das Licht. Sphinxhaft ist bei Gerhart die Seele der Bärbele. Auch beim Ulmer Gestühl darf man einmal an Sphingen denken, aber aus ganz anderem Grunde, bei der Cumana. Nicht das rätselvolle Lächeln, wohl aber die ewigkeitliche Ruhe, die hoheitsvolle Gelagertheit dieser prachtvollen Büste erinnert an einen Sphinx des Neuen Reiches, zugleich auch die metallische Blankheit des Kopfes (Abb. 29). Metallisch ist sie so sehr, daß in der deutschen Bronzeplastik um 1600, ja noch bei G. R. Donner eine Art Wiederkehr dieser Formgesinnung gespürt werden kann. Keine goethesche Fülle, aber ein schillerischer Adel; nicht rheinfränkisch, sondern schwäbisch; Gerhart gegenüber aber: nicht fließende Verschränkung, sondern klare Geschlossenheit, nicht Umschraubung einer Innenachse, sondern Aufbau aus dem Hauptelemente der Pyramide, dem Dreieck. Am deutlichsten mag dies vor dem Pythagoras werden (Abb. 27). Hier ist bis in Nase, Stirne, Finger, Faltengruppen hinein das schnittige Dreieck zugrunde gelegt; und wieder, wie bei jeder echten Kunst, ist die Form Ausdruck einer bestimmten Gesinnung. Hier ist der gute deutsche Gelehrte gesehen, dessen Wirken seinen ganzen Sinn in der *sittlichen* Kraft findet, die echtes Ringen um Wahrheit, echtes *Wissen* also, verleiht. Das denkende Nachlauschen hinter den Tönen, der Geist, der die Harmonie der Sphären hört, ist auf wundervoll beredte Weise eingefangen. Gerade diesen Klang kennen wir bei Gerhart nicht, gerade die schweigsame Nachdenklichkeit würden wir bei dem reicher Beweglichen vergeblich suchen. Beim Ulmer ist weit deutlicher der neue Träger unserer Kultur (bis an unsere Tage heran) geschaut, der Bürger, der zum hohen Geiste sich bildet, der „Gebildete", also Gestaltete im echten Sinne, der in der Dürerischen wie in der Goetheschen Zeit und dazwischen und danach immer noch das vertreten hat, was auch das Ausland unter deutschem Geiste versteht, die neue Auslese

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nach der Kaiser- und der Ritter-Zeit. Das Bürgertum hatte längerer Zeit bedurft, um zum Erlesenen zu kommen. Noch die Anmut der Kunst um 1400 war mehr höfisch als bürgerlich gewesen. Durch die Kampfzeit hindurch hatte die neue geistige Oberschicht sich hochgerungen, in den Formen des späten Multscher hatte sie einen ersten Ausdruck ihrer Würde erkämpft: die Erfahrenheit, die milde Strenge, die holde Herbheit der Sterzinger Maria. Für den *Mann* aber, den eigentlichen Träger deutscher Bürgerkultur, hat nicht Multscher, sondern erst der Ulmer Meister die fruchtbare Form gefunden. Ist dies nicht überhaupt ein entscheidender Zug? Die Kunst um 1400 war zweifellos von einem einseitig weiblichen, die der Kampfzeit von einem einseitig männlichen Zielbilde bestimmt gewesen. In den Sterzinger Frauen ist diese Einseitigkeit des Männlichen überwunden, aber erst jetzt, gleich nach Multschers Tode, finden wir ein *Gesamtgefühl* für den Menschen überhaupt, das eben darum folgerichtig den Ausdruck der Geschlechter grundsätzlich unterscheiden lernt, zweiseitig, nicht mehr einseitig. Vom Manne gesehen die Frau noch immer, aber nun erst wieder der Mann auch vom Manne gesehen — auch dies ist ein Zug der Dürer-Zeit geworden, gewonnen schon vor der Geburt des Großen, den der junge Goethe, der Sucher nach dem Genie, anreden durfte: „*Männlicher* Albrecht Dürer!"

Nicht alle Wangenbüsten habe diese besondere Höhe, nicht alle auch diese stilistische Art. Mindestens einmal ist sogar die fließende Verschränkung unverkennbar, und zwar im „Selbstbildnis" Syrlins, das sich sichtlich in die Gerhart-Nachfolge stellt. Dort aber, wo sich die Ulmer Gestühlkunst so wie bei Cicero, Pythagoras, der Cumana oder der Tiburtina, von Gerhart am deutlichsten absetzt, dort ist sie zweifellos auch am größten. Stammesgeschichtlich gesprochen: es ist jener Charakter, der innerhalb des gesamten Alamannischen das Schwäbische gegen das Oberrheinische abgrenzt; es ist sogar in der Cumana eine blanke Selbstverpanzerung stiller Kraft, wie sie erst in Holbeins unsterblicher Christine von Dänemark verwandt auftreten wird. Es ist, auf Multscher hin betrachtet, zugleich eine völlig eigene Verwandlung des von jenem Gewonnenen, die wundervollste Form des Ulmischen, die vielleicht je gefunden wurde. Wollte man erkennen, wie das Oberrheinische im Stile der achtziger Jahre sich

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gegen den großen Ulmer Meister verhielt, so brauchte man nur auf das Weingartener Gestühl des Heinrich Yselin von 1487 zu schauen. Dort ist, bei ständigem Hinblicken auf das große Vorbild, alles in Bewegung versetzt, was in Ulm ruht; durchstoßen und durchlöchert ist, was dort in feiner Strenge verhält und sich verschließt — und der *Geist* ist verloren! Aber das ist ein Sonderfall. Der Geist ging keineswegs im ganzen verloren, er fand nur eine neue Sprache (Abb. 28).

DIE DANGOLSHEIMER MARIA

Um zu erkennen, wie sehr diese schon in den sechziger Jahren sich vorbereitete, wird immer der Blick auf E. S. und Gerhart entscheidend bleiben. So stehe am Übergang zu der Kunst, die wir als jene von Dürers Jugendzeit bezeichnen können, ein kurzer Blick — Abschied und Voraussage zugleich — auf das bezaubernde Werk, in dem beider Geist die eigentümlichste Verbindung eingegangen ist, die Dangolsheimer Maria (Abb. 22). Das Kommende ist so stark in ihr vorgezeichnet, daß die ältere Forschung, auch der Verfasser selbst in seinen früheren schweren Mühen um ein erstes gründliches Geschichtsbild altdeutscher Plastik, sie schon der neuen Zeit selber zugeschrieben hat. Heute gilt sie ziemlich allgemein als eine Schöpfung der sechziger Jahre. Neben den Werken, für die man zuweilen sogar an Gerhart selbst gedacht hat, neben dem schönen Christophorus von St. Stephan oder der Madonna von Thyrnau, behauptet die Südwestdeutsche den höchsten Rang. Der Zauber der alten Schönen ist in ihr eingefangen. E. S. hat eine Madonna in der Art der Breslauer gekannt. (Daß es südostdeutsche Plastik um 1400 als Einfuhr in Straßburg gab, ist urkundlich bewiesen.) Ein Werk weit vor-gerhartischen Stiles hat E. S. in seinem Stiche L. 79 in den Stil der neuen Zeit übersetzt (Abb. 21). Was daraufhin der Meister der Dangolsheimerin, dieser Sänger paradiesischer Holdheit, zum Klingen brachte, das soll man sich im Deutschen Museum zu Berlin klarmachen, wo die letzte der Schönen Madonnen den Eintretenden empfängt. Sie ist ein wenig klein für den Saal und für ihre Nachbarn, aber auf die Dauer nur um so nachhaltiger wirksam, bei immer längerer Betrachtung mit immer heißerem

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Leben sich erfüllend, der Bärbele Gerharts nicht wenig verwandt und doch um einen Hauch ländlicher, mehr sich heranwiegend wie im Tanze, als eigentlich stehend; mit einem Kinde auf dem Arm, das alle Madonnenkinder Multschers durch eine neue, fugierte Beweglichkeit (ein weit vorausgenommenes Michelangelo-Motiv!) überstrahlt; geheimnisreich lockend mit der westlichen Grazie nahezu Gerharts selbst, schwer von Segen wie eine volle Weintraube und dennoch unbegreifbar leicht; ein Juwel zugleich der Farbe, ein echtes Kind des malerischen Zeitalters und eine Vorverkündung kommender, noch rauschenderer Beweglichkeit, die erst aus dem Rückblicke die tiefere Altertümlichkeit und Ferne dieser nordischen Mondgöttin ohne Mond wird ahnen lassen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



27



28



29

27. Pythagoras vom Ulmer Chorgestühl des Jörg Syrlin d. Ä.
28. Heinrich Yselin, Prophet vom Weingartner Chorgestühl
29. Cumana vom Ulmer Chorgestühl des Jörg Syrlin d. Ä.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



30. Hausbuchmeister, Sogenanntes Gothaer Liebespaar
Gotha, Museum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

DIE DEUTSCHE KUNST IN DER JUGENDZEIT DÜRERS

DIE KUNST UM 1480

Wir verlassen einen Abschnitt in der Entfaltung unserer Kunst, der bei nur einigermaßen gerechter Würdigung für sich allein einen unserer Bände erfordern würde. Wir treten mit gleich schmerzlich bewußter, ja noch weitergehender Selbstbeschränkung in die Kunst um 1480 ein. Dürers früheste uns bekannte Arbeiten fallen bereits hinein, aber wir fragen noch nicht danach. Wir fragen nach denjenigen Männern, die zu Dürer und seinen Altersgenossen im Verhältnis der Väter zu den Söhnen standen. Die geistige Luft, die sie verbreiteten, hat Dürer eingeatmet. Sie war sehr anders, als der Deutsche sich gerne die Zeit vor dem Auftreten des vermeintlich „ersten Genies" vorzustellen pflegt. Sie war nicht hausbacken, treuherzig, spießig, behaglich, traulich, keine „Gartenlaube" — die überhaupt in unserer Kunst einen verblüffend geringen Raum einnimmt. Für Dürer selbst hat sich Wölfflin am Eingang seines berühmten Buches mit Recht gegen ähnliche Irrtümer verwahrt. Aber diese Verwahrung gebührt sich schon gegenüber dem Vater- und schon dem Großvatergeschlechte des Großen, sie geziemt sich überhaupt gegenüber aller alten deutschen Kunst. Die Luft jener Tage war heiß, sie kochte von unheimlichen Kräften. Die Vorstellung, als sei bei uns gerade die Kunst, dieser Erdbebenzeiger der Geschichte, bis zu Dürers Auftreten mehr ein braves, gewißlich recht hochstehendes Handwerk voll gutgläubiger *Absichten* gewesen, diese romantische Albernheit löst sich schon beim Blick auf das Vorangegangene auf. Die Meister, die wir zuletzt am Werke sahen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

(und wie viele andere noch), sie alle waren keine Spießer, sondern Künstler echten Blutes, Menschen voller Leidenschaft, Deutsche der eigentlichen Art, die es noch immer sich schwer gemacht hat, und schwer nicht im Sinne des emsigen Insektenfleißes, der mühselig glatten Auspinselung behaglich angenehmer Moritaten oder gar hübscher und geheimnislos gefälliger Dinge, sondern im Geiste der ringenden Kraft, die sich vor tiefen und großen Fragen unwillkürlich in Bewegung setzt. Manche uns nur nicht sichtbar gemachte schwarze Stunde, mancher Sturm und Drang, vieles, was der junge Goethe samt seinem Geschlechte erst in seiner Gegenwart suchte und von der Zukunft ersehnte, steckt in diesen Leistungen, war längst geschehene und nur wieder vergessene Wirklichkeit. Welche Spannungen bis an die Gefahr des Zerreißens hat schon der kürzeste Überblick gezeigt! Da war die eigenwillig greisenhafte Verholzung Erharts und die geistvoll strömende, hintergründig wogende Welt Gerharts; die feinstrenge Maßhaltung des Kölner Marienleben- oder des Erfurter Alabaster-Meisters und die keck rauschende Anmut Peter von Wederaths; die großartig im Zwielicht flackernde, zugleich altertümlich gewaltige und blind-tapfer in das Künftige drängende Macht des Regler-Meisters und die lochnerische Idealität der Verherrlichung Mariae oder des Liesborners; die tüchtig mit dem Niederländischen ringende Malerei Schwabens, Österreichs, Frankens; der kräftige Isenmann und der stark-feine Pleydenwurff und der Wiener Schottenmeister mit seiner unvergleichlich liebevollen Darstellung der Heimat; die eiserne Blankheit des Truchseß von Waldburg und die tänzerisch holde Maria von Dangolsheim, und über dieser der Bund des Stechers mit dem großen Bildner, und wie viele Antworten auf diesen und auf beide, darunter die größte ein adeliger Widerspruch: das Ulmer Chorgestühl! Diese gegensatzgeschwängerte Stimmung wurde von der Kunst der achtziger Jahre schon *geerbt!* Es hätte ein unbegreiflicher Absturz folgen müssen, um für unsere Kunst während Dürers Jugendjahren das Bild des brav ungenialen Handwerkertumes zu rechtfertigen. Gerade, daß die Künstler sich als „Handwerker" *fühlen* mochten, gerade das sicherte sie. Man *brauchte* sie, und die Stärksten brauchte man am meisten. Auch in umgekehrter Richtung gesehen: wäre nicht die ganze spätere Entfaltung der Geniezeit ein unverständlicher Sprung, ein vom Himmel

gefallenes Wunder? Indessen, so unauflösbar auch das Geheimnis des Genies und das gleichgroße der Geniezeiten immer bleiben mag und *möge:* es ist bisher noch keine Meisterzeit vom Himmel gefallen, so wenig wie ein Meister. Wie hätte überhaupt in Dürers Mannesjahren die Reformationsbewegung ausbrechen können, wäre nicht für diese erste große deutsche Revolution der Gewitterhimmel schon geladen gewesen? Welcher Blitz wäre möglich ohne elektrische Spannung? Der leidenschaftliche Aufschwung, den die deutsche Form während Dürers Kinderzeit durch das Geschlecht der Väter genommen hat, besonders in den gewaltigen Altären, zu denen kein Nachbarvolk etwas irgend Entsprechendes kennt, dieser Aufschwung war nur möglich, weil das ganze Volk nicht in sanftem Behagen, sondern in schöpferischem Unmut lebte und grollte, gedrängt von seelischen Sorgen, die nur ihre klaren Züge nicht eher gewinnen konnten, als bis Luther sie zu formen versuchte. Rein aus dem Künstlerischen ist seit Jahrzehnten schon für die achtziger Jahre das Bild einer höchst erregten Zeit erschlossen worden. Waetzoldt hat in lebendiger Weise die noch außerhalb der Kunst wirksamen Kräfte gekennzeichnet. Es war wahrlich nicht sinnlos, daß bei ihm damit der Abschnitt über die Apokalypse eingeleitet wurde; aber nur darum war es das nicht, weil der Schöpfer der Offenbarung die letzten Schlüsse zog aus dem, was schon *gleichzeitig* mit jenen noch gestaltschwachen sektiererischen Bewegungen sichtbar *gestaltet* war, mit packend echter Genialität, und weit sicherer in der Kunst verwirklicht als im Glaubensleben. Die unruhigen Köpfe regen sich allgemein schon um die Geburtszeit Dürers herum. Gänzlich verschwunden waren sie überhaupt nie, und auch zu Luthers Zeiten fehlten sie ja nicht, selbst nicht unter den Künstlern und gerade unter ihnen nicht. Nicht nur Jörg Wullenweber wurde enthauptet, nicht nur der Scheinkönig von Münster mit Schanden hingerichtet; auch der feinsinnige Riemenschneider wurde gefoltert, Jörg Ratgeb sogar gevierteilt, beide im Zuge der Bauernkriege. Wenn es wohl auch nur Legende ist, daß Hans Brüggemann die Augen ausgestochen worden seien, so ist es doch bezeichnend, daß so etwas erzählt werden konnte. Was aber zu Luthers Zeiten schon Unwesen heißen durfte, weil wenigstens der Versuch zu starkem Wesen sich im Gange befand, das lag um 1480 noch unentlassen im gärenden Chaos der Vorgewitterstimmung. Um 1475 schon

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

treten Züge auf, die besonders aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, aus den Pestzeiten mit ihren Geißlerzügen, uns längst bekannt sind. Aber weniger die Pest oder andere, neuere Krankheit, als eine tiefe und unmittelbare Erschütterung der Seelen trieb nun die Menschen in Unruhe. Zu dem Blutwunder von Wilsnack zogen sie, auch Kinder, mit Fahnen bewehrt wie zur Zeit der Kreuzzüge. Am Mittel- und Oberrhein tauchte 1476 Hans Böheim auf, der „Paucker von Nicklashausen", der dort, im Taubertale, den „wahren Walfahrtsort" entdeckt hatte. Er erlitt das Schicksal Savonarolas, den Scheiterhaufen. Er sang im Sterben noch deutsche Lieder, und seine Gedanken, klassenkämpferisch im Vordergrunde, völkisch zutiefst, hatten weite Lande entzündet. Savonarola wurde im gleichen Jahre verbrannt, in dem Dürers Offenbarung erschien! Der ungeheuerliche Vorgang der Reformation, in dem das deutsche Volk — befeindet vom Papste schon früher, schon seines Buchdruckes wegen — alle äußere Sicherheit, seine blühende Formkultur, seinen Reichtum opferte, hatte auch religionsgeschichtlich seine Schatten vorausgeworfen. Eintreten sollte der Vorgang selber — ein sehr deutsches Schicksal! — gerade in dem Augenblicke, in dem eine neue Weltmachtstellung nahe schien, zur Zeit Karls V. Die Deutschen zogen es, unbewußt natürlich, vor, die Märtyrer einer geistigen Bewegung zu werden, die den Brudervölkern zum segensreichen Geschenk werden sollte, ihnen selbst aber, den schöpferisch Leidenden, zur immer offenen Wunde. Ein Aufbäumen der Seele hatte in jenen frühern Zeiten als erste Sprache immer noch die *sichtbare* Form zur Verfügung. Gewiß haben die Meister noch nicht wissen können, was sie schon aussprachen. Erst wir wissen es heute: es war der Beginn einer Selbstaufopferung für innerste seelische Anliegen, die wohl ohnegleichen ist in der Geschichte der Völker. Man sollte nicht nur das schwere Ergebnis sehen. Gewiß, es *war* schwer! Wie leicht haben es die völlig protestantisch gewordenen Völker und die völlig katholisch verbliebenen! Man soll aber auch den Heldenmut sehen. War er unbewußt, so leidet seine Größe keineswegs, und in so manchem großen Kopfe, wie in Luther oder Hutten, war er bewußt. Sehr merkwürdig ist aber, daß, wenn auch niemand das Kommende wissen konnte, eine seltsame *Ahnung* die Zeit der Vorgewitterstimmung doch schon mit dem Kommenden verband. Zülch hat daran erinnert, daß

seit 1488 Johannes Lichtenberger und Indigena eine Voraussage geradezu predigten: um 1524 werde ein fürchterliches Blutvergießen kommen. Nur um *ein* Jahr haben sie sich geirrt: 1525 war das schrecklichste Jahr des Bauernkrieges. So war das „Vorgewitter" mit dem Gewitter selbst durch Ahnung verbunden. *So* auch war es in der Kunst!

Sie regte sich unter der neuen Seelenstimmung mit Kräften, die ihr in eigener Entwicklung entgegengeformt waren. Kunst hat wohl eine Art eigener Gesetzlichkeit und kann darum jenseits der Allgemeingeschichte dargestellt werden. Dennoch ergibt sich immer wieder ihre unlösliche Verbundenheit mit dem Ganzen. Ihre Wendungen sind Wendungen der Volksgeschichte, aber uns nachträglich Betrachtenden scheinen diese in den Formen selber angekündigt. Die schärfste Spitze, mit der die Zeit vor und um Dürers Geburt unmittelbar in die nächste hineinzeigt, ist Nikolaus Gerhart. Gerade von ihm ist am wenigsten anzunehmen, daß er ein Schwärmer oder überhaupt ein unruhiger Kopf gewesen sei von der Art, wie Erasmus Grasser, Simon Lainberger, Veit Stoß, Jörg Ratgeb uns geschildert werden. Er war ein hoher Meister der *Form,* aber diese Form war ein vorbildliches Gefäß für den Gehalt einer nun allgemein sich verbreitenden Erregung.

Wir dürfen auch noch die nächsten Folgeformen niemals nur da erwarten, wo hohe Erregung selber den Gehalt bildet. Selbst das Anmutige oder das Humorvoll-Tänzerische kann den kommenden Sinn der Formen anzeigen. Es ist die Wandlung des Gefäßes, die uns angeht. Es wandelt sich künftigen Inhalten schwererer Leidenschaft beweglich entgegen, auch wo es harmlosere umschließt. Der Hausbuch-Meister gibt in seinem Gothaer Gemälde ein Liebespaar; aber wie er das gibt, zieht er einen verbindlichen Schluß aus Gerhart und wirft zugleich ein Seil nach dem Kommenden hinüber (Abb. 30). Schon das rollende Schriftband, stets besonders williger Träger verkreuzter Bewegungen, ist bis in die Abfolge der Wortsätze hinein die reinste fließende Verschränkung. Wir lesen das Bild von links nach rechts, aber rechts steht der *voran*gehende Vers: „sie hat euch nit ganz veracht, die euch dies schnürlin hat gemacht"; und links steht das *Folgende,* die Antwort des Mannes steht *vor* der Anrede der Frau: „und billich hat sie es getan, denn ich han es sie genießen lan". Das ist jenes verwickelte Lesen, das wir von den Straßburger Büsten her kennen,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nun sogar auf geschriebene Worte angewendet. „Was rechts auftaucht, geht nach links, und umgekehrt." Aber auch die Halbfiguren selbst gleichen von ferne den Straßburgern, nur etwas abgedämpft sowohl durch die Malerei in der Fläche als durch die etwas spätere Zeit. Es kann sein, daß der genaue Zeitpunkt 1479 ist (nach Graf Solms-Laubach).

DER STIL DER SCHNITZER

DIE NEUE GESTALT

Für 1480 durch Rechnungen genau gesichert sind die Maruska-Tänzer des *Erasmus Grasser* in München (Abb. 31, 32, 33). Der Gegenstand ist wiederum weltlich; es handelt sich um einen Faschingstanz, der von den spanischen Mauren herkam. Wir kennen ihn auch aus der Sprachkunst; aber das gleichzeitige Münchener Fastnachtsspiel „Morischgen-Tanz" ist unflätig derb (Sieger soll sein, dem der gröblichste Witz gelingt); Grassers Gestalten gehören zum Geistvollsten der Zeit, ja, auch Israel von Meckenem hat in einem Kupferstich uns einen Maruska-Tanz als Querfüllung überliefert, in dem zwischen Ranken und Gezweig um die Dame herum acht Tänzer sich in unerhörter Beweglichkeit tummeln. Kein Zweifel: die sichtbare Form ist der hörbaren damals überlegen, sie ist die bessere Sprache. Diese Sprache hat sich mühelos aus der Richtung Gerharts entwickelt. Es wurde aber, was Gerhart in den Büsten am reinsten geformt hatte, nunmehr der Vollfigur zugeführt. Ohne eine bewegliche Vorstellung des Hohlraumes sind diese unvergleichlich witzigen und phantasiereichen Formen nicht denkbar. Sie sind ein außerordentlicher Gegensatz zur griechischen oder zur staufischen Statue, so wie die Straßburger Büsten zu den italienischen. Die raumdurchkreisende Linie bestimmt die Gestaltung. Denkt man die Bewegung fort, so bleibt wenig übrig. Nicht plastische Zuständlichkeit ist das, nicht bewegte Körperlichkeit, sondern verkörperte Bewegung. Der Schnabelschuh der Zeittracht ist kein Zufall; auch er betont am Fuße nicht die Standfläche des Körpers, sondern die Richtung der Zehen, eine *Linie!* Der spätere Breitschuh wird der Zeit angehören, die aus verkörperter Bewegung

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



31, 32, 33. Maruska-Tänzer aus dem Alten Rathaus in München

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



34. Mittelschiff der Annenkirche, Annaberg

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

zu bewegter Körperlichkeit übergehen wird. Die 10, ehemals 16 kleinen Gestalten des Münchener Festsaales sind nicht nur schärfster Gegensatz zu aller Spießerei — welches Volk hätte denn damals so geistvoll sprühend in so reichem Wechsel mit der Gestalt gespielt? —, sie sind zugleich gänzlich münchnerisch und auch gänzlich „um 1480". Grasser, ein Oberpfälzer aus Schmidtmühlen, ein vielseitiger Mensch, Brunnenbauer, Architekt, Faßmaler, Schnitzer, Steinbildhauer, ein höchst beweglicher Geist, war für diese Kunst geradezu vorbestimmt. Ein wichtiger Teil seiner erhaltenen Werke gehört der frühen Jugendzeit Dürers an, so das schöne Denkmal des Ulrich Aresinger in der Münchener Peterskirche (1482), so die Kreuzigung von Ramersdorf (1483), so das prachtvolle, von Hasse wiederentdeckte Pfingstwunder der Nonnberger Kirche in Salzburg. 1475 heißt Grasser „ein unfriedlicher, verworrener und arglistiger Knecht", 1484 aber „ein wohlberühmter und bewährter Meister sämtlicher Bauten im Lande von Bayern". Tatsächlich muß seine Bautätigkeit in Tirol, am Bodensee, in Freising oder auch in Reichenhall, dort als Kurfürstlicher oberster Brunnenmeister, neben seiner Tätigkeit als Plastiker nicht unbedeutend gewesen sein. Vielfalt der Begabungen ist damals nicht selten und ist keineswegs auf Italien beschränkt; Lionardo war nur, ohne Zweifel, ihr höchster Fall. Die Verbindung malerischer oder plastischer Begabung mit architektonischer und sogar rein technisch-erfinderischer treffen wir auch in M. G. Nithart, ja in Dürer selbst. Es ist fast schade, daß Grassers Verantwortlichkeit für die Gewölbe der Annaberger Kirche nicht festzustellen ist (Abb. 34). In ihnen lebt wirklich der Geist der Maruska-Tänzer nach. Es ist ferner nicht ohne Ausdruck, daß jener deutsche Meister Benedikt Rued oder Rieth, der in den achtziger Jahren den Wladislawschen Saal der Prager Burg erbaut hat, auch beim Annaberger Bau eine gewisse Rolle spielte. Die Formgebung, die wir hier treffen, wäre übrigens als „malerische Verschmelzung" völlig mißverstanden. Das fleißige Auge der altdeutschen Kunst *will* den Reiz der Mühen, und dieser verlangt von ihm genau die gleiche Aufmerksamkeit in der Verfolgung überkreuzter Linien, wie die musikalische Folge vom Ohre. Er „will nicht verwirren, sondern entwirrt sein". Das ist auch der Geist der deutschen Graphik.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Tänzerfiguren sind ein besonderer Fall. Dennoch wäre es falsch, sie nur aus der einmaligen Aufgabe verstehen zu wollen. Besonders in den flatternden Engeln der gleichzeitigen Altäre werden wir ihre Bewegungsformen gleichlautend wiederfinden, und namentlich in Nördlingen erfüllt vom großen Ausdruck echter Tragik. Die gleichzeitige Kunst der Büste selbst vermag Gerharts Gedanken weit weniger frei zu steigern; in den älteren Halbfiguren von St. Marx zu Straßburg ist eine versteifende Verholzung deutlich, die auch das Seelische ergreift. Der „Geizige" und der „Geisteskranke", die man in jenen Holzbüsten hat finden dürfen, sind wohl noch seelenkundliche Studien, aber die geistvolle Hintergründigkeit Gerharts fehlt ihnen. Es sind die *religiösen* Aufgaben, die zu Grassers Gestalten die feinsten Entsprechungen erweckten. Grasser selbst hat namentlich im Nonnberger Pfingstwunder den Beweis geliefert. Nicht immer bedarf er dabei der kreisenden Schwingung. Noch wesentlicher als diese ist zuletzt die Vorherrschaft der sprechenden Linie über die Masse, und insofern ist im „Spätgotischen" wirklich etwas „Gotisches" zurückerwacht. Die schönen Beifiguren einer Kreuzigung aus Pipping (im Münchener Nationalmuseum) können das deutlich zeigen (Abb. 35, 36). Die Gebärde ist hier weit stärker als der Körper. Einen Schritt weiter nach der Stille hin, und man wäre beim Blutenburger Meister angelangt. Man hielte sich dabei in einem bestimmten Kreise, bei den kostbaren Kirchenbauten Herzog Sigismunds von Bayern. Es ist aber in den Blutenburger Aposteln auch schon eine leichte Versteifung zu spüren, ebenso wie im Chorgestühle der Münchener Frauenkirche. Die Gegenrichtung ist immer da, aber sie scheint von etwa 1490 ab wieder stärker zu werden, als um 1480. Dies alles sind immer nur Annäherungswerte. Die Arten, die wir mit nur beschränktem Rechte „Zeiten" nennen, überschneiden sich nicht selten. Die von Oettinger besonders gewürdigten Apostel *Lorenz Luchspergers* in Wiener-Neustadt mögen getrost schon den neunziger Jahren angehören. In allem Wesentlichen sind sie, nur leicht verfestigt, noch immer das, was wir in Verabredung Kunst der achtziger Jahre nennen dürfen. Die Wiener Ausstellung 1939, „Altdeutsche Kunst im Donaulande", hat sie überraschend schön in wiederaufgefrischter (wenn auch nicht ursprünglicher) alter Fassung vor Augen gestellt. Deutlich hebt sich der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

eigentliche Meister von den Gehilfen ab, am schönsten im Petrus, im Matthäus, im Judas Thaddäus, und ganz besonders in der Maria der Verkündigung (Abb. 37 u. 38). Herabgeholt vom erhöhten Standpunkte ihrer Kirche, wirkten diese genialischen Erfindungen besonders verblüffend, großartig angreiferisch, mit Aufklüftungen von fast erschreckender Raumtiefe. Die besten von ihnen, namentlich die Maria, wirkten wie ein großartiger Schluß aus Gerharts Kunst. Auf der gleichen Ausstellung sagten um so deutlicher die nun ebenfalls durch Eigenbergers vorbildliche Reinigungsarbeit neugeschenkten Gestalten der Wiener Hofburg-Kapelle ihre Eigenständigkeit aus — sie sind bestes „1840" unserer Ostmark, Gerharts Wirkung klingt da weit ferner und leiser. Daß Luchsperger, dessen Name deutlich bajuwarisch ist, den Oberrhein erlebt habe, darf wohl nicht mehr bezweifelt werden. Was er daraus gewonnen hat, ist schönstes Österreich, und das heißt immer: feinste und liebenswerteste Form des Deutschtums. Doch gewittert es hier stärker, als wir im wienerischen Kreise sonst erwarten dürfen. Die grollende Kraft des Oberrheins, des Multscherlandes, hat sich tief in diese herrlichen Gestalten eingebohrt, die ein so großer Kenner des Gesamteuropäischen wie Max Dvřak den Schöpfungen Donatellos an die Seite stellen konnte. Sie hat sich tief dareingebohrt, aber der musikantische Rausch, der Empfänglichen durch das Auge bis zum Ohre hineinsingt — das ist dennoch Österreich! Österreichs Eigenart klingt aber wohl reiner noch aus dem Marientode von Herzogenburg. Dafür wäre Oberrheinisches in zwei Darmstädter Apostelfiguren, die dem Erfahrungskreise Luchspergers nicht ferne stehen, unmittelbar zu erkennen.

In den Gestalten von Wiener-Neustadt ist die innere Größe der Zeitstimmung um 1480 immer noch erkennbar, obwohl sie schon einen leisen Hauch der nächstfolgenden Zeit verspüren lassen, ein wenig mehr Verdichtung und Verhärtung zeigen. Bestimmend wirkt immer noch die in Kreisen ausschlagende Beweglichkeit. Diese lebt gleich stark überall, und eines ihrer unvergleichlichen und nur in Deutschland möglichen Zeugnisse ist die *Auffassung des schwebenden Engels* in den 1480er Jahren. Die deutsche Kunst hat schon in der Malerei ihr vorgearbeitet, schon in karolingischer Zeit waren diese Himmelsbewohner dem Gekreuzigten zugeordnet gewesen. Einem Volke, das zu Raffaels

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Schule von Athen als selbständig gleichlaufend Dürers Allerheiligenbild aufstellen, das als *seine* Form baumeisterlicher Ordnung im Bilde das Schweben im Himmelsraume setzen sollte, nicht den architektonisch gefestigten Erdboden, einem solchen mußten wohl die Engelsgestalten besonders liegen. In der Tat, wo fände man noch sonst eine solche Geschmeidigkeit, eine solche Vergeistigung der Fliegenden zum Fliegen selbst, wo fände man diesen Vortraum der Kunst aus uraltem Ikaruswunsche heraus zu dem hin, was heute seine (nun freilich recht anders aussehende) Verwirklichung gefunden hat, wo fände man dies im ganzen Abendlande mit so heißer Dringlichkeit gestaltet wie in den flatternden Engeln unserer Altarschreine um 1480? Meister E. S. hatte solche, sicher unter dem Eindruck des Flémallers, im Kupferstiche festgelegt, beide Arten, die nacktgefiederten und die hemdgewandeten Schwebenden. Lange vor ihm hatte Lochner die forellenhafte Biegsamkeit der Himmelsfische besungen. Nun strömten sie in die Schnitzaltäre ein. Herlin, der Maler, hat deren drei vor allem in Auftrag genommen, 1466 den Rothenburger, 1472 den Bopfinger, etwa 1475—1478 den Nördlinger. Die Schnitzer waren jedesmal andere Persönlichkeiten, dem etwas steifen Maler an geistiger Beweglichkeit weit voraus. Die Bopfinger Engel sind noch die altertümlichsten, am ehesten noch als Abkömmlinge der Lochner-Zeit zu begreifen; die Rothenburger gehören zum Erstaunlichsten um 1480, der Zahl 1466 zum Trotze (Abb. 39). Diese bleibt nämlich nur für die schweren unteren Gestalten des Schreines verbindlich. Mag für die Form des Gekreuzigten auch der E. S.-Stich L. 32 einen gewissen Beleg bieten — die Engel fehlen gerade diesem, und deren schmiegsame Feinheit steht zu den großen Figuren in stärkstem Gegensatze; sie sind sicher später. Sie stürmen — in Wahrheit durch unsichtbare Stangen befestigt, für das Auge aber frei sich im Schreinhimmel tummelnd — aus der Tiefe hervor, voll heftiger Gebärdung und zugleich voll berückender Sicherheit des Umrisses, der nicht flächenhaft ist, sondern rundend sie umwölbt. Schon W. Bode hat ihre Großartigkeit (bei so geringen Ausmaßen!) gewürdigt. In den Nördlingern, deren zwei der Verfasser wiederfinden durfte, deren dritten das Speyerer Museum bewahrt, ist die Verwandtschaft mit Grassers Maruska-Tänzern um so verblüffender, als die Aufgabe des Ausdrucks völlig entgegengesetzt ist (Abb. 40).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



35, 36. Erasmus Grasser, Maria und Johannes von der Kreuzigung
aus Pipping, München, Nationalmuseum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



37, 38. Lorenz Luchsperger, Judas Thaddäus
und Verkündigungsmadonna, Wiener Neustadt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Hier ist ja keine weltliche Ausgelassenheit, hier ist ein Gefühlssturm des Leidens, der schon auf Grünewald vorbereitet. Würde man aus den verkreuzten Gewandbauschungen des abgebildeten Engels den Körper herausnehmen, so bliebe noch immer der Schwung zu fassen, der der Gerhart-Zeit entstammt und sie selbständig überbietet: die Schraubenform, die Spindel, die Treppenform, die in der Baukunst noch so lange sich gehalten hat. Aber welche Ausdruckstiefe! Das ist nicht mehr die holde Sanftheit Lochners, das ist ein zupackendes, schlagendes, tätiges Teilnehmen.

DIE OBERDEUTSCHEN ALTÄRE

Und diese Engelgestalten sind nur Teile! Das wahrhaft Große und Überraschende sind die Ganzheiten, die Schnitzaltäre. In der Gewaltigkeit, die sie gerade damals erreichten, sind sie unserem Volke allein vorbehalten geblieben. Wenn später, zur Zeit des Unterganges der Hansa, an der Ostsee die Antwerpener Altäre eindrangen, eine gewiß von großer Begabung zeugende, aber doch fast fabrikmäßige Massenware, so war dies wahrlich nicht ein Sieg des Besseren, sondern ein Absinken vom Echteren und Größeren. Der große deutsche Schnitzaltar gehört zu den eigensten Leistungen unseres Volkes. Er ist ebenso deutlich seine Neuschöpfung, wie es später die Symphonie geworden ist, und er ist dieser tief verwandt. Er braucht, um gerade diese Verwandtschaft zu beweisen, noch gar nicht einmal so deutlich den Jubel des Musizierens selber vielstimmig vorzutragen, wie dies der niederösterreichische Altar von Mauer bei Melk uns später zeigen wird (Abb. 139). Die Ähnlichkeit liegt tiefer, sie liegt im Wesen des weit ausgespannten, mit *Zeit* geladenen Gesamtkunstwerkes überhaupt. Der Geist unserer alten Dome, ist, bevor er in noch völligerer Umwandlung in die Symphonie eintrat, schon in mehreren Formen verändert worden. Der doppelchörige Dom, der innenräumliche Statuenzyklus, die frühe Graphik, der Schnitzaltar, das Barockkloster und die Symphonie — diese Folge ist eine *deutsche Folge!* Die Werte, die sie nennt, sind entweder zuerst von den Deutschen geschaffen oder von ihnen am höchsten entwickelt oder gar ihnen allein vorbehalten geblieben. Wissen dies die Deutschen selber?

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Altäre gehören natürlich zur christlichen Kirche, und alle Völker des Abendlandes haben dafür ihre Gestaltung gefunden. Von der Ikonostasis des Ostens (die freilich kein wirklicher Altar ist) über die ihr verwandten Ankonen Venedigs, über die feststehenden marmornen oder gänzlich gemalten Altäre Italiens zu den reicher zusammengesetzten Formen der nördlichen Länder und von da bis zur iberischen Halbinsel, bis nach Norden und nach Osten hin hat sich überall der Aufbau über und hinter der Mensa zum selbständigen Kunstwerke entwickelt, eine Stätte der Phantasie, die innerhalb des Kirchenbaues, als Hochaltar der Raumachse ein-, als Seitenaltar immer noch wenigstens seitlich ihr zugeordnet, dennoch immer stärker aus dem gebauten Raume in sich selber hineinlockte: das Gegenüber des *Bildes,* das Grundbekenntnis des malerischen Zeitalters zu sich selbst im Dienste des Glaubens. Die niederländischen Formen stehen den deutschen am nächsten, sie können in sie übergehen, namentlich in der Tiefebene von Dünkirchen bis Reval, soweit die platten Mundarten herrschen. Der eigene Ruhm des Nordwestens sind einmal die rein gemalten Altäre wie der Genter der Eycks oder der Portinari-Altar des Hugo van der Goes, das andere Mal die plastisch geschnitzten szenischen, die ihre Form fast überdeutlich ebenfalls der Malerei entlehnen. Beiden Brudervölkern gemeinsam und von da aus dem verwandten Norden und dem kolonialen Osten mitgeteilt sind die Wandelaltäre mit beweglichen Flügeln. Sie zeigen mehrere Zustände, mindestens zwei, also mindestens *eine* deutliche Unterscheidung von Festtags- und von Alltagserscheinung. Das ist eine Art monumentalisierten Buches, in dem das Kirchenjahr blättert. Die *Folge* der Wandlungen, das *Warten* der innersten Bildwelt auf Erschließung durch die höhere Feier, ist gewiß etwas sehr anderes als das Geöffnet-Werden durch den Mesner, das der heutige forschende oder genießende Betrachter erlebt. (Es ist ein Merkzeichen unserer Zeit, daß wir alles Alte anders „verwenden", als es ursprünglich gemeint ist, sogar die Urkunden!) Es ist aber jedenfalls eine *Folge,* ein Einbeziehen der Zeit, und sei es noch so gelassen hingedehnt. Eben dieses legt den Grund zu dem geheim symphonischen Charakter. Übrigens, den ausschließlich gemalten Altar in Deutschland erst vom Genter herleiten zu wollen, ist ein gröblicher Fehler. Der Wildunger geht dem Genter weit voraus, auch der Englandfahrer-Altar Franckes ist zwei

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Jahre vor jenem begonnen worden. Es überwiegt jedoch ohne Zweifel in Deutschland die Zusammenarbeit von Schnitzer und Maler, die ja ein Hauptgrund der Zugehörigkeit beider Arbeitsformen zur gleichen Zunft ist. Das Gewichtsverhältnis kann sehr verschieden sein. Meist ist bei uns das Letzte und Innerste, die eigentliche Schreinfüllung, in Plastik gegeben, so auch beim Isenheimer Altare. Dennoch, und trotz der großen künstlerischen Höhe des Schnitzers Niklas von Hagenau, ist die Malerei Grünewalds schon der äußeren Ausdehnung nach von weit stärkerem Gewichte. Eine besondere Rolle spielt dabei die Zusammenziehung der mittleren Flügel zu dem einen Riesengemälde der Kreuzigung; aber das ist schon ausgesprochen spätere Kunst. Es war auch möglich, der Plastik den wichtigsten Anteil zuzuweisen, und zwar bis dahin, daß selbst die Malerei der Flügel durch Reliefs ersetzt wurde. Diese Form ist durch den Krakauer Marienaltar des Veit Stoß und den Kefermarkter eines wohl Passauer Meisters besonders für die Jugendzeit Dürers festgelegt. Doch hat auch der Altar von Mauer rund um 1520 diese Form aufgenommen, auch der Breisacher und der Niederrottweiler des Meisters H. L., auch der von Odense des Claus Berg. Dies ist vielleicht eine verwandelte Wiederkehr von Werten der achtziger Jahre gegen 1520; es wäre nicht die einzige. *Zwischen* beiden Zeiten aber scheint man den plastischen Schrein mit gemalten Flügeln bevorzugt zu haben. Ein lehrreiches Beispiel ist der ursprünglich (noch im Sinne der achtziger Jahre) rein plastisch gearbeitete Münnerstädter Altar Riemenschneiders nach 1490, zu dem später (1502) Veit Stoß außer der farbigen Fassung auch gemalte Flügel nachliefern mußte.

Um 1480 stehen allerdings die durchweg geschnitzten Altäre, wie der Krakauer und der Kefermarkter, nur *neben* solchen mit gemalten Flügeln, wie dem Nördlinger und dem von St. Wolfgang. Nicht dieser Unterschied ist wichtig. Wichtig ist vielmehr das Gemeinsame, und dieses wiederum ist das Auszeichnende des deutschen Altares gegenüber jedem der Nachbarvölker. Es ist die *monumentale Auffassung*, die der großen Figurengruppe den Vorrang zubilligt. Monumental ist dieses Mal auch der Maßstab. Die Zeit forderte Gesamtaufbauten in 11, 12, 13 Meter Höhe, gerechnet von der Staffel bis zur Spitze des Gesprenges! In diesen Fällen gibt der Deutsche gerne seine

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Neigung zum kleinen Maßstabe auf. Er packt eine so gewaltige Kraftversammlung in den Hochaltar hinein, daß gleichsam der gesamte Kirchenraum magnetisch auf diesen hingesogen wird. Nicht nur in den kleinen Wallfahrtskirchen ist dies so — St. Wolfgang und Kefermarkt sind die schönsten Beispiele —, auch in der sehr bedeutenden Krakauer Marienkirche hat es der Genius des Veit Stoß vermocht, vom Altare aus den Chor und vom Chore aus die ganze Kirche zu erobern. Man soll sich recht klar machen, was das bedeutet. Dies ist nicht mehr „Mittelalter" (will man das peinliche Verabredungswort einmal gelten lassen). Die mittelalterliche Kirche ist als Raumschöpfung viel zu stark, um der Geräte- und der darstellenden Kunst eine solche Macht zuzugestehen. Anders ausgedrückt: im 12., 13. oder 14. Jahrhundert kann und darf man noch nicht daran denken, Riesenaltäre zu schaffen, und also *können* sie nicht entstehen. Ähnlich aber, wie das Ulmer Gestühl mit einem sehr unmittelalterlichen und sehr monumentalen Anspruch neu auftritt, so ist auch der Altar jener altdeutschen Kunst der größte Nebenbuhler des Raumes geworden, in dem er sich eingenistet hat. Er entzieht ihm viel Blut; gesellschaftsgeschichtlich gesehen: die *Zunft* entzieht der *Hütte* viel Blut! Der unbewußte, also wahrhaft lebendige Kampf des bildhaften Gegenüber mit dem umschließenden Raume hat eine entscheidende Schlacht gewonnen. Die ältere Kunst, sagten wir, kennt den großen Hochaltar noch nicht; die jüngere, die seine herrlichsten Formen geschaffen hat, hat dafür die Entfaltung des heiligen Bauwerkes deutlich an zweite Stelle gesetzt. Von dieser unaufhebbaren Tatsache aus — die man nur *sehen* muß, wozu ihr Vorhandensein nicht genügt, wozu der *Entschluß* des Blickes und doch auch wieder nicht mehr gehört —, von ihr aus erkennt man noch einmal den Sinn der großen Umwälzung, die ein frühes architektonisches Zeitalter durch spätere der darstellenden Künste und innerhalb dieser nach dem plastischen durch ein innerlich malerisches ersetzt hat. Das Malerische der Deutschen aber hat seine großartigsten Formen damals nicht durch die Maler, sondern durch die *Schnitzer* gefunden. Dabei hinderte die Deutschen ihre „Liebe zur kleinen Form" durchaus nicht, denn diese galt nicht so sehr dem kleinen Maßstabe als erstrebenswertem Ziele, als sie diesen vielmehr nur *ermöglichte;* und *was* ihn ermöglichte, was den großen so oft entbehrlich

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

machte, das war die musikhafte Liebe zur Formbegegnung, zur bewegten Vielstimmigkeit. Diese macht bis zu hohem Grade vom Maßstabe unabhängig. Die Unabhängigkeit *kann* sich als äußerliche Kleinheit auswirken, und sie wird es gerne tun, wo es die Aufgabe zuläßt. Das *gleiche* aber geschieht, wo die Aufgabe die große Ausdehnung nahelegt. Dann nämlich hindert eine innerlich so maßstabunabhängige Kunst auch das gelegentlich riesenhafte Ausmaß, wie es Stoß in Krakau sich wählte, nicht an der Durchsetzung der Bewegung, die ihr Eigentliches ist. Dann verwirklicht sich immer noch die schon auf kleinen Blättern bewährte Bewegungskunst der verschränkten Gefühlslinien; sie tut es nur jetzt eben im großen.

Man wollte das Große aber in diesem geschichtlichen Augenblicke unbewußt wohl darum schon, weil nunmehr jene Blutentziehung aus der Baukunst ja auch eine Blutzufuhr *zur Plastik* war. Man nahm der Baukunst jetzt auch noch den Maßstab ab, man nahm ihn wirklich ihr ab, man machte den Hochaltar zur „zweiten Kirche", deren Maße die „erste" nur noch fast unwillkürlich bestimmte. Noch andere Willensrichtungen konnten hinzutreten. Man hat richtig bemerkt, daß auf ausgesetzten Vorposten im kolonialen Gebiete das räumlich Große und Überwältigende gerne sich anbietet, als Grundform überredender Werbung und stolzer Selbstbehauptung. Dies ist nachweislich der Fall beim Krakauer Altare. Die Deutschen, die Krakau das Stadtrecht gebracht, die die Sprache der Urkunden bestimmt, die sich selbst um ihre damals noch deutsche Marienkirche herum als die unbezweifelbare geistige Oberschicht zusammengeschlossen hatten, sie wollten etwas leisten, das den Polen unmöglich erschien. Es ist uns berichtet, daß die Polen lachten über das Riesenausmaß der Absicht, daß sie die Ausführung für unmöglich hielten. Sie wurde aber dennoch durchgesetzt, und der größte Maßstab der Gestalt in jener Zeit ist in Stoßens frühestem Hauptwerke mit aus diesem Grunde heraus so deutlich durchgeführt worden. Wenig später zeigt eine Gottesmutter des Frauenburger Domes, fast gleichzeitig der Stockholmer Georg Bernt Notkes verwandte Gesinnung: groß soll die Form sein auch im Sinne der Ausdehnung, um mit strahlender Kraft zu überzeugen. Dies war etwas Neues. Hat nicht aber auch Dürer für die Holzschnitte der Offenbarung einen ungewohnt großen Maßstab gewählt? Er folgte

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

auch darin, nur in den Verhältnissen der Graphik, den Altären seiner Jugendzeit — ob bewußt, dies ist gleichgültig.

Wir sehen die Altäre in Dürers Jugendzeit hier als eine Gruppe für sich, unbekümmert darum, daß wir in die Kreise verschiedener sehr starker Persönlichkeiten einschneiden, deren jede alle von ihr ausgegangenen Werke auch um die *eigene* Mitte vereinigt. Dies ist die offen zuzugebende Schwierigkeit jeder umfassenden Darstellung in der Geschichte des Geistes. Alles, was von einem starken Menschen ausgeht, hat seinen Bezug auf dessen einmalige seelisch-geistige Mitte, es ordnet sich ihr gleichsam strahlenförmig zu. Aus der Anerkennung dieser unbestreitbaren Tatsache ergibt sich die Einzeldarstellung, die „Monographie". Gleichzeitig aber treten alle diese Ausstrahlungen der Einmaligen — um so sicherer, je größer und lebensstärker diese sind, was sich immer auch in ihrer unaufhaltsamen Wandlungs- und Entwicklungsfähigkeit beweist —, gleichzeitig treten sie auch noch in jeweilige Geschichtsströmungen unterhalb aller Einzel-Ichs ein. Aus der Wirkung *dieser* Tatsache ergäbe sich schließlich die „Kunstgeschichte ohne Künstler". Auch sie ist möglich, sie erst recht aber ein „Als-Ob" der Darstellung. Ein „Als-Ob" ist auch die Monographie, die so tun kann, als sei der Einzelne ein Einsamer. Gerade der Große ist jedoch beides, er ist ein Ganzes, und er ist ein Teil, er ist auch noch wie eine Röhre, durch die die Geschichte selber fließt, und gerade der Größte ist in seiner Entfaltung immer noch ein Stück Volksgeschichte. So wird auch sein Werk immer zwiefach gesehen werden müssen, als Ausdruck seiner Einmaligkeit und als Ausdruck seines geschichtlichen Auftrages. Michael Pacher, Veit Stoß, Bernt Notke, gerade die Künstler hohen Ranges müssen uns mehrfach erscheinen. An dieser Stelle erscheinen sie uns als gemeinsame Träger vorderster Entfaltung unserer Kunst, hin auf den jüngeren Dürer der Offenbarung, der seinen Schluß zog aus der Kunst der Schnitzaltäre, dieser monumentalen Graphik im großen ganz ebenso, wie aus der wirklichen Graphik im kleinen, der ihn aus beidem weit deutlicher zog als aus aller deutschen Malerei vor ihm. Selbst wenn es uns nur um diesen großen Genius allein ginge, so müßte die soeben vermerkte Doppelansicht der Werke aller entscheidenden Genien die vorbereitende Darstellung der achtziger Jahre erfordern, in ihrem Vordergrunde die der einzigartigen Schnitzaltäre.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



39. Engel vom Herlin-Altar, Rothenburg



40. Engel vom Hochaltar, Nördlingen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



41. Mittelgruppe des Hochaltares, Nördlingen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



42. Meister E. S., Kreuzigung, Kupferstich

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



43, 44. Johannes und Georg vom Hochaltar der Nördlinger Georgskirche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Es scheint, daß da, wo die Verbindung zu Gerharts Zeit und Gegend besonders eng war, der große Maßstab sich zunächst noch weniger durchgesetzt hat. Wo er entschieden auftritt, ist auch die neue Wendung besonders unverkennbar. Die nicht oder nur knapp lebensgroße Gestalt, die oft zierliche Gestalt der ausgemachten Goldschmiede- und Kupferstecherzeit, hat gelegentlich geradezu über den Rücken der Zwischen-, der Kampfzeit hin die Verbindung mit der Kunst um 1400 aufgenommen, mit der sie den Ausdruck holder Feinheit teilen kann. In der Heimat der Dangolsheimerin, in Straßburg also, diesem großartigen Vorort unserer Kunst von damals, muß der Schnitzer des Nördlinger Altares gelernt haben (Abb. 41). Gerne würden wir ihm den Namen Simon Lainberger geben, den ein bestimmter Briefwechsel von 1478 nahegelegt hat. Wir wissen heute, daß diese Urkunde nicht verbindlich ist; mehr freilich wissen wir auch noch nicht. Der Nördlinger Meister *muß* gewiß nicht, er *könnte* aber allenfalls doch Simon Lainberger sein, „Simon mit der lahmen Hand", dem Berichte nach ein unruhiger Geist, wie er jener Zeit wohl ansteht, genialisch wild, unwillig und säumig gegenüber aufgedrungenen Aufgaben. Er hat, das ist sicher, den guten Friedrich Herlin mit einem großen Auftrage für Nördlingen sitzen lassen. Das einzige nicht Sichere ist, daß es sich dabei gerade um die heute erhaltenen Schnitzfiguren des Nördlinger Altares gehandelt hat. Der Geist Gerharts wirkt in diesen Gestalten ebenso deutlich weiter wie der des E. S. Daß beider Zusammenarbeit die wichtigste Erscheinung der unmittelbar vordürerischen Zeit ist, wird hier sehr deutlich. Der Stich L. 31 des E. S. steht hinter der Mittelgruppe (Abb. 42). Eine Umwandlung um 1683 hat den alten Zusammenhang gestört, aber der Zusammenhang mit E. S. ist so deutlich geblieben, daß der Verfasser die Mitwirkung fliegender Engel hat aussagen können, schon bevor es ihm gelang, wenigstens zwei davon wiederzufinden. Daß ein dritter, heute in Speyer, aufgetaucht ist, daß also vielleicht noch ein vierter zu finden wäre, zeugt gewiß für das freie Verhalten des Nördlinger Meisters gegenüber dem Stiche, der nur zwei Engel hat. Das ändert nichts daran, daß dieser Künstler völlig aus dem Geiste der oberrheinischen Kunst heraus dachte. Auch darin war er Vorläufer Dürers. Es ist nicht nur die wunderschöne Beweglichkeit der Gestalten an sich, die meisterliche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Feinheit der Arbeit, die uns den Nördlinger Altar so wichtig macht. Es scheint, daß er weithin, nach Straubing ebenso wie auf Grasser und in stärker abgewandelter Weise auch auf den Blutenburger Meister, gewirkt hat. Daß er dies konnte, liegt an seiner geschichtlichen Doppelstellung. Hier trifft nicht nur der Oberrhein auf südostdeutsche Art, es trifft auch die Goldschmiedezeit der Dangolsheimerin — die man lange und nicht ohne Sinn dem Nördlinger Meister zugeschrieben hat —, es trifft auch die „zierliche" Seite der unmittelbar vorangehenden Kunst auf die tiefere Leidenschaftlichkeit, die um 1480 sich erheben wollte; lyrische Grazie und dramatischer Ernst mischen sich hier. Der Georg hat noch etwas von der Kindlichkeit, die schon in den sechziger Jahren zuweilen die Kunst um 1400 in Erinnerung rufen kann. Er ist ohne Größe und ohne Standfestigkeit, dafür aber das deutlichste Sinnbild der Schraubung, der Spindelform, in der Gebärdung des Menschen ebenso, wie noch deutlicher in der Umringelung der Lanze durch den Drachen. Diesen hat man für barock halten können, aber er ist ganz echte Kunst der siebziger Jahre. Wie der Schweif den Stab umschraubt, gewinnen wir, abgezogen auf die reinste Form, jene Korkenzieherbewegung, die feiner verhüllt auch in Gerharts Büsten lebendig war. Es ist lehrreich, von da auf den Judas Thaddäus Luchspergers zu blicken. Die an sich gleichartige Bewegung ist dort schon in das Massige überführt; im Georg ist noch die Linie herrschend. Nicht anders bewegen sich zuletzt die Grasserschen Faschingstänzer, nicht anders bewegen sich aber auch die Haare der Nördlinger Figuren, dieses Schlangengewirr, das so stark an das Haar der Dangolsheimerin erinnern kann. Es ist die Formwürdigkeit des Hohlraumes, die hier spricht. Aber gerade da, wo sie in den Haaren am geistvollsten, an die Schlangen von Medusenhäuptern erinnernd, durchgesetzt ist, im Kopfe des Johannes, da gerade wird zugleich die andere Seite deutlich (Abb. 43 u. 44). Dieser Johannes, abgewendet unter dem Übermaß des Schmerzes, mit der unvergeßlichen Gebärde des hochgezogenen Mantels, ist von einer inneren Tiefe und dramatischen Kraft, die an die gleiche Gestalt in Naumburg denken läßt. Wirklich, zwischen Naumburg und Grünewald, staufischer und dürerischer Zeit, steht diese Form vermittelnd da. Der Mut unserer alten Meister zur Darstellung des Leidens — ein entscheidender Zug aller alten

deutschen Kunst — hat hier eine sehr großartige Form entwickelt, und dies durchaus innerhalb einer Beweglichkeit, die im andern Falle auch die goldschmiedehafte und gar nicht heldische Zierlichkeit des Georg erlaubte. Auch Naumburg empfängt wohl von hier aus neues Licht. Der Schritt bis hart an die Grenze des im monumentalen Steine Erlaubten, der dort im abendlichen Nachglanz der versinkenden Stauferzeit gewagt wurde, er führte unbewußt schon an die späteren Wagnisse der deutschen *Schnitzerkunst* heran. Wieder erkennt man, daß alles Große, so sehr es für sich allein anschaubar ist, doch immer wieder sich in die Geschichte einfügt. Gerade das Größte kann für lange Zeit untertauchen; irgendwann kommt es nach uns rätselhaften, aber immer wirksamen Lebensgesetzen wieder herauf. Wie das frühere Große durch seine Wiederkunft, so bezeugt sich das spätere Große gerade durch seine *unbewußte Erinnerung* an jenes als ebenfalls groß. Der Nördlinger Meister wird Naumburg so wenig gekannt haben wie Peter Parlers Werkstatt es kannte, die dennoch das erste kühne Herantreten jener spät-staufischen Kunst an die künftigen Aufgaben des Menschenbildnisses unbewußt ausgenutzt und fortgedacht hat. Jenseits aller Einflüsse, rein aus dem Wachstum heraus, sind die Prager Triforienbüsten eine Folge aus Naumburg, und das sind auch einige der Nördlinger Gestalten. Der Johannes, der vom Stiche des E. S. besonders deutlich abweicht, hat dabei noch seine eigene Vorgeschichte. Einer des Frankfurter Liebighauses geht u. a. ihm voraus, und vielleicht ist sogar die Eycksche kleine Kreuzigung des Berliner Museums nun wirklich sogar durch Einflüsse, durch unmittelbare Ursachenkette, von Burgund her durch den Oberrhein hindurch, ein echter Ahne der Nördlinger Gruppe. Besonders aber ist der Gekreuzigte von Nördlingen eine Art Wiederkehr des Naumburgers. Die beiden Häupter sind so deutlich volksverwandt, als sie bei so verschiedener Zeitlage sein können. Die Grundform des Körpers selbst ist bei E. S. und bei Gerhart vorgebildet. Sie hat von da aus noch weitergewirkt, namentlich auf Veit Stoß.

Bis in den kleineren Maßstab hinein (durchschnittlich 1,50 m für die größten Figuren) ist der Nördlinger Altar ein Bindeglied zwischen der Gerhart-Zeit und der von 1480. Oberrheinische Altäre wie der köstlich strahlende Lautenbacher oder der von Bingen, auch der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Meersburger, haben aus ähnlich feinen Bewegungsformen her diese Art weitergedacht.

Großartiger erhebt sich die Bewegung im Hochaltar des Eichstätter Domes. Die Flügelreliefs sind reinste Zeugnisse des Stiles um 1840. Leider ist die Zusammenordnung der prachtvollen Hauptgestalten irreführend, die ursprüngliche Folge verwirrt, das Gehäuse neugotisch. Die bedeutende Würde der Schreinfiguren verweist auf einen Künstler von hohem Range. Wir kennen ihn noch nicht. Der Name eines Meisters Hans ist so unsicher überliefert wie die Jahreszahl 1848. Den Grundklang empfinden wir als schwäbisch. Besonders für Ulm ist die ruhige Versammlung heiliger Gestalten um die Muttergottes als Schreinmitte schon spätestens seit der Frühzeit des Jahrhunderts bezeugt. Während aber in der Walpurg typisch ulmische Ruhe herrscht, ist Maria von einem starken Bewegungsnetze umsponnen, und dies, wie der Ausdruck namentlich der Männer, gibt dem Altar eine besondere Stellung: man kann auch schon ein Versprechen für die nächstfolgende Zeit spüren.

Der neue Klang aber, den wir hier suchen, schlägt uns mit voller Stärke erst aus den *Riesenaltären des Südostens* entgegen. Michael Pacher hat gleich nach seinem Grieser Altare in jenem von St. Wolfgang ein erstes gewaltiges Zeichen aufgerichtet (1477—1481). Gleichzeitig zog (1477) Veit Stoß unter vorübergehender Aufgabe seines Nürnberger Bürgerrechtes nach Krakau und arbeitete, wesentlich bis 1489, dort seinen großartigen Marienaltar. Beider Art erlebt eine gewisse Begegnung in dem wohl gegen 1490 entstandenen Wallfahrtsaltare von Kefermarkt. Mit diesen drei Riesenaufbauten der Schnitzkunst — zwischen 11 und 13 Metern Gesamthöhe! — ist ein neues, männlicheres Geschlecht auf den Plan getreten. Es ist das wahre Vatergeschlecht des dürerischen, und seine Kraft ist überwältigend. Die beiden Genies, die wir in St. Wolfgang und in Krakau treffen, werden als Gestalten noch gesondert zu würdigen sein. Sie sind nicht gleichen Alters. Stoß ist der Jüngere und er geht fast nur mit diesem einen Werke völlig in unsere Vorstellung der achtziger Jahre ein: er durchschreitet einmal diese Kunst, und innerhalb seiner starken Eigenentfaltung ist dies nur ein früher Zustand. Pacher hat sich am gleichen Zeitpunkte wohl in höherem Mannesalter den Gipfel seiner Leistung

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



45. Michael Pacher, Mittelschrein des Altares in St. Wolfgang

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



46. Veit Stoß, Mittelschrein des Marien-Altares, Krakau

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

in der Plastik erkämpft. Wenn wir nichts von ihm hätten, als diesen einen Altar, so wäre der große Tiroler schon als unsterblicher Meister gesichert. Er taucht 1467 zuerst auf, in dem uns schon bekannten Schicksalsjahre unserer Kunst. Er ist sichtlich, namentlich als Maler, von Mantegna beeindruckt. In diesen beiden großen und ebenbürtigen Künstlern lebt eine auffällig nordische Gesinnung, eine tiefe innere Verwandtschaft, die eigentliche Erklärung für die Wirkung des Älteren auf den Jüngeren. Mantegna, in Padua und Venedig tätig, stammt aus Vicenza, aus der nächsten Nähe der „zehn Gemeinden", die von sehr früher Zeit her noch bis heute Reste eines hochaltertümlichen Deutsch bewahrt haben. Pacher kommt vom Bacherhofe bei Neustift-Brixen her und war von Bruneck aus tätig. Alpenländisch, ganz unabhängig von den verschiedenen Sprachen sichtbarer und hörbarer Form, die den einen zum Italiener, den anderen zum Deutschen machen, von gemeinsamem Ausdruck eines *steinernen Stiles* sind beider Seelen. Man wolle auch bei Mantegnas Wirkung auf Dürer doch nicht vergessen, daß dieser Oberitaliener eher noch mehr Nordisches in sich trägt, als der ihm so verwandte Tiroler Südliches, und daß sein Eindruck auf den großen Nürnberger etwas ganz Anderes ist, als der Eindruck florentinisch-römischer Klassik gewesen wäre! In den Gemälden des Wolfganger Altares werden wir eine kraftvolle Auseinandersetzung Pachers mit Mantegna erleben. Sie war schon lange vorbereitet durch den Meister von Uttenheim, in dem wir Pachers Lehrer der Malerei recht sicher vermuten dürfen. Der Altar ist als Ganzes dem Chore vorzüglich eingepaßt, er durchstrahlt ihn bis zum Scheitel völlig, er zieht die Gewölbe noch gleichsam auf sich. Die Spitze des Gesprenges erreicht diese fast, und dieses Gesprenge, das der oberen Raumzone sich verbindet, bleibt als einziges von den Wandlungen unberührt. Es gibt deren drei. Im ersten Zustande erscheint der Altar schmal, der Schrein als stehendes Rechteck, mit vier stehend-rechteckigen Bildern völlig geschlossen; auch die Staffel ist noch durch Gemälde verkleidet. Dafür sind nur in diesem ersten Zustande die heiligen Wächter Florian und Georg an beiden Seiten zu sehen, nach Art des Sterzinger Altares. Schon am Georg kann man gegenüber dem Nördlinger den Unterschied der Gesinnung erkennen. Hier steht nicht nur das Alpendeutsche gegen das Oberrheinische,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sondern deutlicher noch der neue Geist der achtziger Jahre gegen den vom Goldschmiede- und Kupferstechergeschmack im Nördlinger Falle doch noch deutlicher bestimmten der siebziger Jahre. Fließende Verschränkung lebt auch hier, aber ihr Ergebnis ist nicht tänzelnde Holdheit, sondern ein eigentümlich ritterlicher Stolz, im Florian sogar ein ausgesprochener, tief männlicher Ernst mit dem Ausdruck vorgeschrittenen Lebensalters — gegenüber der geradezu an die Kunst um 1400 erinnernden künstlichen Erfahrungslosigkeit des Nördlinger heiligen Ritters ein besonders deutlicher Einspruch härteren Geistes und größerer Gesinnung. Beide Wächtergestalten verschwinden bis auf die Fahnenspitzen, sobald die äußeren Flügel geöffnet werden. Jetzt sind zwei Geschosse von je vier Bildern in schon ausgesprochener Querwirkung des Ganzen zu sehen. Es ist kaum Zufall und sicherlich künstlerisch wichtig, daß die untere Reihe nur Innenraumbilder gibt, jedesmal mit der scharf prangenden Verkürzungskunst, die in diesem Falle zweifellos der Vermittlung florentinischer Taten durch Mantegna zu danken ist: das gibt einen *baumeisterlichen* Halt. Erst die dritte Wandlung erschließt das eigentliche Wunder von St. Wolfgang, zu dem heute mehr und mehr die Menschen pilgern. Jetzt ist auch die Staffel, wenigstens in der Mitte, vom Schnitzer gestaltet. Alles überstrahlt die Marienkrönung des Schreines (Abb. 45). Wir wissen, wie außerordentlich genau im Vertrage festgelegt die Forderungen des Klosters Mondsee waren, das den Altar in Auftrag gegeben hat. Ein nie gesehener Aufwand war gewünscht. Goldschmiedegesellen müssen an den Einzelheiten, namentlich auch der Rahmenleisten gearbeitet haben. Es wimmelt von Figur, aber das Ganze ist baulich gemeistert. Der Wettbewerb mit dem Raume, das Wesen des Altares als zweite Kirche, als himmlisches Jerusalem, drückt sich schon in den Baldachinen des Schreines aus. Sie sind nur scheinbar verstrüppt, in Wahrheit symmetrisch geordnet, sie setzen sich im Gesprenge fort, jetzt erst als Einzelwesen erkennbar, mit den freien Endigungen architektonischer Wimperge und Gestaltengehäuse. Alles leuchtet in Gold, in einem Erhaltungszustande, wie wir ihm nur noch selten begegnen dürfen — wie denn überhaupt die noch unzerrissenen Zusammenhänge in unseren Tagen ganz selten sind, ein Bruchteil nur dessen, was einst da war, ein nur schwacher Ersatz, so stark wir ihn auch empfinden, für

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

einen verlorenen Reichtum, den wir uns nicht groß genug vorstellen können.

Man darf sich von den Abbildungen nicht täuschen lassen. *Daß* und *wie* sie täuschen müssen, ist freilich höchst lehrreich. Als graphisches Blatt, als Gestaltung in der Fläche, wäre dieses Ganze tatsächlich recht schwer zu entziffern. Erst die wirklichen Tiefenwege, die von den flächenhaften Abbildungen verschwiegen werden, erschließen die Form. Die volle Ausrundung der geschnitzten Körper erst gibt in allem Strahlen und Schimmern dann doch sehr schnell den Eindruck erhabener Festlichkeit. Nicht Unruhe herrscht hier, nur eine sehr starke und gebändigte Bewegung, die zu einem in Worte nicht übertragbaren Ausdruck von Unantastbarkeit, Unabhängigkeit, Vorbildlichkeit, Ewigkeitlichkeit, sagen wir ruhig: Göttlichkeit der dargestellten Wesen gerinnt. Es ist eine Architektonik da, die gleichsam durchlässig in vielen Röhren von einem Links-Rechts-Flusse durchspült wird; ein Rhythmus vollzieht sich innerhalb einer Symmetrie. Der Grundgedanke war schon in dem viel schlichteren, ebenfalls Pacherischen Grieser Altare angegeben, der in St. Wolfgang offensichtlich und unter begeisterter Mitarbeit des großen Meisters wie seiner Werkstatt weit überboten werden sollte. Nicht nur an Pracht und Ausdehnung wurde das ältere Werk überboten, sondern an rhythmischer Bewegung im Sinne der Kunst von 1480, die im Grieser Werke tatsächlich noch kaum zu spüren ist. Dort ist Maria noch in der Mitte zwischen den zwei göttlichen Mannesgestalten gegeben, die inneren Flügel heben sich weit schärfer ab. St. Wolfgang schafft eine glitzernde Übergänglichkeit der Formgruppen, aber es beseitigt sie nicht, es will sie nur finden lassen. Eben dieses ist „1480". Architektonisch, im Baldachingefüge, ist die Mitte jetzt stärker betont, auch die Taube des heiligen Geistes hat höheren Flug genommen und schwebt deutlicher in beherrschender Höhe. Die Hauptgruppe aber sinkt in großartig gelassener Schräge von links nach rechts. Die Schreintiefe, gar nicht sehr groß, ist im künstlerischen Scheine bis zur Vertretung des unendlichen Raumes umgedeutet. Wie aus diesem selber wiegt sich der Wolfgang von links aus dem Schattendunkel heran, schon er ein Meisterstück des neuen Stiles, für sich allein gesehen; aber er *will* nicht allein gesehen werden. Die Formenströme, die sich aus ihm buchstäblich

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ent-wickeln, rollen weiter, einer zu Christus hinauf, einer zu den kleineren Engeln herab, um von diesen dann in den Schwebehimmel wieder hinaufgetragen zu werden. Die Erhebung wird zur Erhabenheit. Der Benedikt rechts hat bei aller Bewegtheit viel mehr Festigkeit: er schließt ab! Es ist ein Nacheinander im Nebeneinander, eine *Zeitfolge,* hindurchgeleitet durch ein zuletzt doch wieder festes Bauwerk, ein Bauwerk aus Bewegungen; das scheinbar Unmögliche ist bezaubernde Wirklichkeit geworden, noch einmal gesagt: Symmetrie, durch die ein Rhythmus verläuft. Es ist nicht erlaubt, hier Worte der Würdigung zu wiederholen, die heutzutage schon nicht mehr selten zu finden sind; man weiß unter den Deutschen schon von diesem Zauberwerke. Nur die geschichtliche Rolle ist anzudeuten. Ebenso wie die raumhaltige, raumdurchklungene Körperbewegung sich zuletzt in einer starken Rahmung um eine betonte Mitte festkreist, so ist es auch gelungen, eine Unzahl kleinster und feinster, noch immer goldschmiedehaft zierlicher Formen so zu bewältigen, daß sie fast nur wie die poröse Haut der leitenden Hauptformen erscheinen. Viele Stunden würde ein wirkliches Aufnehmen all dieser Feinformen erfordern, aber jede von diesen würde stets auf die leitenden zurückgleiten. Das Ganze bleibt stärker als seine Einzelheiten. Diese *dienen,* sie haben sich aus jenem erst ergeben, sie sind nicht Zutaten, sondern Ergebnis des Gesamt, so will es jeder wirkliche Stil. Dieser hier aber will obendrein vielerlei Begegnungen. Sie sind noch in anderem Sinne da: in der Hand und namentlich im Knie des Christus ist wirklich ein Quentlein Mantegnascher Art zu spüren, aber schon der bärtige Kopf und viel mehr noch jener der Maria — das ist so unitalienisch wie denkbar. Maria gehört zu den schönsten Selbstzeugnissen des Deutschtums jener Tage. Wie ihr Haar, in reiche Lockengänge zerströhnt, doch ganz angebunden wird an eine im Grunde unaufhebbar feste Form, wie der Ernst dieses süddeutschen Mädchens über allen Glanz noch siegt, so offenbart sich Unvergängliches. Keine Wikingerschöpfung war reicher an Vielstimmigkeit, eine jede war nur als überzüchtete Spätform einer Frühstufe genauer durchrechnet und dies wiederum vermöge gewollter Blindheit gegenüber der Erscheinungswelt. Um 1480 ist unsere Umwelt schon seit langem voll anerkannt und aufgenommen, aber jene Wogenkämme, die einst an der Treppe

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

von Schloß Mirabell die Putten auf ihren Rücken nehmen und hinaufschaukeln werden, sie sind auch hier sehr spürbar. Es ist eine höchst nordische Phantasie, es ist auch hier der Weg zu Bach angetreten.

Der Altar des Veit Stoß ist völlig anders, wie sich bei zwei so verschiedenartigen Künstlern sehr hohen Ranges und also sehr eigenen Wesens von selber versteht. Indessen, von der Entfernung aus, die einer Wesensforschung ansteht, wird das unbewußt gemeinsame Formenbekenntnis schlagend deutlich. Der Tiroler hatte im Sinne seiner heimatlichen Kunst eine feierliche Gruppe in die Schreintiefe gesetzt; Veit Stoß gab an gleicher Stelle ein wahres Drama. So bekannt die ungewöhnliche Lebhaftigkeit namentlich der Gesichter in der tirolischen Kunst ist (sie geht gerne bis zum Zähnezeigen), so sicher ist doch, daß diesem Stamme zugleich eine strahlende Festlichkeit liegt. Er hat nicht wenig Blutsgemeinschaft mit den schwäbischen Alemannen; die Brücke ist Vorarlberg. Im Krakauer Altare dagegen spricht einer der leidenschaftlichsten Künstler der *fränkischen* Art. Stoß hat mit seinen Gehilfen in rund einem Dutzend Jahren das als unausführbar verspottete Riesenwerk fast ganz rein mit den Mitteln des Schnitzers ausgeführt, allerdings nicht farblos, sondern mit einer feinberechneten Fassung, ja sogar mit kleinen Hintergrundsmalereien auf den Reliefs. Durch die gute Wiederherstellungsarbeit der heutigen Polen ist uns dieser farbige Teil einigermaßen wiedergeschenkt, seit dem Gedächtnisjahre 1933. Nur kurz braucht daran erinnert zu werden, daß gleich Copernikus (dem Schlesier Koppernigk) auch Stoß zu Unrecht von den Polen in Anspruch genommen wurde. Die Akten darüber sind nun wirklich geschlossen und brauchen an dieser Stelle nicht mehr geöffnet zu werden. Wir wissen nur nicht genau, ob Stoß als Kind von Dinkelsbühl nach Nürnberg gekommen oder ob er dort selbst geboren ist, aber das ist auch alles, was noch fraglich ist. Daß er ein Deutscher war, steht mit wissenschaftlicher Genauigkeit über jedem Zweifel. Richtig ist, daß die gewaltige schöpferische Unruhe, die in diesem höchst seltsamen, höchst ungewöhnlich begabten und vielseitigen Künstler lebte, blutliches Gut seiner Familie war, deren Angehörige sich mit offenbar eingeborenem Wandertriebe in den östlichen Kolonialraum hinaus verteilt haben.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Hatte Pacher in St. Wolfgang die sicher fast unvorstellbare Bereicherung und Steigerung einer immerhin doch schon gegebenen Form erreicht, so ist Stoß im Krakauer Werke zweifellos von Grund aus bahnbrechend neu und kühn; er steht vor uns wie ein aus unserem Boden geschossenes Wunder. Wenn wir auch nur den Schrein ins Auge fassen wollen, der sich bei der zweiten Wandlung erschließt, sonst im Alltagszustande geborgen durch reiche Reliefs — er allein schon sagt gewaltig Neues aus (Abb. 46). Bahnbrechend neu gegenüber St. Wolfgang ist schon die Rahmenform. Wer Wert auf die Ausdrücke Gotik und Renaissance legt, könnte sagen, hier sei eine starke Überwindung des Gotischen durch beginnende Renaissance erreicht. Jetzt sprießen die Baldachine nicht mehr, sie wachsen nicht mehr, der oberen Schreinleiste zum Trotz, bis zum Gesprenge hindurch. An Stelle der Sprießung ist Schichtung getreten, an Stelle der Durchsteckung und Durchwachsung die Bildung von Geschossen. Auch im Krakauer Schreine ist schließlich noch das geheime Triptychon zu erkennen; aber die schon sehr verkümmerten seitlichen Baldachinansätze sind selbständig geschlossen und verhalten sich zu den entsprechenden Formgruppen des Gesprenges darüber als deren sehr selbständige Untergeschosse. In St. Wolfgang ist noch der Turmgedanke lebendig, in Krakau eher der des Portales, und zwar eines rundbogigen. Denn in das Rechteck des Schreinrahmens ist ein Rundbogen eingeschrieben, wie ihn auch die Italiener anwandten. Stoß hat deren Kunst sicherlich nicht gekannt, er erweckte eher weit vorgotische, kaiserzeitliche Erinnerungen zurück. Er steht damit bei uns keineswegs allein, sondern nur an einer recht frühen Stelle. Auch in den geflammten Baldachinen überwiegt die nur leise hochgedrückte Breite bei weitem die Höhe. Bei Pacher steigt und fließt alle Form: wir *sind* schon im Himmel! Stoß aber schuf ein „Himmel-und-Erde-Bild", wie man es wiederum gerne und wiederum irrtümlich der italienischen Kunst allein zudenkt. Diese hat es nur *auch*, und sicher mit viel Glück, angewandt. Aber seine Möglichkeit bestand in Deutschland u. a. schon seit den frühesten Darstellungen der Kreuzigung. Im unteren Hauptgeschosse finden wir ein erregt großartiges Stehen, das fast die mittlere Höhe des Schreines noch durchherrscht, ein Stehen, das nur in einzelnen Ausschlägen, an den Seiten, sich zur Wendung aufwärts umverwandelt. Dort aber

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

bestimmt ein neuer Maßstab: über dem Marientode erscheint Mariae Erhöhung. Sie wird durch Verkleinerung in die Ferne verlegt, ein Obergeschoß wahrhaft bildhaft-malerischer Art. Dort tummeln sich nun wieder Engel sehr eigener, sehr Stoßischer Form, und dennoch durchaus das von Rothenburg und Nördlingen her bekannte Geschlecht der schwerelosen Himmelsbewohner. So wird auch der Mittelbaldachin noch Himmelsgewölbe, er nimmt die Aufsteigenden in sich. Die Gestalten des Marientodes, bis zu 2,80 Meter Höhe gesteigert, also beinahe von doppelter Lebensgröße — einzigartig auch darin! —, scheinen auf den ersten Blick aller geschichtlichen Einordnung zu spotten. Eine solche Riesenwucht, einen so breiten Schritt der Gebärden erwarten wir eigentlich erst vom Barock. Darin liegt ein Wahrheitskern. Allerdings nämlich würde schon dieses eine Hauptwerk genügen, um die Erwartung nahezulegen, daß aus dem Volke, das es hervorgebracht, einst eine Höhe barocker Kunst hervorgehen könne. Sicher, sie ist gekommen; sicher ist Veit Stoß mit diesem einen frühen Werke, und in ihm deutlicher als in irgendeinem späteren seines reichen und großen Schaffens, ein *Versprechen* auf den Barock, auf seine ausladende Weite, seine malerische Haltung, sein fast öffentliches Pathos geworden. Ein Versprechen ist das, aber darum keineswegs selber eine barocke Kunst! Um nur eines der untrüglichen Kennzeichen tiefsten Unterschiedes zu nennen: Stoßens Formgefühl läßt sich durch die Entfernung, in der seine Gesamtgruppe als volles Bild wirkt, nicht von der Durchbildung zurückschrecken, es geht bis in die letzten Äderungen der Gesichtshaut hinein mit goldschmiede- und kupferstecherhafter Genauigkeit (dem Erbe der Gerhart-Zeit) vor. Es verlangt, so würde man sich heute ausdrücken, mindestens auch die Nähe des Betrachters. Darin liegt aber ein altertümlicher und sehr altdeutscher Zug, ja, so sonderbar es klingt, es liegt gerade darin noch eine gewisse Unbekümmertheit um den Betrachter. Noch ist dessen Anerkennung keineswegs wirklich durchgedrungen. Gänzlich wird dies vielleicht erst im echten Barock der Fall sein. Sie wird sich dann darin auswirken, daß sie das Entfernte auf Fernwirkung berechnen lassen wird, eine Wirkung also auf einen *Betrachter*, dessen Standpunkt ernst genommen wird. So hat Michelangelo als einer der Ersten in den Einzelformen der Porta Pia nur genau so viel Durchbildung zugelassen, als

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

beim Blicke auf das Ganze aus der Entfernung erkennbar war. Damit war auch in der Baukunst mit neuer Betonung der Betrachter anerkannt. Zum Wesen des Barocken gehört außerdem nicht nur die Unterordnung des Teiles unter das Ganze — sie gehört zu jedem starken Kunstwerke und insbesondere auch zum klassischen, zum antibarocken Stile —, sondern geradezu dessen Verknechtung so weit, daß der Teil erst aus dem Ganzen überhaupt verständlich, daß er ohne dieses wahrhaft unverständlich, d. h. lebensunfähig ist. Würde man auf einem Dürerischen Bildnis alles bis auf ein paar Quadratzentimeter zudecken, die menschliches Haar bedeuten, so wäre dieses winzige Stückchen noch immer unverkennbar als eine Bezeichnung menschlichen Haares. Das ist unbarock, das ist die Lebensfähigkeit des Einzelnen auf jeden Fall, seine Verstehbarkeit auch ohne das Ganze. Täte man das gleiche aber bei einem reifen Rembrandt-Bildnis, so stünde man ratlos vor einem sinnlosen Flecken, einem „zufälligen", vielleicht gar schmutzig-dunkel wirkenden Ausschnitt aus Pinselstrichen — mehr hätte man nicht. Deckte man aber *dann* das ganze Gemälde auf, so würde der soeben noch unverständliche Schmutzfleck zum sehr verständlichen, sehr unentbehrlichen, sehr beredten Teile eines Ganzen. Das ist die Verstehbarkeit des Einzelnen nur aus dem Ganzen, und das ist barock, und das trifft auch auf die entwickelten Spätformen der barocken Baukunst zu: die barocke Kirchenruine kann viel unverständlicher wirken als die mittelalterliche. Barock ist spätzeitlich. Der sehr bedingte, nämlich nur schwankende Verabredung bedeutende Wert aller Stilbezeichnungen ist hier oft genug betont worden. Sie sind leider nicht entbehrlich, aber sie können viel Unklarheit schaffen. Jeder, der mit ihnen arbeitet, hat es in Kauf zu nehmen, daß Stilgrenzen ja durch Menschen festgesetzt werden, in verschiedenen Zeiten verschieden, und oft selbst durch Gleichzeitige nicht an gleicher Stelle. Jeder hat da auch schon gesündigt, und der Verfasser gesteht es für sich selber ein. „Spätgotischer Barock" klingt wirklich nicht schön. Der Ausdruck war ein bedenkliches Hilfswort und kann entbehrt werden. Er konnte gewiß eine Verabredung bedeuten: Vorformen des Barocks in der Spätgotik, aber dies durfte wohl doch nicht „spätgotischer Barock" heißen, was als Barock der Spätgotik verstanden werden konnte. Es ist in jedem Falle besser, Stilbegriffe möglichst geschichtlich und möglichst eng zu nehmen, Barock

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



47. Albrecht Dürer, Heller-Altar, Himmelfahrt Mariae, Kopie

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



48. Unbekannter Meister, Flucht nach Ägypten vom Schotten-Altar in Wien

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

also als Zeitstil, nicht als allgemein seelische, zeitunabhängige Art. Der Marienaltar sagt eine Anlage der deutschen Kunst aus, die unter späteren Bedingungen Barock höchst eigener Prägung hervorzubringen verspricht. Er selbst aber ist etwas sehr Anderes, er ist insbesondere, im Gegensatz zu dem echten geschichtlichen Barock des 17. und 18. Jahrhunderts, völlig ohne Begegnung mit Italien. Er verdankt diesem nicht das geringste, er ist vielleicht die reinste und fast letzte Form überhaupt einer vom Süden auch nicht entfernt berührten altdeutschen Auffassung. Auch hier rollt Blut, das sich schon in fernen alten Zeiten durch eine Linienmusik geäußert hat, die für die Menschen des Mittelmeeres immer etwas Fremdes, „Barbarisches" haben wird, sei sie auch noch so überlegen und feinfühlig durchgeführt. Nun ist aber obendrein in den Menschengestalten des frühen Stoß eine solche innere Fülle und Dehnkraft, daß man in ihnen eine Art Wiederkehr der alten Monumentalplastik spüren kann, etwas Statuarisches, das in dem durchbrausenden Gesamtrhythmus, dem es dient, sich starken Schwimmern gleich behauptet. Darin ist dieser sehr seltsame Genius in diesem einen sehr seltsamen Werke von geradezu einmaliger Großartigkeit. Namentlich die beiden Apostel links von der im Gebete zusammensinkenden Maria sind wirklich schon mehr bewegte Körperlichkeit als verkörperte Bewegung. Daß Naumburg selber nie wiederkommen konnte, wissen wir; daß aber etwas wie ein Traumbild naumburgischer Massenschwere im nachplastischen Zeitalter in die gemalten Gestalten wieder eingehen konnte, beweisen Dürers Apostel, in denen der Maler bei der Gewandbildung geradezu auf die Keilmulden und die großen, wenigen Faltenschläge naumburgischer Art wie mit Meißelhieben der inneren Vorstellung eingegangen ist. Darin war die Plastik „aufgehoben", im bekannten Hegelischen Doppelsinne, also nicht selber mehr da und dennoch durch Übertragung ihres Wesenskernes in die neue Form hinein aufbewahrt. Auf dem Wege zwischen Naumburg und Dürers Aposteln wird man vielleicht nie mehr Gestalten antreffen, die so deutlich wie die Krakauer Apostel aus der unterirdischen Wanderung des Statuarischen in nachstatuarischer Zeit wieder hochgetaucht sind. Stoß war nicht Dürers Lehrer, er war mehr: er war sein Vorgänger. Dies geht so weit, daß man sogar an den Hellerschen Altar von 1509 erinnern darf. Auch dieser, durch Brand uns verloren, in

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Kopie und packenden Einzelzeichnungen uns überliefert, ist ein Himmel-und-Erde-Bild (Abb. 47). Sein Typus ist keineswegs von Italien hergeholt, er ist außer in Krakau auch in Creglingen schon auf deutschem Boden lange vorher selbständig verwirklicht, und zwar gerade durch jene Meister, die Italien am fernsten standen. Es waren Altarschnitzer! Obwohl Dürer Krakau nie gesehen hat — sollte er nicht doch, der Nürnberger, von der Anlage und ihren Einzelheiten gewußt haben? Namentlich die Aufblickenden bei Stoß wirken wie unmittelbare Vorformen des Gemäldes. Eine feine, leise Grundrißbiegung nur in umgekehrtem Sinne, eine Einwölbung statt einer Vorwölbung (wie im Hellerschen Altare) faßt auch in Krakau die Gestalten der Erde zusammen. Grundriß und Aufriß ihrer Gruppierung wiederholen abgesänftigt die Bogenform des oberen Abschlusses. Statt der Bäume des Frankfurter Gemäldes winken im Schnitzaltare Hände, Hände von den dürerischen sehr verwandter, unsäglich sprechender Art, zum himmlischen Obergeschosse hinauf; an Stelle der mittleren Landschaft erscheint bei Stoß die unheimlich herrliche Klagegebärde als Vermittlerin, und aus den gewandeten Flatterengeln Stoßens sind die nackten geflügelten Kinder Dürers geworden; das Himmelslicht des gemalten Heller-Altares gibt der geschnitzte Krakauer durch plastisch verwirklichte Strahlen an. Die Verbindung ist eigentlich recht deutlich und wäre wohl längst gesehen worden, wenn man nicht bei der unseligen Trennung der Erforschung der Malerei von jener der Plastik immer wieder versucht hätte, Dürer allein mit den Malern, allenfalls den Stechern vor ihm zu vergleichen. Bei den Malern freilich fände sich keine so deutliche Vorform; in der Plastik ist sie da.

Die Form des Marientodes ist die ostdeutsche. Schon die Nürnberger Kunst um 1400 kann sie uns in Resten einer tönernen Gruppe (Germanisches Museum) erkennen lassen. Die Sterbende liegt nicht im Bette, sondern sie betet und bricht in zart-seliger Ohnmacht zusammen: ihr Tod ist eine der sieben *Freuden!* Die anderen und die sieben Schmerzen finden sich auf den Reliefs. Eine ferne Erinnerung an Maria unter dem Kreuze wird vernehmlich. Es fehlt nicht der stützende Jünger; nur ist es nicht Johannes, sondern ein bärtiger Alter (Abb. 50). Diese eine Szene würde genügen, Stoß unsterblichen Ruhm zu sichern: die Ergebenheit im Antlitz des Apostels, die gramvolle Bescheidung eines

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

großartig verwitterten Bauernmenschen, und die kindliche Zartheit der Betenden. Diese ist, wie Penelope oder Kriemhild in den großen Epen, alterslos, ein Mädchen wie bei der Verkündigung und weit jünger, als man längst die Trauernde bei der Passion sehen gelernt hatte, von unwirklich jugendlicher, rührender Gebrechlichkeit; ein Gesang, eine Melodie fast mehr als eine Menschengestalt, der noch einmal hochgetauchte Holdheitstraum der Kunst um 1400, nun ganz einmalig herausbetont gegen die schweren Baßtöne der gewaltigen Männer ringsum, die alle Stimmen der Erfahrenheit (Erbe der Multscher-Zeit) meisterlich singen. Es ist die überlegene Zusammenfassung fast eines ganzen Jahrhunderts, das der Genius selber gar nicht mehr zu kennen brauchte, um es doch noch einmal unbewußt groß zu umfangen. Denn auch das Zeitalter Gerharts und das des Nördlinger Meisters spricht hier hinein, am stärksten im Johannes, der, so tief und stark sein Erleben sich ausdrückt, doch selbst dem Schmerze noch eine eigentümliche Tanz-Form sichert; er wiegt sich ähnlich hinter dem Gewande hervor wie die Dangolsheimer Maria. Stoßens Kunst ist Kunst der Masse *und* der Linie! Jeder Kopf beweist das ebenso wie das Ganze der Gestalten. An diesen Gesichtern sollte man lernen, wie tief sich Kunst von Abschrift unterscheidet. Unwillkürlich nimmt man diese fast überreich durchgeäderten Liniengefüge als Gesichter hin, als Ausdruck und „Beschreibung" einmaliger Formen der Wirklichkeit. In Wahrheit sind sie Abkömmlinge des Faltenschwunges, auch sie sind Faltenstil und Erbe gegenstandsloser Linienmusik. Die „Krähenfüßchen" an den Augen lesen wir gerne als Schilderung gestaltlicher Sachverhalte. Sie *sind* aber letzten Grundes schönschriftliche Ornamente, sie wären auf außermenschliche Formen übertragbar, sie sind frei — und nur deshalb können sie dienen. Das Gegenteil von Naturalismus also, vielmehr Ausdruckskunst von ornamenthafter Eigengesetzlichkeit! Darstellung — ja; Abschrift — nein! Daß in den Kleinformen der Engel, daß sogar in den flachen Reliefs die eilig hastende Linienmusik wahre Feste feiert, verwundert uns nicht mehr. Aber nur wer die Musik dieser Kunst hört, nicht wer ihre „Genauigkeit" preist, darf ahnen, daß er von der gewaltigen Leistung ein wenig verstanden habe. In den anderen Werken der Krakauer Zeit, namentlich in Stoßens Kupferstichen, die wir sämtlich dieser zuschreiben dürfen, würden wir diese unsäglich

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

stilsichere Kunst immer wieder treffen — so unmittelbar überzeugend aber, so dauergültig doch wohl nicht wie im Marienaltare. Der Mann, von dem sie ausging, und der mindestens ein ganzes Menschenalter vor Dürer auf die Welt kam, auch er widerlegt noch einmal die blöde Vorstellung von der deutschen „Spießerkunst" vor Dürer. Als er 1477 infolge der Berufung nach Krakau sein Nürnberger Bürgerrecht aufgab, als er, schon Meister, Ehemann und Vater, die Geburtsstadt des noch berühmteren Landsmannes verließ, da war Dürer noch ein sechsjähriges Kind. Kam erst mit ihm „das Genie" in unsere altdeutsche Kunst?

Die weitgehende Zerstörung des ursprünglichen Bestandes an Altären jener Zeit hat als vielleicht einzigen Vorzug dieses mit sich gebracht, daß wir bei künstlich erreichter leichterer Übersehbarkeit unter den Riesenaltären gerade drei zusammensehen können. Zu dem Pacherschen in St. Wolfgang und dem Stoßschen in Krakau tritt der Altar von Kefermarkt (Abb. 49). Er scheint die beiden älteren vorauszusetzen, es mischt sich in ihm die tirolische, aus der Schreintiefe glitzernd heranwogende, festliche Gestaltenkunst Pachers mit der fränkischen und dem ostdeutschen Kolonialboden so sehr genehmen, dramatisch erregten Stoßens. Der Kefermarkter Altar wird in nicht großem Abstande beiden gefolgt sein. Der, auf den er ganz bewußt blickte, war der Wolfganger. Die Herren von Zelking, deren Schloß heute noch über der lieblichen Landschaft des Marktfleckens thront, haben eine Wallfahrtskirche gestiftet, die eindeutig den Wettbewerb mit jener am Abersee aufnehmen sollte. Auch sie erhielt ihren Wolfgangsaltar (Wolfgang ist der Lieblingsheilige der Alpendeutschen). Seine Wiederentdeckung ist bezeichnend für das Schicksal unserer alten Kunst. Seit der Reformationszeit vergessen, erschien das herrliche Werk einem deutschen Dichter des älteren 19. Jahrhunderts zuerst wieder, Adalbert Stifter. Aber genau so, wie die erste Entdeckung Hans Backoffens durch Friedrich Schneider wieder versank und eine zweite, gleichzeitig zwiefache durch Dehio und P. Kautzsch nötig machte, so ist auch der Altar von Kefermarkt im letzten Menschenalter gleich ein paarmal wiederentdeckt worden, einmal sogar in bösem Mißverständnis als Werk Riemenschneiders und unter der falschen Voraussetzung, er sei farblos gewesen. Gerade dies war er nicht, und gerade von Stifter,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



49. Donauländischer Meister, Mittelschrein des Altares in Kefermarkt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



50. Veit Stoß, Maria mit Jünger vom Hochaltar, Krakau

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

unserem ersten bahnbrechenden „Denkmalpfleger", wenigstens in geistigem Sinne, erfahren wir dies. Erst das 19. Jahrhundert hat das Ganze abgelaugt, ursprünglich war farbige Fassung da. Der Aufbau ist in nicht wenigen Einzelheiten verändert. Die glättende Überarbeitung des 19. Jahrhunderts hat besonders stark den Georg getroffen; er wirkt fast wie eine spätnazarenische Nachschöpfung, ist aber im Kerne wohl alt. Der Florian, der, wieder wie in Sterzing und St. Wolfgang, als anderer Wächter aufgestellt war (die heutige Anbringung kann nicht richtig sein), ist weniger vom echten Zustande entfernt und wirkt dem Pacherschen schon eher ebenbürtig. Auch hier soll aber der *Schrein* uns fesseln: dieses Mal keine Gruppe, sondern ein Nebeneinander dreier Gestalten, St. Wolfgang zwischen Petrus und Christophorus. Dies drückt sich sofort in den Baldachinen aus; auch sie sind einzeln und ohne Querverflechtung gegeben. Das gereihte Stehen oder Schweben zwischen Baldachin und Konsole ist die Übertragung eines alten Bauhüttengrundsatzes auf den Altarschrein, aus der steinernen Baukunst also auf die Kunst der Schnitzer. An sich ist das stille Nebeneinander, die „heilige Unterhaltung", zum wenigsten das heilige Beisammensein erhabener Gestalten, besonders in den schwäbischen Altären beliebt (Sterzing!). Pacherisch ist die wohlgelungene Umdeutung des Nischenraumes — auch ihn hatte schon die staufische Hüttenplastik der französischen Statuensäule selbständig entgegengesetzt — in eine das Wirkliche ausdruckshaft überschreitende Scheintiefe; pacherisch ist das Herausgewiegtwerden der Gestalten aus dem Dunkel, die Verströhnung der Formenströme in den tief aufgerissenen und zerschlitzten Gewändern; tirolisch ganz allgemein die leidenschaftliche, zähnezeigende Lebendigkeit des Petruskopfes. Stoßisch aber ist die Verselbständigung der Gewänder an ihren Enden, das Umrollen und Hochschlagen nach eigenen Bewegungskräften, die fast gegenstandslose Linienmusik darin. Genauer gesagt: dies ist nicht nur stoßisch, sondern überhaupt südostdeutsch. Schon Kaschauers Freisinger Madonna von 1443 kennt dies, und der ganze Südosten, namentlich auch die schlesische Kunst, hat diese Form in ihrer Stoßischen Prägung nur darum so gerne angenommen, weil das Grundsätzliche daran ihr überhaupt gelegen haben muß. Schlesisch ist zugleich ostdeutsch und in entscheidenden Zügen fränkisch, wie schon die Sprachkunde beweist — also

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

noch einmal Stoß verwandt. Viele Werke auf schlesischem Boden rücken in die Nähe des Großen, der ja auch einmal Breslau mit unverkennbar starker Wirkung besucht hat, so u. a., in Breslau selbst, der Marientod der Corpus-Christi-Kirche, oder auch ein Altar in Teschen, der den Krakauer sichtlich voraussetzt. Selbstverständlich ist aber der Kefermarkter Altar weit mehr als eine bloße Begegnung der südlichsten deutschen Kunstströmung mit der östlichen, er ist selbst etwas; sehr wahrscheinlich ist er passauisch. Nichts könnte räumlich und von der kirchlichen Einteilung her näher liegen; nicht Linz, sondern Passau ist das geistige wie das geistliche Oberhaupt der Gegend. Wiederum spricht ein Meister zu uns, den wir gerne mit eigenem Nanen nennen würden. So äußerlich gewaltig wie die Krakauer Gestalten sind seine heiligen Männer nicht; schon der bescheidene Raum verbot der kleinen Wallfahrtskirche den Vergleich mit der großen Stadtkirche der Deutschen in Krakau. Doch liegt die Vermutung nahe, daß der Meister dort unter Stoß selber als einer seiner in größerer Menge bezeugten Gehilfen mitgearbeitet hat. Aus der Begegnung Stoßischer Schulung mit der sicher bewußt gestellten Aufgabe, den Mönchen von Mondsee etwas von ihren großen Wallfahrtserfolgen abzunehmen und dem gewollten Aufstieg des kleinen Marktes nachzuhelfen, aus ihr erklärt sich wohl die stilistische Zwischenstellung. Der Meister des Schreines hat aber durchaus sein eigenes Gesicht. Es hebt sich auch gegen einen Teil der Flügelreliefs ab, in denen gelegentlich neben österreichischen noch reiner nürnbergische Züge im Sinne Stoßens aufklingen. Der Hauptheilige, sehr „katholisch" wirkend und verschiedenartiger Deutung zugänglich, ebenso ein weltfroher Landpriester mit breitem Lächeln wie ein selig an innere Schau hingegebener Glaubensmann, er wird durch den seelischen Kontrapost seiner Begleiter bedeutsam herausgehoben. Tätige, verbissene Leidenschaft im männlichen Petrus steht einer Art des Christophorus zur Seite, die von einmaliger Aussagekraft ist (Abb. 52). Der Typus freilich ist schon in St. Stephan zu Wien zum ersten Male in ostdeutschen Landen aufgetaucht. Auch der Stephaner Christoph war von der alten bärtig mannhaften Grundvorstellung des Heiligen abgegangen, zurück zu der weit älteren des bartlosen Jünglings, der freilich in frühmittelalterlicher Zeit einen kleinen bärtigen Christus zu tragen pflegte. Dieser letztere Zug

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

konnte nicht wiederkehren, aber auch die Jugendlichkeit des Heiligen hat völlig neuen Sinn empfangen. Nicht zufällig hatte jene seelisch so durchlässige Zeit in der Raumdurchlässigkeit der Gestalt ihr unwillkürliches Sinnbild gefunden. Es ist, bis nahe an die Grenze des Peinlichen, ein Überschwang an Hingabe, der diesen edlen, höchst geistigen Jünglingskopf geradezu auf-reibt, so daß er der heutigen Farblosigkeit zum Trotze geradezu *bleich* erscheint, mit einem hauchfeinen Ausdruck von Stöhnen der Seele. Hier braucht das göttliche Kind sein erschreckend wachsendes Gewicht nicht (wie beim Schlüsselfelderschen Christophorus von 1442) durch kugelige Schwere auszudrücken. Ein leiser zuredendes Sinnbild ist gewählt: die glattere, leicht übersehbare Form, die noch in Dürers Mannesjahren das Zielbild einer ganzen Richtung werden konnte. Ihre gewinnende Sicherheit ist hier als dramatischer Gegenspieler eingesetzt gegen die tiefe Schwierigkeit, die für die Vorgewitterstimmung jenes deutschen Geschlechtes gegebener Ausdruck war. Wir erkennen in den Locken des Jünglings die uns bekannte fließende Verschränkung. Wir spüren aber im Gesichte den tiefen und leidenden Ernst, der aus dem, was früher zierliches Spiel sein konnte, die Sprache der Unruhe und der Bedrängtheit der Seele gewonnen hat. Diese Zeit horcht nach innen, und der Schnitzer tut es damals auf tiefere und feinere Weise als der Künstler des Wortes oder auch nur der fertige Maler jener Zeit. Der Kefermarkter Christophorus war vielleicht noch gar nicht lange geschaffen, er stand vielleicht noch in der letzten Vollendung, als der junge Wanderer Dürer sein Erlanger Selbstbildnis zeichnete, in dem ein neues Geschlecht, Träger nunmehr und nicht nur Vorverkünder und Vorerleider der Reformation, sich selbst in schöpferischem Schrecken aus dem Spiegel erblickte. Dürer hat den siegreichen Michael seiner Offenbarung noch aus ähnlichem Geiste durchdacht; es ist die heilige Mühe eines im Leiden gereiften Parsifal, nicht der billige Triumph eines „Schlagetots", es ist das Heldentum des geistigen Menschen, das er dem Sieger über den Teufel zudachte (Abb. 51). Dürer wird den Kefermarkter Altar so gut wie sicher nicht gekannt haben; er schöpfte nur noch aus der allgemeinen Stimmung, die das Vätergeschlecht zu seinen Leistungen befähigt hatte. Daß dieses nicht einseitig nur das Heldentum des Leidens kannte, auch dies wiederholt sich in der Offenbarung Johannis.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Engel, die bei Dürer den Winden gebieten, sind von so urhafter Mannesgewalt, wie in Kefermarkt der Petrus. Der Christoph ist ja nicht allein! Er ist wahrhaft, genau so wie räumlich im Altare, auch seelisch nur die *eine* Seite des Menschenlebens. Der ringende Jüngling und der harte Mann ergänzen sich wie Tat und Leiden, die alles Große und Schöpferische gemeinsam in sich trägt, und erst so schließt sich, nach zwei Seiten hin zu fruchtbarem Gegensatze gespalten, die Gesamtheit des Seelischen in der Mittelgestalt des Heiligen zur fröhlichen Sicherheit eines seiner Ziele gewissen Glaubens zusammen.

DER LÜBISCHE BEITRAG

Die Erschütterung des Glaubenslebens ebenso wie die Feinfühligkeit und der Reichtum der Formen ist in Oberdeutschland im ganzen stärker gewesen als im Norden. Immerhin steigt damals besonders Lübeck zu erstaunlicher Höhe an. Was es der Kunst der achtziger Jahre als größte Leistung beisteuert, das ist ebenso stammesmäßig verschieden wie volksmäßig und zeitgeschichtlich zugehörig: der Stockholmer Georg Bernt Notkes (1488—1489) (Abb. 53). Der schwedische Reichsverweser Sten Sture hat ihn bestellt. Er ist ein Siegesmal und also unter dem Mantel geistlicher Vorstellung auch schon ein Mal des staatlichen Glanzes. Wir wissen den Tag der Aufstellung genau: am 31. Dezember 1939 sind genau 450 Jahre seitdem verflossen. Daß ein Hanseate mit seinen niederdeutschen Gehilfen (der Westfale Henrik Wylsynk ist besonders genannt) das Werk zu leisten hatte, ergab sich aus dem damals schon lange wirksamen gebenden Verhältnis des Südens der Ostseeländer zu deren Norden. Seit dem späteren 14. Jahrhundert bis zum Ende der altdeutschen Kunst gegen 1530, zugleich bis zum Zusammenbruche der Hansa gegenüber Gustaf Wasa (und dem Ende Jörg Wullenwebers) hat es ungebrochen bestanden. Der Hanseate gerade war für eine solche Aufgabe geeignet. In den Hansestädten, namentlich in Lübeck, der Königin der Ostsee, war, so sehr die Macht vom Handel den Ausgang nahm und dem Handel, nicht dem Reiche dienen wollte, doch weit mehr politische Kraft als in Oberdeutschland zur Zeit Friedrichs III. Auch den Hansestädten galt dieser natürlich als ihr Kaiser, aber dies hieß nicht allzu viel. Er galt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



51. Albrecht Dürer, Michaels Kampf mit dem Drachen, Holzschnitt aus der Offenbarung Johannis



52. Kopf des Christophorus aus dem Altar in Kefermarkt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



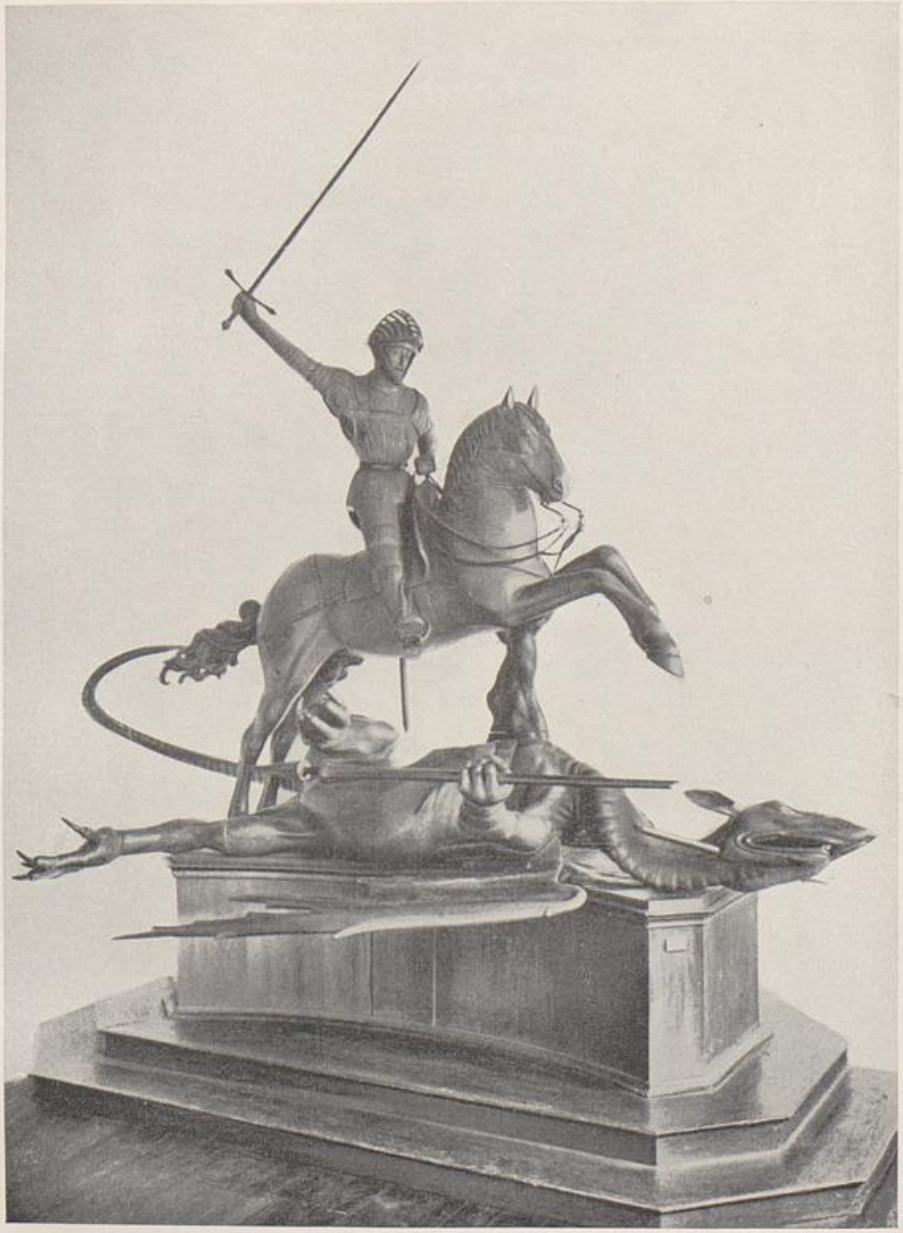
53. Bernt Notke, Hl. Georg, Storekyrka, Stockholm

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



54. Henning von der Heyde, Hl. Georg, Lübeck, Annen-Museum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



55. Hans Brüggemann, Hl. Georg, Kopenhagen, National-Museum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

es bei Gelegenheit auch noch den Schweizern, die 1474 bei der Neußer Fehde ausdrücklich mitzogen „von wegen hoher Mahnung unseres Herrn Kaisers Friedrich, dem wir, des heiligen Reiches Glieder, von Rechts wegen zu gehorchen haben". Indessen, ähnlich den Schweizern, trieben auch die Hanseaten ihre eigene starke Politik. Das Tatmenschentum der Seefahrer und Kolonisten spricht auch aus dem Werke Notkes. Die seelische Erregtheit der Süddeutschen, die sichtlich die verwickelter durchgestalteten, die geistig schwungvolleren, die in jedem Sinne sprachgewandteren Deutschen waren, kommt in ihrem Gegensatz zu der tapfer politischen Luft der Hansa und der Ostsee vielleicht nirgends so deutlich heraus, wie beim Blicke vom Kefermarkter Christoph auf den Stockholmer Georg. Dem geistig fast überentwickelten Erleider steht ein unbeschwerter, jungenhaft tapferer Täter gegenüber, schlicht und schlagend. Auch der Norden kennt den Christoph, auch der Süden den Georg. Aber nur der Norden hat den kämpfenden Ritterheiligen überwiegend im großen plastischen Reitermale behandelt. Nach Notke hat Henning von der Heyde (im Museum Lübeck, Abb. 54), nach diesem Hans Brüggemann (Museum Kopenhagen) Georg in dieser Weise dargestellt (Abb. 55). Jedes der drei Werke bedeutet eine wirkliche Stilstufe der gesamtdeutschen Kunst; keines aber ist von so verblüffender Kühnheit wie das Stockholmer. Auch der Auftrag hat dabei sicherlich seine Bedeutung. Noch heute liebt der Schwede einen fröhlichen Glanz und eine mächtige äußere Ausdehnung. Der politische Wille des großen Staatsmannes und Dänenbesiegers Sten Sture war bei der Wahl des Maßstabes nicht unbeteiligt. Dennoch ist es das Gesamtbild der *deutschen* Kunst, das eben zur Zeit der oberdeutschen Riesenaltäre den gleich riesenhaften Stockholmer Georg als nördliches Seitenstück zeigen darf. Daß der norddeutsche Bauernsohn und große Lübecker Meister Notke, der in Lübeck sein Leben beschlossen hat, als „schwedischer Patriot" aufgefaßt werden könnte, das war ein irriger Wunschtraum von jenseits der Ostsee, der nicht nur an ein Werk sich anschloß, das gar nicht von Notke stammt (nicht der Georg also ist hier gemeint), der vor allem eine ungeschichtliche Rückübertragung heutiger Begriffe auf dafür sehr ungeeignete Zeiten versuchte. Wenn Notke für Stockholm arbeitete, ja selbst wenn er, was Tatsache ist, eine Zeitlang schwedischer Münzmeister war, so ist dies zunächst

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nur ein Zug mehr in dem Bilde des überstarken deutschen Einflusses in der schwedischen Hauptstadt, der sogar den Stadtrat zu beherrschen vermochte. In der Zeit, da die deutschen Kaufleute den Stahlhof in London besaßen — der „Sterling" erinnert noch heute daran —, war Stockholm nahezu eine deutsche Stadt. „Tom Sunde", das war Stralsund; „tom Holme", das war Stockholm. Ein „schwedischer Patriot" wurde Notke so wenig, wie Lionardo ein französischer durch den Hinzug nach Amboise. Ein persönliches Treueverhältnis — selbstverständlich; ein Wohlbehagen unter dem prächtigen schwedischen Volke — äußerst wahrscheinlich; ein schwedischer „Patriotismus" — schon zeitgeschichtlich unmöglich. Die Gruppe, in der Nikolaikirche aufgestellt, den heutigen Deutschen durch vorzügliche Nachbildung in der Lübecker Katharinenkirche zugänglich, ist reichlich 3 Meter hoch und fast $2^1/_3$ Meter lang, aus Eichenholz und in der farbigen Fassung wundervoll erhalten. Der nordische Boden hat für den Drachen echtes Elchgeweih geliefert, vorgeformte Natur also, die es in die „zweite Natur" der Kunst erst einzugliedern galt, was beispielhaft gut, bis zur Unkenntlichkeit fast, gelungen ist. Schon dies aber, und mehr noch die kühne Formverkreuzung, macht das Werk dem Südländer „ungenießbar", bereitet auch Deutschen manche Schwierigkeiten, namentlich wiederum gegenüber der Abbildung. Auch hier gilt, daß jede Wiedergabe in der Fläche ähnlich täuscht wie beim Altare von St. Wolfgang. Das Werk hat weit mehr als nur eine Ansicht, und in dieser bei allem Malerischen doch immer noch plastischen Dehnung und Vielfalt offenbart sich erst der Reichtum der Gesamtschöpfung. Das Hineinkrachen des prachtvollen Apfelschimmels in den Drachen, der eine ganze urwaldhafte Höllenwelt versinnbildlicht — fast chinesisch in den gezackten Umrissen, dabei mit großartiger Vorstellungskraft als männlicher Dämon voll Wut, furchtbarer Schlagkraft und gefährlicher Wendigkeit gekennzeichnet —, der gestraffte Sitz des jungen Reiters, die steile Prim des Degens, die nicht als wirkliches Fechten, sondern als Sinnbild des Sieges selbst gemeint ist, das alles ist in hohem Maße *Form — deutsche* Form, nicht anders als jene der Riesenaltäre, und uraltes Vätererbe gleich jenen, aufgetaucht in einer jener immer einmal wiederkehrenden Zeiten, die solchem Auftauchen besonders günstig sind: „um 1480"! Besonders klar wird diese zeitgeschichtliche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Verwandtschaft des nördlichen zu den südlichen Werken am Verhältnis des Ganzen zu den Teilen. Die goldschmiedehaften Einzelformen sind nicht um einen Deut weniger reich und fein als in St. Wolfgang, das darin wahrlich besonders weit geht. Wesentlich der Pferdeschmuck — dem auch schönste Ornamentleistungen wikingischer Zierkunst gegolten haben — gibt die Gelegenheit. Die Feinheit der Einzelheiten entdeckt sich mühelos bei näherer Betrachtung. Die Ganzheitlichkeit hebt sie so wenig auf wie bei Pacher. Es gibt dabei einiges von wahrhaft erschütternder Tiefe, so den Kopf eines Toten (eines früher vom Drachen gemordeten Ritters), an den noch zu erinnern sein wird. Es gehören auch Reliefs zum Sockel, außerdem die knieende Margarethe und sicher auch der kleine anbetende König Karl Knutson, heute in Gripsholm. Zur Zeit, als Notke mit erstaunlicher Phantasie seinen Drachen durchdachte, da mag gerade auch Schongauer seinen berühmten Antoniusstich geschaffen haben. Auch darin ist es die oberdeutsche, nicht etwa die schwedische Kunst, die dem großen Lübecker zur Seite tritt.

ZWEI PAARE GROSSER KÜNSTLER IN DÜRERS JUGENDZEIT

Der kurze Blick auf das siegesstolze Riesenwerk von Stockholm hat uns unwillkürlich immer wieder auf Meister unseres Südens gelenkt. Stoß, Pacher, Schongauer und den namenlosen Künstler von Kefermarkt riefen wir auf. Werke der achtziger Jahre wurden als solche genannt; hinter diesen aber stehen ja *Künstlergestalten* von weiter gespannter Eigenentfaltung. Als notgedrungenen Ersatz für die gewaltige, selbst heute noch erhaltene Fülle deutscher Kunst von damals, die hier nicht durchmessen werden kann, wollen wir wenigstens zwei Paare schöpferischer Menschen zusammensehen; nicht, weil sie im Leben etwas miteinander zu tun gehabt hätten, sondern im Gegenteil: weil nur unsere Überschau, die nach Wesen und Werden deutscher Formen fragt, sie zusammen zu sehen vermag. Mit Schongauer war der berühmteste Kupferstecher nach E. S. und vor Dürer

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

genannt. Ihm werden wir als merkwürdigste Ergänzung den Hausbuchmeister entgegenstellen. Vorher soll gewagt werden, den nördlichsten und den südlichsten Großmeister jener Tage in Entsprechung und Gegensatz zu betrachten, Pacher und Notke. Die genannten vier Meister zusammen dürfen die stärksten von Dürers Jugendzeit genannt werden, außer Grasser und natürlich auch außer Stoß, der den jungen Nürnberger Landsmann noch überlebt hat und der anderer Stelle vorbehalten bleibt.

Mit Stoß und Grasser teilen jene vier Meister die Vielseitigkeit. Es bewahrheitet sich, was wir schon an Multscher erfahren haben: wer viel ist, kann mehr als nur eines. Selbst in der Sonderart kann der mehr leisten, der mehr als eine Sonderart beherrscht. Was *nur* das ist, was es „ist", und nicht noch mehr, das ist meist zu wenig. Das Stärkste in der Malerei haben damals Schnitzer geleistet, das Stärkste in der Graphik Maler — dieses letztere etwas sehr Neues gegenüber der Zeit des E. S. Die Annäherung an den „Universalmenschen" wird bei den Deutschen jener Tage recht deutlich, eine Überwindung der Zunft, erst recht der Hütte. Eine neue Menschenart! Gewiß: daß in der Hütte Baumeister und Plastiker Eines sein konnten, dürfen wir vermuten, daß Schnitzer und Maler in den Zünften zusammengehörten, müssen wir wissen; daß aber ein Schnitzer wie Grasser nicht nur in Stein gebildnert, daß er nicht nur als Faßmaler, sondern auch als Brunnenbauer und vor allem als richtiger Architekt arbeiten durfte, das ist wohl doch etwas Neues, und auch das ist nicht mehr „mittelalterlich". Dürer, der Graphiker und Maler, war auch ein mit der Sprache zwar schwer, aber oft folgenreich glücklich ringender Mann des Wortes, er war ein Denker über das Wesen der Kunst, über ihre Mittel wie die „Messung", er hat auch eine Befestigungslehre geschrieben; auch er war ein Vielseitiger. In M. G. Nithart drängten sich die Begabungen in ähnlicher Richtung wie bei Grasser. Stoß war Schnitzer, Steinbildner, Bronzekünstler, Maler, Kupferstecher und galt viel in der Meßkunst, war also auch ein Denker. Er konnte aber auch einen Brückenpfeiler zu voller Zufriedenheit ausrichten.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

PACHER UND NOTKE

Von Pacher und Notke wissen wir, daß sie als Maler wie als Bildner von gleich hohem Range gewesen sind. Vieles namentlich an Notke ist noch rätselhaft; eine entscheidende Gesamtdarstellung erwarten wir erst. Aber eine gewisse Vergleichbarkeit der Art steht schon jetzt fest. Man erkennt das freilich nur, wenn man auf das so weit gespannte Ganze blickt. Gottfried Keller hat im Grünen Heinrich gesagt, das Größte unseres Volkes werde oft an seinen äußersten Grenzen geleistet. Der Georg in Stockholm, der Altar in Krakau, die Heimat Pachers in der Brixener Gegend, sprechen zum mindesten nicht dagegen. Zwischen Notke und Pacher handelt es sich nicht um Gleichsetzung, sondern um *Vergleich* — der oft das Gegenteil von Gleichsetzung bedeuten kann. Beide sind Söhne altdeutschen Bauerntumes. Auf dem Berghofe der Bacher bei Neustift ist der eine, im niederdeutschen Dorfe Lassahn bei Ratzeburg der andere geboren. Die weite Ebene in Meeresnähe und das Alpenland! Die Meister waren annähernd, wenn nicht gar völlig gleichaltrig, etwa 1435—1440 geboren. Pacher ist allerdings schon 1498 verstorben. Dies ist das Jahr, in dem Notke wieder in Lübeck auftaucht, er starb erst 1509. Genannt werden uns beide zuerst im Jahre 1467. Damals beginnt für den Tiroler und seinen Bruder Friedrich die Tätigkeit für Kloster Neustift, wo der Vetter Leonhard Pacher Probst war. Zur gleichen Zeit, als Michael, seinen Bruder Friedrich als Maler zur Seite, die Arbeiten begann, scheint Notke am Hochaltar der Stockholmer Storekyrka gearbeitet zu haben, auch er einen Maler zur Seite, Hermen Rode (urkundlich fest gesichert ist nur der *lübische* Ursprung des Werkes). 1477 beginnt Pacher die Arbeit in St. Wolfgang (wie Stoß die in Krakau). Im gleichen Jahre schafft Notke das Triumphkreuz des Lübecker Domes, in den beiden folgenden den Hochaltar der Domkirche von Aarhus in Dänemark. 1483 ist Notkes Altar der Heilig-Geist-Kirche in Reval gesichert. Für das gleiche Jahr nimmt die neueste Forschung (Hempel) den Kirchenväteraltar Pachers an, der früher fälschlich der Allerheiligenkapelle des Brixener Domes und dem Zeitpunkte 1491 zugedacht wurde. Pachers letztes Hauptwerk, der Salzburger Altar, nur in kleinen Resten auf uns gekommen, ist auf Grund

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

eines 1484 geschlossenen Vertrages seit 1496 in Arbeit gewesen. Notke hat den Tiroler überlebt.

Die Nennung dieser Jahreszahlen möge ja nicht mißverstanden werden. Sie soll um keinen Preis irgendwelche geheimnisvollen Zusammenhänge andeuten, an die nicht von ferne gedacht wird. Lediglich das geschichtliche Zusammentreffen, die Zugehörigkeit beider Meister zum gleichen Abschnitt unserer Geschichte, soll zum Bewußtsein kommen. Beide gehören mit wesentlichen Werken in die Jugendzeit Dürers. Sie wissen voneinander nichts; das verwandte Nachbarland ist dem einen Oberitalien, dem anderen sind es die Niederlande; sie sind so verschieden wie Berg und Meer, und nur in einem weiteren Sinne sind sie ebenso vergleichbar wie die Grundtypen großer Landschaft, nach der Vergleichbarkeit alles Großen. Das, was für unseren geschichtlichen Blick sie am meisten verbindet, ist ihre Doppelbegabung. Nicht nur ihre Schnitzwerke, auch ihre Gemälde gehören zu den höchsten Leistungen ihrer Zeit, und das ist doch noch etwas anders als bei Stoß, dessen Gemälde wir wohl leichter entbehren könnten als seine Bildwerke. Für den Meister des geschnitzten Schreines von St. Wolfgang genüge hier die kurze Erinnerung an die zugehörigen Flügelgemälde und an den gemalten Altar der Kirchenväter. Es sind wahrlich große Leistungen! In St. Wolfgang hat sicherlich der Bruder Friedrich mitgeholfen. Dessen einziges durch Name und Zahl gesichertes Einzelwerk, die Taufe Christi von 1483 in Freising, ist ein verhältnismäßig schwaches Zeugnis der achtziger Jahre. Unverkennbar ist trotzdem der Wille zur Formverkreuzung und der Zusammenhang mit Stecherkunst und Ornamentik. In jener gleichen Zeit finden wir in Lübeck Hermen Rode. Er hat 1482 den Nikolai-Altar von Reval, 1484 den Lukas-Altar von Lübeck geleistet. Er war wohl ein feinerer Maler als Friedrich Pacher, dem Geist der achtziger Jahre aber war er viel ferner. Seine leise an Bouts gemahnenden Gestalten sind in einem unvergeßlich gewählten Elfenbeinton gehalten; sie bedürfen deutlich der Farbe, um in ihrem Werte erkannt zu werden. Der Lukas-Altar, das Selbstzeugnis der soeben erst (vom deutschen Süden her gesehen sehr spät) gegründeten lübischen Malergilde, ist von nachhaltigem Reiz. Friedrich Pacher wirkt dagegen derb und hart. Wahrhaft genial ist diese Härte nur in dem größeren Bruder. Die Gemälde von

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

St. Wolfgang sind von schlagender Kraft. Die Wiedergabe streng gebauter Innenräume geht von Mantegna aus, ist aber von einer schneidenden Wucht, die nicht mehr den leicht aufdringlichen Lerneifer der italienischen „Problematiker" zeigt. Was jenen noch „Problem" und bis zu hohem Grade Selbstzweck war, dient hier unmittelbar dem Ausdruck. Sicher war Pacher stolz, diese Formen zu beherrschen, er stand unter seinen Volksgenossen damit fast allein; aber er kann doch tiefer als an alle Italiener an den steinernen Stil eines anderen, älteren Alpendeutschen, den Stil des Konrat Witz im Genfer Altare erinnern. Diese Vergleichbarkeit entstammt dem Ausdruck. Die graue Härte des Steines und die schnittige Eile der Verkürzungen sind weit mehr *Sprache* als „Glaubhaftmachung". In der Versuchung Christi schließt sich die Häuserflucht wie ein eherner Panzer an die Gestalt des Heilands an, und der Satan scheint vor dem freien Himmel wie haltlos herabzustürzen. In der Beschneidung ist die Zusammenneigung der Zuschauer um das Kind herum mit den Gewölbelinien zu einer einzigen Ausdrucksfigur zusammengezogen; deutsch und gar nicht italienisch! Die Szene, in der Wolfgang den Teufel zur Mithilfe beim Bauen zwingt, ein großartiges Landschaftsbildnis, zeigt eine Angleichung des Faltenstiles an das Schnitzwerk, die in Italien doch unmöglich wäre (Mithilfe Friedrichs). Der Kirchenväteraltar aus Neustift, nach wechselvollen Schicksalen über Augsburg nach München gelangt und dort erst durch Herrn v. Tschudis Verdienst wieder zusammengestellt, überrascht heute jeden Empfänglichen durch die echte Monumentalität seiner vier Hauptgestalten (Abb. 56). Selten nur wird man erleben können, daß ein großer Schnitzer die ihm wohlbekannte Wirkung plastischer Formen so deutlich *selber* in Malerei übersetzt! Wir können geradezu noch einmal nachprüfen, ob wir den Schrein von St. Wolfgang richtig gelesen haben. Pacher weist jedem der vier Kirchenväter seinen eigenen Raum unter eigenem Baldachine zu; er leuchtet dabei in die Schreintiefe stärker hinein, als er bei wirklich vollrunden Gestalten für erwünscht zu halten brauchte. Als Maler hätte er fast rembrandtzeitlich denken müssen, um das schummrige Dunkel, das ihm die Schattentiefe des Schreines willig gewährte, noch in den Vortrag der Flächenkunst zu übersetzen. Um so erstaunlicher, daß er bei Ambrosius wenigstens einen Teil des Hintergrundes in

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ruhig tiefen Schatten versenkt. Was nun dem Schreine von St. Wolfgang unmittelbar entspricht, das ist die Verbindung von Symmetrie und Rhythmus, von räumlicher Gesammeltheit und zeitlicher Abfolge. Die beiden mittleren Gestalten, Augustin und Gregor, wenden sich einander zu; so umkleiden sie eine Mitte. Der erste links aber, Hieronymus, tut, was im Wolfganger Schreine ebenfalls der linken Gestalt aufgegeben war: er leitet ein, er biegt und schmiegt sich nach rechts, er spielt die Bewegung an; Ambrosius, rechts, hier in reiner Seitenansicht gegeben, ist genau so echt *Schließender* wie im geschnitzten Werke an gleicher Stelle Benediktus. Das Leben pulst von links nach rechts — wie wir Abendländer lesen; es hebt bewegt an und ebbt in Ruhe ab, zugleich versammelt und verdichtet es sich um die Mitte. Jedesmal gibt der große Plastiker des Bildes eine Beifigur, die mit trotziger Entschiedenheit uns in die noch so karge Raumtiefe zwingend hineinreißt, ob es ein Löwe ist oder ein sitzendes Kind, ein aufsteigender Kaiser oder eine Wiege mit dem Säugling darin. Ja, es werden auch noch echte Schnitzfiguren gemalt, Gestalten, die nicht als „lebendig", sondern als geschnitzt zu denken sind. Die kleineren Gemälde der Rückseite übertreffen fast noch die Flügel von St. Wolfgang. Sie geben sehr freie, von der gewohnten Legende öfters stark abweichende Erfindungen des vorstellungsstarken Meisters, so die nirgends sonst überlieferte Szene, wie der Teufel dem Heiligen das Meßbuch halten muß; wieder ist dabei die Macht der räumlichen Fluchtlinien reinster Ausdruck, die äußerste Scheidung von Gut und Böse. Unvergeßlich mag jedem empfänglichen Besucher der Alten Pinakothek namentlich die Szene bleiben, in der ein Engel auf Wolfgang herabschwebt, um ihm ein erflehtes Zeichen zu geben; auch die sehr merkwürdige, von Pacher ebenfalls ganz frei umgestaltete der Entlarvung eines Diebes, der ein Gewand gestohlen hat. Sicher, das ist einzigartig.

Es ist auch von Notke kaum erreicht. Jedenfalls ist dieser, deutlicher als Pacher, ein Bildner, der malt. Pacher ist reichlich ebensosehr, wenn nicht noch mehr, ein Maler, der schnitzt. Alles an Notke ist uns noch etwas rätselhaft. Er lockt uns aus tieferem Dunkel; man wünscht ihm zuzuschreiben, was urkundlich noch nicht erfaßt werden kann. Das reicht bis zu den berühmten Holzschnitten der Lübecker Bibel und des Totentanzes. *Einen* Totentanz hat Notke ganz sicher geschaffen,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

den gemalten der Lübecker Marienkirche. Aber dieser selbst ist im heutigen Zustande nur Kopie. C. G. Heise hat das Verdienst, die (leider auch noch übermalten) Reste des echten (von 1463) in Reval nachgewiesen und den Weg der Wanderung so gut wie restlos aufgeklärt zu haben. Das Werk aber, in dem wir — sehr vorsichtig gesagt — unter des gleichen Heise Führung stark hoffen dürfen, Notkes Malkunst auf ihrer Höhe zu erblicken, ist die Gregors-Messe der Marienkirche (Abb. 57). Sie muß um 1500, im „heiligen Jahre", entstanden sein. Sie gibt in nordischer Umdeutung die bekannte Türe, die nur alle 25 Jahre vorübergehend aufgemauert wird. Sie gibt auch einen Durchblick nach jener Petri-Kirche, deren Werkmeisteramt Notke, wohl als „Altersversorgung", in seinen letzten Lebensjahren innegehabt hat. Das Bild ist von einer prangenden Starre, die die Erinnerung an Multschers Bildhauermalerei zurückrufen kann. Alles, was den reinen Maler reizen konnte, alles nur Räumliche also, ist zurückgedämmt. Wie beim Wurzacher Altare wirkt das Nicht-Gestaltliche nur als Ermöglichung der Gestalt, gegenüber der „Malerei der Maler" also sehr unmodern. Aber das berührt ja den *Wert* nicht! Großartig ist auch hier das Gestaltliche. Es kann den geisterhaft schönen Totenkopf vom Stockholmer Georg zurückrufen; es zeigt auch Verbindung zum Aarhuser Altare. Überall herrscht ein blanker Ernst, der wahrhaft erschütternd ist — wie bei Multscher; und wie bei Multscher herrscht eine Farbigkeit von eigentümlich erdigem Reiz, eine Farbigkeit, die nicht aus dem vergleichenden und messenden Blick auf Gestalten im Raume gewonnen, sondern wie die „Polychromie" plastischer Werke aus selbständiger Erfindung auferlegt ist. Es gibt in Lübeck wirklich nur Notke, dem wir dieses erstaunlich packende Werk zutrauen können. Gewiß, die Sonderbarkeit, ja Schwerverständlichkeit des Meisters wächst noch durch die Anerkennung dieses schlagend wuchtigen Gemäldes. Vom Triumphkreuz des Domes aus würde man aber auch den Stockholmer Georg kaum erwarten, kaum auch von den Schnitzfiguren in Aarhus und Reval her. Eines nur hat schon Heise richtig gesehen: der Sinn für monumentale Gesamtanlage (jenseits aller Fragen der Einzelverfeinerung) ist in der mächtigen Gruppe des Domkreuzes schon bewährt. Außerdem wird man in den Köpfen namentlich der Revaler Gestalten doch die Vorformen besonders der Stockholmer

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Beifiguren schließlich herausfinden. Es bleibt wohl, daß Notkes Gestalt dunkler ist als die Pachers. Groß ist sie schon jetzt für uns, und der nördlichste unserer Hauptmeister in Dürers Jugendzeit darf von weitestem Standpunkte aus als gleichzeitige und gleichlaufende Erscheinung neben dem südlichsten gesehen werden. Wir glauben, eine späte Höhe Notkeschen Schaffens in der großartigen Grabplatte Huckerot (Abb. 151) zu besitzen.

SCHONGAUER UND DER HAUSBUCHMEISTER

Die beiden größten Graphiker der gleichen Zeit, die beide auch ohne Zweifel bedeutende Maler gewesen sind, bilden eine gleich seltsame Bruderschaft. Hier freilich darf ein größerer Unterschied des Alters angenommen werden: der Hausbuchmeister ist wohl der Jüngere; als gänzlich sicher darf gelten, daß er den schwäbisch-oberrheinischen (aus Augsburger Familie nach Colmar gelangten) Meister überlebt hat. Die Gewichtsverteilung ist auch hier nicht einfach. Die große gemalte Madonna im Rosenhag (Kolmar) würde allein genügen, um Schongauer einen Ausdruck hoher Würde zu sichern. Seit wir gar das riesige Wandgemälde des Breisacher Jüngsten Gerichtes wenigstens einigermaßen wieder kennen, steht er so da, daß er auch ohne die Kupferstiche, die seinen abendländischen Ruhm ausmachen, zu den Hauptmeistern der Zeit gerechnet werden müßte. Die *Gemälde* des Hausbuchmeisters können sich an innerer Größe mit jenen Schongauers nicht messen. An allgemeiner Wirkung auf die Zeit können dies auch nicht seine graphischen Blätter, Kaltnadelarbeiten höchst einmaliger Eigenart, voll malerischer Keckheit, voller Wunder atmosphärischer Schummrigkeit, Vorausnahmen Rembrandts, sehr genial also — aber wohl erst in unserer nachträglichen Betrachtung die Höhe ihrer Wirkung erreichend, zur Zeit ihrer Entstehung (Verbreitung konnten sie als durchweg fast einmalige Blätter kaum finden) wohl wenig gekannte, abseitige Leistungen eines genialen Sonderlings. Schongauer ist eine europäische Erscheinung, seine Bedeutung reicht über Deutschland weit hinaus. Er ist der erste Malerstecher in ganz Europa überhaupt, und sein schwäbischer Ernst, sein vorbildlicher, dem Klassischen zuweilen nahekommender Ordnungssinn, zusammen mit der bewundernswerten

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Feinheit des Vortrages und vor allem mit dem Reichtum wahrhaft schöpferischer Vorstellungskraft, hat ihm eine Breite der Wirkung gesichert, wie sie dem Hausbuchmeister versagt bleiben mußte. In dieser Zeit mag die völlige Namenslosigkeit schon eine Art Aussage geben. Schongauer versah jedes Blatt mit seinen Anfangsbuchstaben, nur leider nicht mit Jahreszahlen. Der Hausbuchmeister hat an beides nicht gedacht. Er muß ein Mensch sehr anderer Art gewesen sein, humorvoll, von verblüffender Kühnheit im Kleinen, unbekümmert um seinen Ruhm und vielleicht sogar um seine Wirkung. Der Versuch, einen rechten Holländer aus ihm zu machen, darf völlig mißglückt heißen und womöglich mehr noch der damit verbundene, so ziemlich die ganze bedeutende Mainzer Plastik des späten 15. Jahrhunderts, obendrein auch noch die Holzschnitte der Breidenbachschen Palästina-Fahrt und damit schließlich den Namen des Niederländers Erhart Reuwich auf den sonderbaren Mann zu übertragen. Gewiß bleibt der nordwestliche Kunstkreis dem innerdeutschen, in den er am Niederrhein ohne echte Grenze übergeht, stets sehr nahe, und er ist so erstaunlich reich, daß immer wieder aus ihm her bedeutende Erscheinungen auch auf oberdeutschem Boden erwartet werden können. Gewiß ist es auch nicht ohne Ausdruck, daß der in einiger Hinsicht, durch den radierungsartigen Charakter der Blätter, am deutlichsten vorausverkündete spätere Meister gerade ein Holländer ist: Rembrandt. Dennoch ist mindestens die ganze uns übersehbare Entwicklung des Mannes auf oberdeutschem Boden verlaufen. E. S. und Schongauer haben beide auf ihn gewirkt. Das „Hausbuch", nach dem er heißt, schließt in manchem an den Stil des Thalhoferschen Fechtbuches von 1467 unmittelbar an. Ulmer Holzschnitte der siebenziger Jahre stehen seiner Art nahe. Eine frühe und sehr reizvolle Miniatur gilt dem Heidelberger Pfalzgrafen. In Frankfurt oder in Mainz ist mit hoher Wahrscheinlichkeit wenigstens für längere Zeit seine Wirkungsstätte zu suchen, aber auch Straßburg wäre vorübergehend nicht ausgeschlossen. Wäre der Künstler Holländer von Geburt, so würde sein Verhältnis zur deutschen Kunst jenem Hans Memlings zur niederländischen entsprechen.

Innerhalb der Oberdeutschen darf man vielleicht — so gewagt alle Verallgemeinerungen in der Kennzeichnung von Stämmen sind — das grundsätzliche Bild, das *wir* wenigstens uns von Alemannen und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Franken zu machen pflegen, auf Schongauer und den Hausbuchmeister anwenden. Mag es selbst nur eine anfechtbare Verabredung sein: eine weltoffene, frei atmende, humorvoll gesprächige, der Feierlichkeit selten bedürfende, dem Leben in seiner ganzen Fülle sorglos zugewandte Art, wie wir sie gerne als besonders rheinfränkische Möglichkeit empfinden, Züge, die bis in den Sprachklang hinein namentlich beim Pfälzer (etwas weiteren Sinnes) recht wohl zu beobachten sind, finden sich im Hausbuchmeister. Das Erlesene, Ordnende, auf scharfer Formulierung fast denkerisch Bestehende Schongauers hat für uns etwas von dem, das wir gerne alamannisch nennen; es ist mehr Schiller nahe als Goethe. Eine egmontische Sorglosigkeit, wie nicht nur Goethes Held, sondern Goethes Drama sie offenbart, steht der geschlossenen, strengen, knappen Kraft gegenüber, wie Schillers Schauspiele wenigstens als Idee sie in sich tragen. Dabei soll gewiß nicht vergessen werden, bis zu welcher kristallenen Reinheit der Form Goethe in der Iphigenie gedieh — er ist ein Franke, aber auch noch mehr als dies —, und daß Schiller, wenn auch unter Goethes Einfluß, immerhin Wallensteins Lager schaffen konnte — er ist ein Schwabe, aber auch noch mehr als dies. Hüten wir uns also vor einem schrankenlosen Glauben an Antithesen: sie sind zu schön, um treu zu sein. Als Richtungsweiser aber mit Vorsicht angewendet, können sie mindestens vorübergehend nützlich wirken. Schongauers „Madonna im Hofe", eines seiner edelsten Blätter, ist jedenfalls von einer vornehmen Kargheit und Erlesenheit des Ausdrucks, die den Landsmann Schillers nicht schlecht bezeugen könnte (Abb. 59 u. 60). Des Hausbuchmeisters „Heilige Familie auf der Rasenbank" ist dagegen von dampfendem Leben, voller Übergänglichkeit und Grenzverwischung bis in den Vortrag hinein, da wo Schongauer die messerscharfe Grenze bevorzugt; es ist, als ob ein leiser moosiger Pelzschimmer verschleiernd auf den Umrissen wüchse und die Gestaltgrenzen überwucherte. Diese musiknahe Kunst ist voll Humor, wo jener schweigsamen Ernst bekundet, voll Reiz und Ahnung der Ferne, wo jener auf der Deutlichkeit des Nahen besteht; in sprießender Pflanzenhaftigkeit träumend, wo jener fast statuarisch denken kann; geöffnet, wo jener umhegt, dämmrig, wo jener klar ist: tatsächlich die Frühform einer Richtung, die als eine unter sehr vielen anderen um 1500 wie eine gewisse Entsprechung zur Romantik um 1800

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



56. Michael Pacher, Kirchenväter-Altar aus Neustift, München, Alte Pinakothek

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



57. Bernt Notke, Gregorsmesse, Marienkirche, Lübeck

aufgefaßt werden kann. Man hat einmal Goethe und Schiller durch einen derb verkürzten Vergleich verdeutlichen wollen. Schiller: „Auch das Schöne muß sterben, das Götter und Menschen erfreuet"; Goethe: „Röslein, Röslein, Röslein rot, Röslein auf der Heiden." Es wäre unerlaubte Vergewaltigung des reichen Lebens, wollte man diesen ohnehin schon allzusehr vereinfachten Vergleich schlankweg auf unsere beiden Meister übertragen; aber das „Röslein rot" wächst freilich weit besser in der volksliedhaften Kunst des Hausbuchmeisters, und der erhabene Schritt göttlicher Ordnungsideen ließe sich hinter Schongauers Stichen wohl vernehmen; dieser kann auch, gleich Schiller, „deklamieren", wo jener plaudert; der Berg ist ihm, was jenem der Baum — und der kahle Baum mit antennenhaft feiner Verzweigung ist ihm, was jenem die saftige Pflanze.

Schongauer mag mit Pacher und Notke gleichen Alters gewesen sein. Er ist der ältere der beiden Meister, er hat auch mindestens zu Anfang noch den Goldschmiedeberuf getrieben, der in seiner ganzen hochbegabten Familie zu Hause war, er hat auch in der Ornamentgeschichte große Bedeutung; er hängt so noch an einem letzten Faden mit der E. S.-Zeit zusammen. Seine eigentliche Wirkung beruht aber auf der sehr neuen Verbindung von Malerei und Kupferstich. Sie hat ihm erlaubt, mit seiner „formbezeichnenden Linie" zugleich dem Stiche eine erste völlige Selbständigkeit zu geben. Er schafft, wie K. Bauch schön ausgeführt hat, weder Vor- noch Nachbilder, sondern „Bilder" von selbständiger Kraft. Dieser für ganz Europa zuerst vollzogene Schritt sichert ihm eine einzigartige Stellung auch in unserer deutschen Geschichte. Daß er ihn vollzog, war durch seine klare Herkunft von den älteren Großmeistern der oberrheinischen Stecherkunst vorbereitet. Viel weniger geschichtlich festgelegt ist dagegen der Hausbuchmeister — ein Pfeifer gleichsam, der abseits im Walde seine Lieder voll wunderbarer Tiefe ertönen läßt. Er tut es nur in den Blättern. Nur hier ist ihm das Neue erlaubt, und hier auch herrscht weithin das Weltliche vor. Als Maler erfüllte er Aufträge fast ausschließlich geistlichen Gehaltes. Das wirkungsvollste aber auch seiner Gemälde ist wieder ein nichtgeistliches Werk, das Gothaer Liebespaar (Abb. 30). Es ist alles recht verschieden zwischen den beiden. Der Gegensatz kommt aus der letzten Tiefe der Persönlichkeit, dem Verhältnis zum Leben und zum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Tode. In dem Kampfe zwischen dem Bewußtsein, bedingt zu sein, und dem Wunsche, es nicht zu sein, diesem inneren Ringen, das ganz wesentlich hinter aller abendländischen Kunst steht, entscheidet sich wenigstens an hervorragender Stelle Schongauer sehr anders als der Hausbuchmeister. Zum Wissen um unsere Bedingtheit gehört das Wissen um den Tod. Schongauers Kunst, die es selbstverständlich auch voraussetzt, spricht es nicht unmittelbar, nicht um seiner selbst willen aus, sondern nur da, wo die heiligen Inhalte der Passion es verlangen. Da aber handelt es sich zuletzt nicht so sehr um unseren eigenen Menschentod, die Darstellung ist vorgezeichnet, das Gesicht des Todes nicht freiwillig aufgesucht. Der Hausbuchmeister aber, der scheinbar sorglose Wanderer, der das bunte Leben auffängt, wo es ihm entgegendringt, der drollige Kinder in ihrer Putzigkeit lächelnd beobachtet, der auch das Komische umspannt (eine bezeichnende Sonderform alles Ja-Sagens zu unserer Bedingtheit) — er blickt auch dem Tode ganz unmittelbar ins Gesicht, und er kann es auf geradezu liebevolle Weise. Er kann es auch mit heißem Ernst, so in dem Blatte mit den drei Lebenden und den drei Toten. Der Grundgedanke, schon der älteren Kunst wohlvertraut, ist kein anderer als jener, den auch der geistreiche persische Dichter Omar Kaijâm, der große Trinker aus denkerischer Tiefe, besungen hat; in der Übersetzung des Grafen Schack: „Deinesgleichen war ich ehemals, morgen bist du meinesgleichen" (der zerbrochene Becher von Ton sagt es dem Zecher). Der jähe Schrecken, der aus der brodelnden Tiefe des vollbejahten, immer rätselhaften Lebens aufschießt, ist wahrlich nicht verschwiegen. Es gibt aber noch ein anderes Blatt: Tod und Jüngling (Abb. 58), und darin ist die ganz unmittelalterliche Zartheit, die dem Tode verliehen wird, auch die Übergänglichkeit der Form, die das altbekannte Furchtgerippe mit einem leisen Lebensschimmer überzieht, ist der sanft zuredende Blick von wahrhaft schubertischer Schönheit: *„ich bin nicht wild"*. Auch hier glaubt der Verfasser etwas von der geheimnisvollen Bindung zu spüren, die zwischen der hörbaren Kunst um 1800 und der sichtbaren um 1500 zu bestehen scheint. Der Schubert jener altdeutschen Zeit konnte noch kein Meister des musikalischen Kunstliedes sein, das eine weit spätere, freilich ebenfalls eine deutsche Schöpfung ist. Ebensowenig hätte um 1800 ein bildender Künstler den schubertschen



58. Hausbuchmeister, Tod und Jüngling, Kupferstich

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



59. Schongauer,
Madonna im Hofe, Kupferstich



60. Hausbuchmeister,
Hl. Familie auf der Rasenbank, Kupferstich





61, 62. Schongauer, Verkündigung, Kupferstich

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



63. Schongauer, Kreuztragung, Kupferstich

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Liedern vom Tode und dem Mädchen und — es gibt auch dieses — *vom Tode und dem Jüngling* eine ebenbürtige Übersetzung für das Auge gewähren können.

Der seelische Boden unseres Künstlers scheint in diesem Blatte durchaus der Mittelrhein. Die fein anrührende Gebärde des Todes hat ihren Ahnen in einer Teilgruppe der Lorcher Kreuztragung. Dort wird der Rohere vom Feineren ähnlich beruhigend angefaßt wie hier der dem Tode Verfallene durch den milden Sieger selber. Dieser ganze Zug ist gar nicht niederländisch! Hier aber spiegelt sogar der Jüngling die seltsam romantische Mischung der Gefühle; ein mehrdeutiges Lächeln schwebt auf dem Gesichte. Und was die Formen angeht: die kühne Umrißverschmelzung, das Dämmerlicht — den Malereien des Meisters fehlt es zwar durchaus; soweit es aber in seiner *Graphik* gedeiht, hat es den größten Vorgänger in einem mittelrheinischen *Maler:* dem Meister der Darmstädter Passion.

Schongauers ungemein feinfühlige Kunst ist von der lockenden und geheimnisvollen Sprache des Hausbuchmeisters weit entfernt. Es ist erstaunlich, wie er es verstanden hat, sein Ich zu wahren, während er den Stil der achtziger Jahre bestimmend mitmachte. Er selbst ist nicht genialisch, sondern ein Genie. Er hat in der Passion, zumal in der Geißelung, unverkennbares „1480" gegeben, einen Tumult um das Opfer, der seinen heißen Schwung wie seine kreisende Form dem Willen der Zeit zu verdanken scheint. Vieles andere noch, so auch seine Auffassung des Sebastian, wäre hierher zu rechnen. Das ganz Eigentliche seines Wesens ist das doch nicht. Dieses liegt in der ruhig ordnenden Größe, in einem zuweilen nahezu klassischen Willen. Gewiß, namentlich in den Gesichtern kommt Schongauer über eine gewisse verabredete Lieblichkeit schwer hinaus, und er wird besonders Dürer gegenüber damit immer altertümlich erscheinen. Aber als das bloße „Noch-Nicht" Dürers wäre er schwer verkannt. Er ist selbst etwas, er ist sogar hervorragend viel. Schon die gewaltige Wirkung hat dies bewiesen, und auch Dürer wußte wohl, warum er den Kolmarer aufsuchen wollte: er wußte, daß er einen *Meister* suchte. Die reife Verkündigung L. 42, 43 darf die Stellung des Künstlers schön verdeutlichen (Abb. 61 u. 62). In allen Beigaben, im Spruchbande, in der eingepflanzten Blume, in den Gewandendigungen schäumt der bewegte

63. Schongauer, Kreuztragung. Kupferstich

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Stil, den die Jahre allgemein geprägt haben. Aber der große Rhythmus kommt in Maria wie in einer wahren Statue zur Ruhe. Auch hier, wie bei Pacher, ist Rhythmus in der Symmetrie. Gewaltige Bewegung konnte Schongauer wagen; sein Antonius-Stich wurde schon beim Stockholmer Georg genannt. Auch Dürers Allerheiligenbild und vor diesem so manches Blatt der Offenbarung Johannis beruht auf dieser kühnen Gesamtfigur, die durch eine einzige Felsschroffe zwingend in die Lüfte versetzt wird. Die berühmte große Kreuztragung, ein ungewöhnlich riesenhaftes Blatt von großer Breitendehnung, geht von einer Erinnerung an die Budapester Kreuztragung des Hubert van Eyck aus. Sie hat aber gerade alles das weitergedacht, was einen stark fühlenden *und* zugleich denkerisch ordnenden Menschen daran reizen mußte (Abb. 63). Keine Gestalt steht umsonst; wo eine Raumbiegung ist, bildet die Gestalt ein Gelenk. Bei sehr anderer Einzelform hat auch Raffael in den Stanzen Gestalten zu Raumgelenken durchdacht; er tat es gewiß nicht zum ersten Male in Italien, aber Raffael *kannte* Schongauer, er hat sich nachweislich von ihm anregen lassen. Der Hausbuchmeister hat Schongauer auch gekannt, auch sein Breitblatt der Kreuztragung setzt dessen Schöpfung voraus; namentlich die zweite Gestalt von rechts beweist es. Aber die hageren Figuren des Kolmarers werden bei ihm breit, ein Jüngerer und Späterer spricht.

Der Reiz des Nebensächlichen lockt den wanderfrohen Hausbuchmeister, der das *ganze* Leben sucht: „Und wo ihrs packt, da ists interessant." Auf seinen Gemälden wie bei der gestochenen Kreuztragung sind es die „Volksszenen" (im Sinne von Goethes Egmont oder Faust), die das Beste aus ihm herausziehen. Schongauer ist ein Meister des *Hauptsächlichen!* Er ist, ohne jeden Zweifel, ein höchst kluger Schüler Roghers van der Weyden, die Verbindung ist unverkennbar. Dennoch liegt nicht darin das Entscheidende. Es liegt in der eingeborenen Fähigkeit, fast klassisch gleichgewichtig zu ordnen. Die heilige Familie in Wien, nicht sicher bezeugt, aber urecht Schongauerisch, ist dafür beispielhaft (Abb. 64). Der Ausspruch Wölfflins über Dürers florentiner Anbetung, sie sei „das erste vollkommen klare Bild der deutschen Kunst", dürfte getrost schon auf dieses angewendet werden. Das sicherste Mittel, dessen sich Dürer damals, 1504, vor der zweiten Italienfahrt, bedient hat, die Zuordnung der Gestalten zu reiner

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



64. Schongauer, Hl. Familie, Wien, Kunsthistorisches Museum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



65. Schongauer, Jüngstes Gericht, Fresko, Breisach

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Bogenarchitektur, ist in geradezu vollendeter Wirkung schon bei Schongauer zu beobachten. Nichts ist hier zufällig, am wenigsten die „Zutat" des kleinen Stillebens rechts unten, das eben keineswegs Zutat ist, sondern der Abschluß einer feinfühlig gesenkten Schräge von links oben her. Der Stab muß noch knorrig sein, das ist 1480, er hat den Stil auch der Gewänder und auch der Hände, der feinen, schlanken, schmalen Hände, die dem großen Niederländer Rogher so wichtig waren, die sicher von diesem gelernt, ebenso sicher aber mit jener inneren Verwandtschaft aufgenommen sind, die man so oft schon zwischen Alemannen und Nordwestdeutschen, den nächsten Verwandten der Niederländer, beobachtet hat. Das Wiener Bild ist gleich einigen ähnlichen, die dem Meister sehr nahestehen, recht klein. Man würde es einem Graphiker schon leichter zutrauen als die Madonna im Rosenhag. Das ist nun ein großes Bild, das seine Ausmaße voll erfüllt, eine herrlich freie Verwertung Roghersher Anregungen zu rein oberdeutscher Form. Ganz oberrheinisch ist der Gegenstand. Ein Blick auf Lochners Darstellung in Köln zeigt schnell das gewaltige Maß von Erfahrung in jedem Sinne, das zwischen beiden Darstellungen liegt, ebenso aber die gemeinsame ideale Auffassung, die nichts mit „niederländischem Realismus" zu tun hat. Wir wußten aus dem sonst keineswegs sehr genau bekannten Leben Schongauers immerhin schon, daß er die letzten Jahre in Breisach verbracht und dort 1491 sein Leben beschlossen hat. Erst seit der Wiederentdeckung des Jüngsten Gerichtes an der inneren Westwand des Breisacher Münsters verstehen wir, warum der Meister in die so nahe gelegene kleine Stadt übergesiedelt ist. Mit diesem großartigen, schon im Maßstabe ungewöhnlich bedeutsamen Wandgemälde hat der so fruchtbare Künstler des gestochenen Blattes seine letzte Tat vollbracht, ein Kupferstecher mit einem Fresko! (Abb. 65). Wir haben ja früher überhaupt nicht gewußt, wie groß unser Bestand an Wandgemälden auch weit nach der Kaiserzeit gewesen ist. Wir waren allzusehr geneigt, das Fresko den Italienern fast so ausschließlich zuzudenken, wie uns den Schitzaltar. Aber wäre unser nordischer Himmel günstiger gewesen, wäre vor allem nicht so erschreckend Vieles später zugemalt oder auf andere Weise vernichtet worden — Deutschland müßte eigentlich überreich an Fresken sein. Man denke nur an die Wiederauffrischung wenigstens eines Teiles der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

weitgedehnten großfigurigen Darstellungen Jörg Ratgebs im Kreuzgang der Frankfurter Dominikanerkirche! In Wahrheit können wir uns oft vor dem Zudrang der Formen schwer retten; wir kommen bei der Denkmalpflege zum Aufdecken von drei oder vier Schichten übereinander: welche soll erhalten werden? Das Darmstädter Bilderarchiv enthält als Einzelfall schon genug Beweise, wie stark der Drang zum Fresko auch in Deutschland gewesen ist. Die großäugigen Gestalten Schongauers aber gehören sicherlich zu dem, was am meisten überrascht und am tiefsten nachbleibt. Unbedingt ist zu fordern, daß die abscheuliche neue Westempore in Breisach, deren Anbringung zur Wiederaufdeckung des großen Wurfes geführt hat und die *trotzdem* zu Ende gebaut worden ist, wieder entfernt werde. Hier, wie an so vielen Stellen, muß die zu erwartende Reichsgesetzgebung für den Denkmalschutz einen Sieg erringen, der der Kunst unseres Volkes wahrhaft zugute kommen wird.

Ein riesiges Wandgemälde krönt das Lebenswerk eines bahnbrechenden Kupferstechers! Auch dies gehört zum Bilde der deutschen Kunst vor Dürer. Es gehört ebenso dazu, daß gleichzeitig und noch Jahre darüber hinaus der märchenhafte Sinnierer, den wir den Hausbuchmeister nennen, seine Phantasie in wundervollen Blättern verströmte. Im Kupferstich war Schongauer der Herrschende; der Kühnere war der abseitige Hausbuchmeister. Schongauer tritt in das hellere Licht der Geschichte; aber nicht geringer als die Verehrung, die wir dem Alemannen schulden, sollte die Liebe sein, mit der wir die seltsamen, fast stets nur einmaligen Blätter des Unbekannten zu umfangen haben, der in seinen Gemälden (zu Freiburg, Mainz, Darmstadt oder Dresden), so fein und warm sie sind, doch bewies, daß er nur im kleinen Blatte mit der kalten Nadel das Tiefste seines Wesens völlig auszusagen vermochte — der Dichter des Lebens neben dem Baumeister des Bildes, der liebevolle Träumer neben dem starken Gestalter.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

DER STIL DER 80ER JAHRE BEI DEN MALERN

So stark wie die Schnitzaltäre und die Kupferstiche, so stark wie überwiegend auch diejenigen Gemälde, die von den großen Schnitzern und Stechern, den Vielseitigen, ausgegangen sind, zeigt sich die „Malerei der Maler" seltener. Diese freilich scheint uns eher zu *warten,* bis in Dürer der große Erlöser kommt. Reich genug ist auch sie, auch die „reinen Maler" spiegeln den Stil der achtziger Jahre. Aber ist es nicht wirklich so, daß sie ihn mehr spiegeln als schaffen? Geschaffen haben ihn die Bildner und die Stecher. Das starke Bündnis des Gerhart und des E. S. steht schon in den sechziger Jahren hinter dem, was in den achtzigern die höchste Blüte erreichen sollte. Diese Herkunft verleugnet sich nicht. Es ist dafür um so lehrreicher, daß in Dürers Zeit das Verhältnis sich wirklich wandeln wird. Man pflegte früher nicht zu sehen, daß hier eine *Verlagerung* erfolgt ist, daß erst mit Dürers Mannesjahren die Malerei zusammen mit einer nunmehr *ihr* verpflichteten Graphik zu gleicher, nicht selten überlegener Stärke gegenüber der Plastik aufgestiegen ist, und auch dies nur für kurze Zeit, und fast nur dieses eine Mal bei uns. Daraus aber, daß man dies nicht sah, ist das falsche Bild von der fehlenden Genialität vor Dürer entstanden. Kein ehrlicher Mensch kann an diesem festhalten, der auch nur den skizzenhaften Andeutungen dieses Buches gefolgt ist.

Sonderbarerweise tritt der Maler, der am ehesten noch der genialen Art der Plastik und der Graphik ebenbürtig ist, in dem sonst so viel stilleren Köln auf, in dem wir ihn am letzten erwarten würden: der Bartholomäus-Meister. Er wird, sicher ein Deutscher, in Köln doch ein ursprünglich Fremder gewesen sein. Er wirkt dort, nach Lochner, nach den Meistern der Verherrlichung und des Marienlebens, gar neben dem der heiligen Sippe, wahrhaft verblüffend. Viele Fragen umkreisen ihn — von Utrecht bis nach der lübischen Kunst und ihren schwedischen Ausstrahlungen reichen sie —, aber uns genüge er als Erscheinung. In einem unvergeßlichen Bilde des Louvre hat er gewagt, mit einem größten Meisterwerke eines größten Niederländers zu ringen, der frühen Kreuzabnahme Roghers im Escorial. Eine Auseinandersetzung ist

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

das, keine Kopie. Alles ist darin anders geworden, mußte es werden, wenn ein starker Mensch der neuen Zeit sich von der wundervollen Leistung des sicher größeren, aber auch weit älteren Genies anregen ließ. Was aber so außerordentlich stark verändernd gewirkt hat, das ist das geheime Ornament, die Bewegung an sich, die musikantische Freude sogar an der Übertreibung, die deutsche Forderung also: fort vom Realismus! Die Farben sind namentlich im Thomas-Altar des Wallraf-Richartz-Museums, aber auch im Münchener des Bartholomäus stark nordwestlich, der Geschmack am Gleißen der Stoffe ist fast holländisch, die Kopftypen sind es ebenfalls. Man hat an den holländischen Meister der Virgo inter Virgines erinnern können, und daß der Mann rein malerisch in den Niederlanden geschult ist, darf nicht bezweifelt werden. Diese Schulung hat seinen farbigen Vortrag bestimmt. *Was* er vorträgt, die Bewegungsform gerade, ist gar nicht nordwestlich. Sie müßte, für sich allein betrachtet, den rätselhaften und eigenartigen Mann eher in Oberdeutschland suchen lassen. Daß er als echter Niederländer unmöglich wäre, wird nicht bestritten werden können: er tut alles, was jene verbieten. Er ordnet namentlich im Mittelbilde des Thomas-Altares nach sehr außerwirklichen Gesetzen. In sonderbar zwingender Schrägansicht bringt er eine Umkreisung der Hauptgruppe von fast grasserischer Beweglichkeit. Er steht in seiner Stadt sehr allein. Nur das Geschmeidehafte und Glitzernde seiner fein gebrochenen und gemischten Farbentöne stellt ihn wieder unter die Meister des Nordwestens.

In Oberdeutschland ist der Stil der achtziger Jahre auch bei den Malern natürlich verbreitet. Dem Schottenmeister in Wien (Abb. 48) steht jener der Heiligenmartyrien ganz ähnlich gegenüber wie etwa *Wolgemut* mit seinem Zwickauer Altare dem Hans Pleydenwurff oder auch dem Schüchlin. Schon die erhöhte Figurenzahl ist kein Zufall; es brodelt jetzt im ganzen Bildraum, und die Vielzahl der Figuren entspricht nur der Vielfalt der Bewegungen. Hier wirkt eine Fragestellung, die die reine Malerei als die jüngere Kunst (der Plastik gegenüber) vorfindet: Eroberung des Raumes durch seine *Füllung*. Von dem Reize und der Großartigkeit, wie sie die Plastik, diesen Fragen weit mehr enthoben, bei gleicher Gesinnung erreicht, trifft man nur selten eine Spur, weder bei den Wiener Martyrien noch im Zwickauer Altare.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



66. Meister des Augustiner Hochaltares, Der hl. Lukas
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



67. Sog. Strache-Meister, Kreuztragung, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

In diesem letzteren wäre die Dornenkrönung ein besonderes Beispiel, ein Bild, in dem alles zu splittern und zu krachen scheint. 1479 ist der Altar bezeichnet. Der Straubinger Hochaltar um 1475 und jener der Nürnberger Heiliggeist-Kirche vom Ende der achtziger Jahre können das Gesamtbild stützen. Der Maler, 1434 geboren, ist erst 1519 gestorben.

Immer wieder ist der Eindruck der *Häufung* da! Häufung brauchten die großen Schnitzer nicht, sie vermochten sogar die Vielzahl der Gestalten, wenn sie nötig war, unter der Vorherrschaft der großen Bewegungslinien und ohne Sorgen um die Fragen der Verkürzung fast zu verdecken (so Stoß in Krakau, wo nicht Verkürzung, sondern maßstäbliche Verkleinerung das Obergeschoß in die Ferne zu rücken genügt). — Feiner als Wolgemut ist jener unbekannte Nürnberger Maler, den man früher mit jenem verwechselt, dann den „Meister des Peringsdörffer Altares" genannt hat. Eine falsche Urkundendeutung trug an der falschen Namengebung die Schuld. In Wahrheit handelt es sich um den ehemaligen Hochaltar der Augustiner-Kirche. Er war von stattlichen Ausmaßen, und was wir von ihm besitzen, ist von erhöhtem Werte. 1487 ist eine der Tafeln bezeichnet. Ein Geselle R. F., dem die Veits-Legende überwiegend zugesprochen wird, hat wenigstens sein Monogramm hinterlassen. Schnitzfiguren bildeten einst das Innere. Hier mag eines der wenigen nürnbergischen Werke erhalten sein, die dem jungen Dürer nachhaltigen Eindruck gemacht haben. Es gibt sogar eine Stelle, an der man nicht ohne Sinn eine Darstellung des noch fast knabenhaften Jünglings Dürer selbst vermutet hat. Man spürt etwas wie seine „Anwesenheit". Die gemalte Lukas-Szene gehört zu den hübschesten der ganzen Zeit (Abb. 66). Sie hat gleich jener des Hermen Rhode von 1484 mit Roghers bekanntem Entwurfe nichts mehr zu tun, bis vielleicht auf eine leise Erinnerung in dem Doppelfenster hinter dem Maler. Eine bezaubernd feine Darstellung des Innenraumes ist das, wohl vorbereitet durch den etwas älteren „Meister des Landauer Altares", der im ganzen einen härteren Stil schreibt, mit seiner „Verlobung der Katharina" aber einen höchst wertvollen Beitrag zur Geschichte der Innenraumdarstellung geleistet hat. Die eigentlichen Bewegungsströme der achtziger Jahre wären am besten im Christophorus oder auch in der Sebastiansmarter zu erkennen. Auch

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der Meister des Hersbrucker-Altares zehrt von ihnen, und als eigenartigster Nachbar der gar nicht unbedeutende, vielleicht oberpfälzische Meister L. Cz. (mit diesen Buchstaben als Stecher bekannt), der eine Art leicht verwilderten Schongauer-Stiles zeigt, als Maler wohl gleichzusetzen mit dem sog. Strache-Meister. Seine Kreuztragung (Abb. 67), stark auf das Gestaltliche gestellt, ist dadurch wohl am ehesten Grasserscher Bewegung vergleichbar.

Für München ist an die reiche Tätigkeit des *Jan Pollak* zu erinnern. Er zieht wesentliche Kräfte aus dem oberbayerischen Boden, er ist wirklich ein Münchener Stadtmaler geworden, dem wir schöne Ansichten, auch von Freising, verdanken. Er kann sich, so in der Verkündigung des Blutenburger Altares, gelegentlich einmal westlicher (übersetzt-eyckischer) Verfeinerung nähern. Die Petrus-Bilder aus der Münchener Peterskirche lassen sowohl an niederländische als an tirolische, wenn nicht gar italienische Eindrücke denken. Die Geißelung des Paulus im Nationalmuseum darf neben der Beschwörung des Magiers Simon ebendort als Pollaks stärkstes Bekenntnis zum Stile der achtziger Jahre gelten. Ob man wirklich den unverkennbar polnichen Namen nur als Künstlernamen eines in Krakau ausgebildeten Oberdeutschen, möglichst eines Bayern, deuten darf? Dieses Vorgehen ist nicht ohne Bedenken. Solange die Polen noch hofften, Veit Stoß beanspruchen zu dürfen, legten sie den Beinamen „Schwob", der nicht Veit, aber einem Matthias Stoß angehängt war, als Bezeichnung eines einmal in Deutschland gewesenen Polen aus! Es kann eine schneidende Wildheit aus Pollak hervorbrechen, die selbst innerhalb des Bayerischen etwas Fremdes behält — neben nicht wenigem gewiß, das eine recht tiefe Einwurzelung im süddeutschen Boden beweist. Die Polen haben immerhin — wenn auch durchschnittlich viel später als die Deutschen, und in aller älteren Zeit auch mit weit geringerer Kraft — bewiesen, daß sie es zu eigenen Künstlern bringen können. Gerade gegenüber der Plastik des Veit Stoß, den sie sich zu Unrecht aneignen wollten, erscheint Pollak etwas eher als Slawe glaubhaft. Der *Geschichte* unserer Kunst ist er auf jeden Fall zuzurechnen. Sie erkennt ihn als führenden Meister der Münchener Malerei während dreier Jahrzehnte an, seit rund 1480, der Glanzzeit der Münchener Kunst unter Herzog Sigismund, seit Pollaks eigenen Arbeiten in den schönsten herzoglichen Stiftungskirchen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

von Pipping und Blutenburg. Der Künstler starb, wie Wolgemut, erst 1519, mitten in der Dürer-Zeit engsten Sinnes; aber so wie bei Dürers eigenem Lehrer bedeutet seine Alterszeit nur das Nachleben eines Geschlechtes, das das Gesicht der Kunst nicht mehr bestimmt. Beider wohl gleichaltrigen Meister Bestes gehört durchaus der Jugendzeit Dürers an. Vieles wäre noch zu erwähnen, wenn Vollständigkeit hier nötig wäre. Nicht zu vergessen ist der oberrheinische Glasmaler Peter von Andlau (früher irrtümlich Hans Wild geheißen) mit seinen herrlichen Ulmer Glasfenstern um 1480, besonderen Hinweises wert das Flügelaltärchen von St. Florian, auch um 1480. Das Schönste seines Mittelbildes liegt in der Landschaft und der Wiedergabe Wiens mit Burg und St. Stephan, gesehen von der Leopoldstadt her. Niederländische Anregungen sind namentlich in den Flügeln deutlich und wahrscheinlich durch den Schottenmeister vermittelt.

Von den Norddeutschen ist als wichtigster *Hinrik Funhof* aufzurufen, der 1475 in Hamburg genannt wird, 1485 aber schon gestorben sein muß. Um 1484 wird er die Flügel des Hochaltares von St. Johannes in Lüneburg gemalt haben, tüchtige Leistungen in einem Stile, der unmittelbar von Dirk Bouts abgeleitet ist, aber zu eigenen Ergebnissen kommt. Sehr bekannt und nun gerade gar nicht an Bouts erinnernd ist der inzwischen schon mehrfach abgebildete Kopf des schielenden Henkers, der mit einer fast schauerlichen Menschenkenntnis erfaßt ist. Aber eigentlich nur mit solchen physiognomischen Zügen, nicht der Gesamtbewegung nach, fügt Funhof sich noch in unser Bild der achtziger Jahre ein. Im ganzen ist er, der vielleicht unmittelbar von den Brüsseler Gerichtsbildern des Bouts herkam, steifer. Nur nebenbei sei bemerkt, daß wir in die Werkstatt- und Familiensitten der Zeit bei Gelegenheit Funhofs einen hübschen Einblick gewinnen. Dreimal hat die gleiche Frau, jedesmal als Ehefrau, die gleiche Malerwerkstätte besessen, die „malersche to hamburg". Ihr erster Mann war der schon genannte Hans Bornemann, der den Heiligenthaler Altar vollendet und vor 1463 jenen von St. Lamberti zu Lüneburg geschaffen hat. Nach seinem Tode heiratete die „malersche" den Funhof und nach dessen Tode wiederum einen Bornemann, einen Hinrich. Die Frau war das Bleibende; die Männer wechselten, und mit ihnen wechselte jedesmal auch der Stil. Hans Bornemann hatten wir als einen Meister

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

genannt, der noch aus der alten Kampfzeit seine Kräfte zog. Funhof ist ein niederdeutsch gemäßigter Beitrag zur Kunst der achtziger Jahre. Hinrich Bornemann hat in seinem gegen 1499 geschaffenen Lukas-Altare der Hamburger Jacobi-Kirche schon eine deutliche Wendung zu noch stillerem Wesen durchgesetzt. Es ist die Art, der wir uns nunmehr zuwenden werden.

DIE KUNST UM 1490

Wir hatten von einer Kunst der achtziger Jahre oder gar „um 1480" gesprochen. Der Ausdruck ist erlaubt, weil eine große Reihe gesicherter Jahreszahlen für bestimmte Kunstwerke ihn zahlenmäßig rechtfertigt. Völlig genau darf er nicht genommen werden, er bleibt ein Verabredungswort. Wissen wir dies, so können wir ihn auch da anwenden, wo das Jahr 1490 erreicht oder schon überschritten ist. Völlig scharfe Abgrenzungen verbietet das stets gegebene Nebeneinander verschiedenaltriger Geschlechter. Im Kefermarkter Altar sowie in den etwas späteren Gestalten Luchspergers durften wir, wenn auch abgemildert, den Geist der achtziger Jahre noch immer vermerken. Im allgemeinen meldet im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts der Stil der ruhigeren Gegenkräfte, die nie ganz verschwunden, nur stark zurückgedrängt waren, sich wieder deutlicher an. Der Atemrhythmus der Geschichte wurde den stilleren Meistern günstig. Manchmal scheint eine ferne Erinnerung an die wirkliche Gotik des 14. Jahrhunderts, eine „Regotisierung" aufzutauchen. Wie ein Atemholen ist das vor der sturmbewegten Geniezeit um und nach 1500. Die Geschichte ist nie reines Nacheinander, ihr Gewebe zeigt ein Ineinander vieler Einschläge. Ein Werk wie die Mantelmaria des *Friedrich Schramm* von Ravensburg (heute im Deutschen Museum), 1480 gesichert, gehört dem Stile, den wir nach jener Zeit benannten, trotz des Entstehungsjahres nicht mit Entschiedenheit an (eher schon die kleinen Gruppen der Gregorsmesse und der Enthauptung Katharinas). In der Madonna selbst wirkt etwas anderes mit, eine Sonderart des Ulmischen. Der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Multscher des Sterzinger Altares zeigt durch Schramms Werk hindurch schon auf den Meister des Blaubeurer Hochaltares, *Gregor Erhart*. Hier liegt eine Brücke über den bestimmenden Stil der achtziger Jahre hinweg. Gleich so manchen Meistern, gleich Stoß und Riemenschneider, ragt Erhart in die volle Dürer-Zeit hinein. Sein vielleicht Höchstes leistet er im Todesjahre des alten Kaisers Friedrich III. (1493). Der Blaubeurer Altar, Riemenschneiders Altar von Münnerstadt, das Weseler Gerichtsbild Dierik Baegerts, fallen in die Zeit rund um 1493. Auch der frühe Weingartener Altar Hans Holbeins des Älteren, zu dem Michel Erhart das Schnitzwerk lieferte, trägt als Jahreszahl 1493. Mitten in der heißeren Luft um 1486 schon war noch bei Lebzeiten des Vaters der junge Maximilian römischer König geworden. Ein wichtiger Teil der eigentlichen Dürer-Zeit kann nach diesem „letzten Ritter" genannt werden, den die Deutschen liebten ganz jenseits seiner oft fraglichen Erfolge, als den Ihren, als ihren Kaiser. Man ist heute geneigt, in Friedrich III., der ihnen ferner war, ein lebenszähes, pflanzenhaftes, fast mütterlich umfangendes Wesen zu finden: keine prächtige Heldengestalt, aber doch nicht einfach nur „des Heiligen Reiches Schlafmütze", wie es früher hieß. Seine Regierungszeit umspannt ein halbes Jahrhundert, von der harten Kampfzeit des Konrat Witz über die geniale Gerharts und die schon sehr geniereiche, gewaltig aufgewühlte der achtziger Jahre bis eben dahin; wo neue, klare Stimmen einer feineren Lyrik vernehmlich werden, das Größte aber noch bevorsteht. Schongauers, Pachers, wesentlich auch Notkes Wirken gehört der Zeit des alten Kaisers an, der klug genug war, für das eigene Grabmal sich von weit her den größten Meister der sechziger Jahre, Nikolaus Gerhart, zu holen. Der Sohn sollte für das seine viel weitere Pläne haben; dafür ist es auch nie vollendet worden. Ganze Künstlerstäbe, überwiegend aus Franken und Schwaben, die größten Meister jener an Meistern überreichen Zeit, Dürer selbst darunter, hat Maximilian für seine sehr verschiedenen Aufgaben herangeholt. Wie das Innsbrucker Grabmal zum Wiener, so wird diese neue Zeit zu der alten stehen, auf die wir soeben noch blicken: viel reicher, aber auch schon unter dem Schatten größerer Tragik. Rein geschichtlich gesprochen, beginnt die maximilianeische Zeit um 1493.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Für dieses Jahr betonen wir hier aber das Ende der Friedrichs-Zeit. Wir nennen sie so, ohne ihr eine stilistische Einheitlichkeit zuzuschreiben, die sie ja nicht besitzt. Nur diese eine Einheitlichkeit hat sie für uns: sie birgt in sich alles, was wir als Übergang aus der ersten Bürgerzeit und als Vorbereitung der eigentlich dürerischen ansehen dürfen. Gegen 1493, als der alte Kaiser starb, haben nicht nur die Altäre von Blaubeuren und Münnerstadt ihre schönlinigen Hymnen angestimmt; auch Dürer hat sich, am Ende seiner Wanderjahre, entscheidend geregt. Seine ersten verblüffenden Landschaften hat er in der Reisezeit gemalt, Vorverkündung von Leistungen nicht nur der deutschen, sondern aller abendländischen Kunst. Es war aber auch schon das gezeichnete Erlanger Selbstbildnis entstanden, und 1493 ist das gemalte Pariser gesichert, jenes äußerlich so kleine Bild, in das der Meister des kleinen Maßstabes — und das ist Dürer überwiegend, bis auf wenige sehr bezeichnende Ausnahmen geblieben —, der Schöpfer unerhörter gestochener, geschnittener, gezeichneter und aquarellierter Blätter einen für die damalige Malerei ungewöhnlichen Ausdruck von Selbstbetrachtung hatte einströmen lassen. Auf diesen Zeitpunkt blicken wir. Gregor Erhart, der frühe Riemenschneider, Syrlin d. J., der Mainzer Adalbert-Meister in der Plastik, Dierik Baegert, Zeitblom, der frühe Strigel in der Malerei (auch schon der ältere Holbein in seiner ersten Art) müssen da genannt werden. Daß diese Namen weit Ausgedehnteres vertreten, sei noch einmal gesagt.

DER BEITRAG DER SCHWABEN

SCHWÄBISCHE BILDNEREI

Gregor Erhart hat den Altar von Blaubeuren 1493—1494 geschaffen. Er ist eines der besterhaltenen Werke unserer Kunst, ein Schnitzaltar mit Gemälden. Das am tiefsten Ergreifende ist die Plastik. Wir finden in ihr eine klare ulmische Linie, die vom späten Multscher über den Tiefenbronner Altar von 1469 und die Heggbacher Madonna, über Friedrich Schramm von Ravensburg (der fast als Lehrer Erharts gelten könnte) und die Muttergottes von Weißenau bis zu diesem neuen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Meisterwerke führt. Es ist jene schwäbische Lyrik, an der Tilmann Riemenschneider seine erste große Lernzeit erlebt hat — für uns Betrachtende nicht zufällig, da Riemenschneider selbst der vielleicht feinste Lyriker der geschnitzten Form ist, den die altdeutsche Kunst überhaupt hervorgebracht hat. Der Weg nach Blaubeuren sei allen angeraten, die unserer alten Kunst nachspüren wollen und froh sind, wenn sie jenseits der Museen sie noch in ihrem echten Lebensraume vorfinden. Das behäbige schwäbische Nest, die sonderbar verzackte Plastik der umgebenden Bergklötze, die träumerische Ruhe des Blautopfes, dies alles vereinigt sich zur unvergeßlichen Umgebung eines unvergeßlichen Meisterwerkes. Mit tiefschönen Farben, mit sehr viel Gold, strahlt der Altar in einem unvergleichlich echten Glanze heute noch auf uns hernieder, beinahe ganz noch den einmaligen Hauch jener Zeit vermittelnd, als Friedrich III. starb und der beweglichere, unruhigere Geist Maximilians seinen schillernden Glanz über Deutschland zu werfen begann. Das „Alte" und Sanfte überwiegt hier! Nur eine törichte Fortschrittlehre aber hat dazu verleiten können, die herrliche Idealität dieses wahrhaften Gesamtkunstwerkes als *„zurückgeblieben"* mißzuverstehen. Wer hinter Formen zu hören versteht, vernimmt einen seraphischen Klang, der dem jüngeren Syrlin (man erlebt ihn im gleichen Raume enttäuschend am Gestühle) niemals erreichbar war. Nicht vernünftige Nüchternheit, wie der Sohn des großen Ulmer Schreiners und Bildners sie entwickelte — ein wahrer Gesang der Form ertönt hier, und er ist bei aller schwärmerischen Schönheit tief voller Gesetz (Abb. 68). Es ist wieder das des Rhythmus in der Symmetrie. Es ist zugleich eine Art baldachinförmiger Aufgiebelung in der Mitte zu spüren. Auf die Folge der fünf Hauptgestalten im ganzen ist das Gesetz des Kontrapostes angewendet, wie es sonst Einzelgestalten beherrscht. Sehr schwäbischerweise stehen diese Gestalten gereiht in eigenen Nischen auf Konsolen; der Zusammenhang mit der alten Portalplastik bis nach Gmünd und Augsburg zurück ist deutlich. Maria steht aber höher. Die Bewegung, die links mit Benedikt beginnt, hebt sich zwingend, vermittelt durch die tief gegensatzreiche Gestalt des Täufers, zu der von Engeln bekrönten Madonna und sinkt dann über Johannes Evangelista, der schon viel ruhiger steht, zur Scholastika ab, die sie in ihrem reichen Gewande

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gleichsam zu Ende verknotet. Wiederum ist nichts zufällig. Der Anschwung von links her durchläuft in feiner Schmiegung ansteigend die Erscheinung der Gottesmutter, und die Senke nach rechts hinab beginnt schon mit der Lage des Kindes. Sie wird unterstützt durch die Mondsichel, deren Mitleistung in Schwung und Gegenschwung zusammen mit der gebogenen Mittelfalte über den Kopfschleier zu den Engeln man recht durchverfolgen möge. Wie ein zarter Springbrunnen ist das, der an der Spitze durch leichten Windhauch geschrägt wird; selbst die Engel scheiden sich in Aufwärts links und Abwärts rechts. Die Durchlässigkeit der Gestalt für den Raum ist geringer geworden, der Raumgehalt des Körperhaften stärker; dies letztere gewiß nicht im Sinne erhöhter anatomischer Richtigkeit. Gewand und Leiblichkeit verwachsen nur fester, und das Spielbeinknie der Maria ist fast das einzige, was gegen die Verdichtung von Schale und Kern recht schüchtern sich behauptet; es ist dennoch mehr aufgeschrieben als herausgeholt. Den einmaligen Ton, den wir an Erhart als ulmisch erkennen, hatte der späte Sterzinger Multscher festgelegt. Den tiefsten Gegenklang, die männliche zweite Stimme zu dieser hellstimmig frauenhaften Kunst hatte der alte Syrlin im Ulmer Chorgestühle ertönen lassen. Nach der hohen Leistung der Gestühlbüsten hatte er sogar die Kunst der achtziger Jahre mitleben können: in den geschraubten Figuren des „Fischkastens" von 1487. Es ist, als flösse die allgemeine Stilgeschichte durch diese Werkstatt hindurch. In Jörg Syrlin dem Jüngeren tritt schon eine merkwürdige Versteifung ein. Das Gestühl von 1493, der Dreisitz von 1496 in Blaubeuren beweisen den Verlust an schöpferischer Wärme, sind aber zugleich Zeugnisse für die Wandlung „um 1490". In ähnlichem Abstande, wie diese Werke zu den Arbeiten des Vaters an gleichartigen Aufgaben, steht aber auch des Sohnes Altarkunst zu jener Gregor Erharts. In Bingen und in Bellamont (ursprünglich Ochsenhausen) finden wir in fast wörtlicher Wiederkehr der gleichen großen Gestalten seine nicht untüchtige, aber ernüchterte Kunst. Sie teilt mit der des größeren Vaters den Ausdruck der Männlichkeit und kann sogar, namentlich im Petrus und Paulus von Bingen, eine Art Voraussage auf Dürers späte Apostel heißen. Der gemeinsame Zug der neunziger Jahre ist auch hier die Abwendung von der Raumdurchlässigkeit, die größere Festigung der Gestalt,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



68. Gregor Erhart, Mittelschrein des Hochaltars in Blaubeuren

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



69. Bartholomäus Zeitblom, Beweinung,
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

zugleich eine leise Regotisierung, Erinnerung also an gewisse Grundzüge der Plastik des 14. Jahrhunderts. Sie ist gerade bei südwestdeutschen Schnitzern noch mehrfach (so im späteren 17. Jahrhundert bei Thomas Schwanthaler und bei Guggenbichler) wiedergekehrt. Wir werden sie zu Syrlins Zeit deutlicher noch bei dem älteren Peter Vischer am Sebaldus-Grabe finden. Der kreisende Schwung des Gestaltlichen im Hohlraume, der Stil der achtziger Jahre also, hatte das noch verboten. Nur flüchtig darf daran erinnert werden, daß *Jakob Ruß* von Ravensburg 1492 den 1486 begonnenen Hochaltar des Churer Domes vollendete, den Jakob Burckhardt „zum Süßesten und Schönsten" des 15. Jahrhunderts im Norden zählte. Unsere Maßstäbe sind heute anders. Doch darf ein Beiklang zum Blaubeurer Altar namentlich in der Heiligen rechts von der sitzenden Maria vernommen werden. Auch das Schnitzwerk der Überlinger Ratsstube, ebenfalls Werk des Jakob Ruß, fällt in unsere Zeit hinein (1492—1494).

SCHWÄBISCHE MALEREI

In den Altären von Bingen und Blaubeuren sprechen aber auch *Maler* mit. Die sehr reizvollen Blaubeurer Gemälde scheinen recht verschiedene Hände zu verraten. Der Name, der früher mit ihnen verbunden wurde, käme weit eher für die Reste des Binger Altares in Betracht. Es ist der des *Bartholomäus Zeitblom,* der der beste Ulmer Maler jener Tage war, wohl älter als Erhart und jedenfalls viel früher als dieser (um die gleiche Zeit wie Wolgemut, Jan Pollak und der ältere Holbein), am geschichtlichen Ende der Maximilians-Zeit, verstorben. Leo Bruhns hat einmal Schwaben das Umbrien Deutschlands genannt. Die Fähigkeit zu größerer Ruhe, zum Schweigsamen und Zuständlichen, hat Schwaben ebenso wie Umbrien wirklich bewiesen. Beide Landschaften haben schließlich die größten europäischen Berühmtheiten gerade der feierlich in schönen Farben ruhenden Darstellung zur Welt gebracht: Raffael und den jüngeren Holbein. Man könnte sich dagegen bei den Franken an die Florentiner erinnert fühlen: mehr Dramatik, mehr Gebärde, mehr Zeichnung. So stand Giotto gegen Duccio, so Botticelli gegen Perugino, so Michelangelo gegen Raffael. So steht auch Dürer gegen den jüngeren Holbein — wobei

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wir uns freilich davor hüten müssen, einseitig zu werden und etwa den Florentinern und den Franken die Farbe, den Umbriern und den Schwaben die Zeichnung abzusprechen. Wir dürfen auch nicht vergessen, daß die größten Künstler gerade des Geheimnisvollen in der Farbe ein Florentiner und ein Mainfranke sind, Lionardo und „Grünewald".

Zeitblom hat man neben Perugino genannt. Der Vergleich hinkt etwas stärker als üblich. Von ferne zeigt er doch eine gewisse Richtung an: in Zeitblom wie in Perugino spricht ein Gefühl für Zuständlichkeit, das seine Formen gerne in gefühlvoll genügsamer Selbstsicherheit wiederholt; beide werde darum oft als „langweilig" empfunden. Es wird bei Zeitblom eine Stammeseigentümlichkeit, insbesondere eine ulmische Stimmung zugrunde liegen. Das langsame Zeitmaß, das man den Schwaben, ja allen Alamannen (nicht allen, und vor allem nicht immer mit Recht) gerne zuspricht, macht seine Gestalten oft zu Variationen über das Thema Zendelwald (man denke an Gottfried Kellers „Jungfrau als Ritter"). Es ist aber obendrein die Geschichtslage, die Atempause der neunziger Jahre, die dieser Erscheinung günstig ist. Schon im Kilchberger Altar um 1480, dann erst recht im Heerberger des Stuttgarter Museums, im nicht ganz gesicherten Bingener und im 1496 bezeugten Eschacher erleben wir diese eigentümliche Schweigsamkeit. Es kennt sie auch der schweizerische „Meister mit der Nelke" in Bern, dessen schwere Zunge uralamannisch scheint. Der Maler des Sterzinger Altares hatte den Weg bereitet; auch Herlin scheint auf den Schweizer wie auf Zeitblom gewirkt zu haben. Zeitbloms Menschen mit ihren gemessenen Bewegungen, ihrer geradlinigen Länglichkeit, sind namentlich in den Gesichtern so einprägsam, einander so verwandt mit ihren langen geraden Nasen (es gibt diese heute noch bei altulmischen Patriziern), daß sie ähnlich unverkennbar sind wie die Menschen Peruginos. Noch in der rechten Dürer-Zeit, noch im Adelberger Altare von 1511, ja auf der Spätstufe des Malers deutlicher noch als auf der früheren, finden wir diese Art. Sie eignet sich gar nicht für dramatische Erzählung; die Gestalten bewegen sich wie nach der Zeitlupe. Aber Zeitbloms Art ist dem lieblichen Ernst der Weihnachtsbilder und allem schon gegenständlich Geruhigen in eigener Weise gewachsen, dabei stets von hoher Redlichkeit, sauber und fein auch in den Farben. Das

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Eindrucksvollste ist wohl ein Bild, in dem die zuständliche Kraft des Meisters einen tieferen Gehalt still einfängt, die große Beweinung des Germanischen Museums (Abb. 69). Sie bedarf keiner Erläuterung, sie redet in ihrer gleichsam mütterlichen Sanftheit zu jedem Empfänglichen. Vielleicht ist der etwas gewagte Hinblick auf die Staatsgeschichte vorübergehend erlaubt: nicht maximilianeische, sondern Friedrichs-Zeit — immer noch! Auch die Frühwerke Bernhard Strigels, der in Memmingen um 1460/61 geboren ist, fallen, nunmehr auch rein zeitgeschichtlich, in die letzten Jahre Friedrichs. Am Blaubeurer Altare selbst hat man Strigels Mitarbeit erschließen wollen. Der Sohn einer weitverbreiteten Künstlerfamilie, die von Memmingen aus auch die Schweiz gerne versorgt hat, tritt am Altare von Disentis um 1489 als vermutlicher Mitarbeiter seines vermutlichen Vaters Ivo Strigel auf, der das Werk voll bezeichnet und mit Jahreszahl versehen hat. Bernhard Strigel hat die ganze Dürer-Zeit durchlebt und ist im gleichen Jahre wie Dürer, 1528, erst gestorben. Wir treffen ihn später wieder. An dieser Stelle mag die Erwähnung genügen, daß Strigels Frühzeit die Einwirkung Zeitbloms stark voraussetzt; und nur diese Zeitstimmung geht uns hier an. Der ältere Holbein, der im Todesjahre Friedrichs III. den Weingartener Altar (heute im Augsburger Dome) bezeichnete, lebte auch in ihr; aber auch er wird uns besser noch an anderer Stelle begegnen.

BEITRÄGE DER ANDEREN STÄMME

DIERICK BAEGERT

Das Schwäbische ist der Stimmung um 1490—1500 günstig, aber auch die anderen Stämme zahlen ihr den Zoll. Das Gestühl der Münchener Frauenkirche, die Blutenburger Apostel bezeugen dies für Bayern, der Meister der heiligen Sippe bezeugt es für Köln (in starkem Rückschlag gegen die Art des Bartholomäus-Meisters), *Dierik Baegert* für den Niederrhein und Westfalen. Mit diesem Maler ist es sonderbar gegangen. Der Fall ist lehrreich für die Schicksale der Forschung.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Urkunden, die wir eifrig befragen, um aus der Zusammenwirkung der künstlerischen Zeugnisse mit den schriftlichen uns einem einigermaßen richtigen Geschichtsbilde zu nähern, sind ja nicht für uns berechnet. Sie sind „zufällig", und es kann leicht geschehen, daß die Werke verwechselt werden, die man zu einer Urkunde in Beziehung setzt. In diesem Falle hat ein Irrtum des alten Passavant bis 1927 uns einen recht bedeutenden Meister völlig zugedeckt. Der Altar der Dortmunder Probstei-Kirche, ein frühes, vielleicht noch vor 1480 entstandenes Hauptwerk Baegerts, wurde zwei Brüdern Dünwege zugeschrieben und damit in die Zeit um 1520 verlegt. Die Folge war zunächst, was wieder besonders lehrreich ist, eine Verkennung des Wertes. Zwei Künstler, die noch 1521 so zurückgeblieben waren, verdienten wenig Lob! Seit dem Augenblicke, wo der Irrtum eingesehen war, stehen die Brüder Dünwege als Künstler ohne Werke da, der Mann aber, dem der Altar wirklich gehört, Baegert, trat in ein geschichtliches Licht, das ihm durchaus anstand. Er hat 1937 eine wahre Auferstehung gefeiert durch eine glänzende Ausstellung in Münster, die den Altar der Probstei-Kirche völlig gereinigt zeigte, und durch eine Flut von Aufsätzen namentlich der Zeitschrift „Westfalen". Wir haben damit einen Künstler gewonnen, der in einem weiteren Hauptwerke, dem Weseler Gerichtsbilde von 1493—1494, zeit- und kunstgeschichtlich neben den Meister des Blaubeurer Altares tritt. Baegert stammt wohl von einer Bauernfamilie aus Darup im westlichen Münsterlande ab. Ein Westfale also, aber für die Gegend des Vatergeschlechtes war Wesel als „Hafenstadt" immer maßgebend gewesen. Auch Baegert hat wesentlich dort, also am Niederrhein gearbeitet. Seine Werke sind weithin verstreut, zwei der schönsten sogar unglaulicherweise erst in den letzten Jahren unauffindbar geworden. Mit großer farbiger Frische tritt der Künstler auf. Der nordwestliche Charakter, die angeborene Sprachverwandtschaft zum Niederländischen ist unverkennbar. Auf einen besonderen Zug nur sei hier hingewiesen: eine erstaunliche Fähigkeit zum Bildnis, die uns unverkennbar auch Selbstdarstellungen dieses feinfühligen Menschen überliefert hat. Schon der Dortmunder Altar zeigt ein besonders schönes, dann aber auch das Weseler Gerichtsbild (Abb. 70). Auch Baegerts Stil ist, obwohl zeitlich schon um 1480 ansetzend, am ehesten für das Ende der Friedrich-Zeit

bezeichnend. Er kennt von Natur aus keine Wildheit, es kann in ihm sogar ein ferner Nachklang des Liesborners vernommen werden, der in den sechziger Jahren ebenfalls auf der Seite der größeren Formenruhe stand. Dem sehr flüchtigen Blicke dieser Betrachtung darf er als eine Gegenstimme zu der bewegteren Art namentlich der oberdeutschen Altersgenossen, wie Erasmus Grasser, erscheinen. Hier ist wohl *eine* Generation, aber für Grassers Besonderheit scheinen die achtziger, für die Baegerts die neunziger Jahre noch günstiger gewesen zu sein.

DER MÜNNERSTÄDTER ALTAR

Neben Erhart und dem jüngeren Syrlin, neben Zeitblom und Baegert meldet sich damals auch schon Tilmann Riemenschneider an. Das allgemeine Formenerlebnis der Deutschen von damals, das Abklingen (also doch immer noch Spürbarsein) des Bewegungsrausches der achtziger Jahre, das Aufkommen einer mehr lyrischen Haltung, spricht auch aus dem schönen Frühwerk des Münnerstädter Altares. Obwohl Riemenschneider als ganze Erscheinung den hier beleuchteten Zeitpunkt weit übergreift, so darf doch die Art seiner frühen Werke unser Bild der endenden Friedrichs-Zeit klären helfen. Der Mann kommt aus Osterode am Harz; das ist heute nicht mehr nur wahrscheinlich, sondern sicher. Es ist zwar oft bestritten worden, wird sich aber auf die Dauer doch nicht verleugnen, daß die heimische Stammesart ihm nie verloren gegangen ist. Die Kunst der Harzgegend hat nicht erst durch seinen Eindruck eine Ähnlichkeit gewinnen müssen; sie ist ihm von Natur aus nahe. Sie zeigt eine eigentümliche Gedörrtheit der Formen, die man in Hildesheim und Halberstadt und sogar in Mecklenburg und Lübeck wiederfinden wird, einen besonders betonten Holzstil, der starre Formbretter zwischen scharfen Graten zuläßt. Diese innere Nähe zum Heimatlande ist um so wichtiger, als Riemenschneider nicht im geringsten norddeutsche *Schule* verrät. Er muß frühe nach Schwaben gegangen sein, sicher, weil die oberdeutschen, besonders die Ulmer Schnitzer, großen Ruhm genossen. Als er 1484 in Würzburg auftauchte, 1485 Bürger und Ehemann wurde, war er schon durchgebildet, und es war offenbar das „deutsche Umbrien", das seiner

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

feinfühlig lyrischen Begabung besonders entgegenkam. Und dennoch: es bleibt in ihm ein angeborenes Stammeswesen. Erst dessen Begegnung mit der weicheren und gelösteren, ganz buchstäblich *verbindlicheren* Sprache des deutschen Südens in der sehr einmaligen Seele dieses hohen und edlen Künstlers hat dann den „Riemenschneiderstil" erzeugt, der das fränkische Weinland am Main beherrscht und dem Meister im Laufe der Zeiten erstaunlich viele, inzwischen als irrig eingesehene Zuschreibungen eingetragen hat. Es gab allzu viele kleine Riemenschneiders. Eine Zeitlang trug fast alle unterfränkische Schnitzplastik des halben Jahrhunderts zwischen 1480 und 1530 seinen Namen. So milde Feinheit in seiner Seele lebt, der sanfte Tyrann hat wie selten einer viele Dutzende von Schülern und Nachahmern erweckt und eine ganze Landschaft unterworfen. Gerade in der Zeit, die wir beleuchten, scheint die schwäbische Schulung noch frisch, die Form der Erhartschen nahe. Eine enge Begegnung beider Künstler ist anzunehmen; aber der Münnerstädter Altar ist *älter* als der Blaubeurer! 1490 wurde der Vertrag geschlossen, die Arbeit bald darauf begonnen. Unter den Gehilfen wird Peter *Breuer* erwähnt, der später in Obersachsen eine Rolle gespielt hat und vielleicht nicht allzu schwer unter den Mitarbeitern herauszukennen ist. Das Schicksal des Altares war sehr anders als das des Blaubeurers. Er ist mehrfach verändert und schließlich gänzlich zersprengt worden. Nur zu ahnen ist noch, daß hier eine auch in der Ausdehnung sehr anspruchsvolle Leistung erreicht wurde. Ursprünglich war der Altar völlig farblos, und das entspricht einem Wesenszuge unseres Meisters, der sich immer wieder durchgesetzt hat. Vielleicht kann kein Künstler jener Zeit sich mit dem Gefühle für Oberfläche, für plastische *Haut* messen, das Riemenschneider entwickelte. Nur völlige Farblosigkeit kann dieses durchsetzen. Sie macht nicht den Leinenüberzug nötig, der auch bei geschicktester Ausführung die zartesten Feinheiten zerstören muß. Gegenüber dem frohen Leuchten des Blaubeurer Altares lebt hier eine eigentümliche Welt, fast asketisch. Schon darin zeigt sich, daß Riemenschneider keineswegs ein Nachzügler war. In aller Sachtheit des Auftretens besitzt er eine bahnbrechende Entschiedenheit. Den Münnerstädtern (oder soll man sagen: der Zeit kurz nach 1500?) hat diese Art offenbar keine dauernde Freude bereitet. Der Maler aber, der daraufhin 1502 die nachträgliche Fassung zu liefern hatte, war selbst ein

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Schnitzer, und zwar der Größte aller Älteren von damals: Veit Stoß selbst! Dies ist nun doch nicht so merkwürdig, wie es klingt; es verrät sogar eine kluge Erkenntnis der Auftraggeber. Sollten geschnitzte Figuren schon einmal farbig gefaßt werden, so war dafür ein Schnitzer, der selbst seine Gestalten (Krakau!) in feinfühliger Weise farbig gefaßt hatte, geeigneter als ein reiner Maler. Der eigentliche Sinn Riemenschneiderscher Form war mit der Fassung stark angetastet. Eine an Schongauer erinnernde, wenn nicht geradezu anknüpfende Linienempfindlichkeit hatte, wie bei Schongauer, ohne Farbe vielleicht eine besonders feine Farbigkeit erreicht. Einigermaßen haben wir diese (gestört durch künstliche Nachdunkelung) jetzt wieder. Das Ganze aber ist verloren und war doch dem Altar Erharts, den wir noch in so vollendeter Schönheit besitzen, durchaus ebenbürtig. Man würde auch nach Münnerstadt pilgern — heute lohnt sich das kaum, wenigstens nicht des einst so wichtigen Hochaltares wegen. Nur Reste sind noch da. Die Schreinmitte, Himmelfahrt der Magdalena, in deutlicher Erinnerung an den Stich L. 169 des Meisters E. S. geschaffen, treffen wir im Münchener National-Museum an, Flügelreliefs in Berlin, in privatem und im Besitze des Deutschen Museums, ebendort die Evangelisten. Der Stich des E. S. bringt drei Engel in langem Gewande und drei in der bekannten Fiederung. Dies tut auch Riemenschneiders Schrein (Abb. 71). Der Zusammenhang mit der oberrheinischen Stecherkunst wird schon damit außerordentlich deutlich. Er erstreckt sich aber auch auf die vier sitzenden Evangelisten; und doch sind gerade diese sehr neuartige Zeugnisse für den sehr neuen Geist des Mannes. Die große Verinnerlichung, die den heiligen Gestalten zuteil wird, die tiefe Versenkung in unverkennbar zeitgemäße bürgerliche Typen beweisen, daß Riemenschneider im ganzen durchaus und im Keime schon damals ein Mann der Reformationszeit war. Nicht bei Grasser, nicht bei Erhart, kaum bei Veit Stoß können wir uns so deutlich ein Bild der Deutschen machen, die damals *gelebt* haben. Und doch sind dies keine Modellstudien nach Einzelnen, sondern Verdichtungen bürgerlicher Erlebnisformen, die in der Reformationszeit höchste Bedeutung erlangen sollten. Hier ist nicht nachgeträumt, sondern vorgedacht. Man erkennt den Glaubensmann, den Prediger, den Denker, den Künstler sogar; und gerade dieser, Lukas natürlich, der Heilige der Maler und Schnitzer, den die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

späte Friedrichs-Zeit so gerne gefeiert hat, erscheint in einer Vertieftheit, die wir als Selbstbildnis, weniger von Riemenschneiders *Erscheinung* als von der Seele seines Künstlertumes, dankbar auffassen dürfen (Abb. 72). Sagt man sich, daß diese kleinen Gestalten in der Staffel gesessen haben müssen, wo sonst nur Halbfiguren, oft von schwächerer Gesellenhand ausgeführt, zu leben pflegten, so erhellt noch ein sehr bestimmender Zug des großen Künstlers: die Sorgfalt, die ihn immer ausgezeichnet hat. Ganz unauffällig ist Riemenschneider damit auch kühn, kühn nicht durch ausladende Formbewegung, sondern durch die Einführung des Ungewohnten und durch die peinlich strenge Genauigkeit selbst an den Formen, die am ehesten „überflogen" werden konnten. Dies ist gutes altes Erbe, Unbekümmertheit um den Standpunkt, höchster Anspruch aber an die Aufmerksamkeit des „Betrachters" — wenn schon wirklich einer kommen wollte. An der auffahrenden Magdalena setzt die holde Verbindlichkeit der Form in Erstaunen; sie wächst noch durch die hagere Schnittigkeit der flatternden Engel, in denen das Erbe der E. S.-Zeit und der achtziger Jahre über Rothenburg und Nördlingen hin noch einmal sehr deutlich wird. Diese Verbindlichkeit ist neu, sie ist „1490" in unserem Sinne, und hier eben berührt sich Riemenschneider deutlich mit Gregor Erhart. Die „Schöne Deutsche" des Louvre ist sicher dessen Werk (Abb. 73), eine Darstellung weiblicher Nacktheit, der auf deutschem Boden in jener Zeit fast ausnahmehafte Bedeutung zukommt. Aber es gibt nun noch eine zweite Antwort zu dieser Frage: die Würzburger Eva (Abb. 74). Ein Jahr schon nach dem Vertrage mit Münnerstadt und während der Arbeit an jenem großen Altare, 1491 also, erfolgte der Auftrag des Würzburger Rates auf die Gestalten des ersten Menschenpaares am Südportal der Marienkapelle. Es darf als hoher geschichtlicher Ausdruck begriffen werden, daß es sich um den Ersatz eines wohl nur 20 Jahre älteren Werkes handelte. Hier spüren wir den schnellen Pulsschlag der Zeit. Man *wollte* ganz ausgesprochen, daß die Gestalten „zierlicher" würden, und eben dieses, so wußte man, würde der Zugewanderte leisten können. Nun treffen wir, wie auch sonst öfters, den Meister der zartesten, gleichsam lautlosesten Holzbearbeitung als Bild*hauer* in Sandstein! Mit Recht hat man Würzburg eine Sandsteinstadt genannt. Wenn irgendwo, so ist bei dieser wunderbaren Stadt von einem steinplastischen Charakter selbst der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



70. Dierik Baegert, Gerichtsbild aus dem Rathaus in Wesel

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



71. Tilman Riemenschneider, Himmelfahrt der Magdalena, München, Nationalmuseum



72. Tilman Riemenschneider, Der Evangelist Lukas, Berlin, Deutsches Museum

umgreifenden und hineingreifenden Landschaft zu sprechen. Hager, grau, arm an Bäumen, nackt, aber griffig, plastisch greifbar, liegen sommers die Höhen ringsum, wo der Frankenwein in den Reben schläft. Grauer oder rötlicher Sandstein bestimmt das Bild der Straßen. Riemenschneider hat die Oberfläche auch des Steines wie mit dem Schnitzmesser behandelt. So schwer den Heutigen die volle Würdigung des Adam sein mag — seine „Stellung" ist ja kein Stand, sondern eine Gebärde, die dem heutigen Begriff vom Manne widerspricht —, so überzeugend ist die Darstellung des Weiblichen gelungen. Die Münnerstädter Magdalena, die Eva der Marienkapelle und die Schöne Deutsche Gregor Erharts fügen sich zu einem geschlossenen Bilde zusammen, und dieses wieder geht mühelos ein in unser Geschichtsbild der endenden Friedrichs-Zeit.

DER MAINZER ADALBERT-MEISTER

Wo immer im älteren Deutschland eine Atempause der Bewegung war, wo Ruhe und Holdheit, Versenkung und Verbindlichkeit zugleich möglich wurden, da wird man stets auch vom Mittelrheine einen wichtigen Beitrag erwarten dürfen. Er enttäuscht auch dieses Mal nicht. Mainz erlebte in den beiden letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts eine Blütezeit seiner immer schon vorzüglichen Plastik. Es besitzt einen führenden Meister, der seit den achtziger Jahren greifbar wird. Der Name „Valentinus de Moguntia" ist ihm ohne völlig sichere Beweise angehängt worden. Wir treffen ihn in einer ganzen Reihe von Werken. Unter den älteren ist das wichtigste das Grabmal des Verwesers Adalbert von Sachsen, der als sehr junger Mensch nur zwei Jahre dem größten Erzbistume vorstand und schon 1484 starb. Der Typus der Mainzer Bischofsgräber steht fest, läßt aber sehr verschiedene Auslegungen zu. Innerhalb des noch immer sehr reichen Bestandes im Mainzer Dome fesselt dieses Grabmal durch eine fast „renaissancehafte" Klarheit (Abb. 75). Das ist nicht Geist von 1840, trotz der Jahreszahl des Todes (die ja auch nicht verbindlich sein müßte). Eine vornehm kühle Ruhe lebt hier, schlicht hingesetzt ist die Gestalt, wahrhaft statuarisch, von fast parallelen, die Senkrechte schön umschreibenden Faltengängen eingehegt, der Kopf fein und still. Gegen die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

kleinen oberen Begleitgestalten (nach O. Schmitt Werke des Hans von Düren) ist der Stilunterschied sehr fühlbar. Auf die Dauer hat in dem Meister nicht so sehr die Masse gesiegt als die Linie. Unbewußt rückt er damit in die Nähe Riemenschneiders. Man spürt es im gleichen Raume an der ausgezeichneten lebensgroßen Grablegungsgruppe von 1496, noch ergreifender in der Platte des 1498 verstorbenen Kanonikus Bernhard von Breydenbach (Abb. 76). Hier ist nun, noch härter als beim frühen Riemenschneider, etwas von jener eigentümlichen Darre zu spüren, auf die auch der Würzburger Meister seine Formen legen konnte. Gratige Linien werden dabei herausgetrocknet. Es ergibt sich zugleich eine edel ernste Auffassung des Menschentumes in dem ausdrücklich als tot gekennzeichneten Verstorbenen, die einen sehr echten Meister bezeugt. Daß in Werken solcher Art der Hausbuchmeister zu spüren sein soll, vermag der Verfasser nicht nachzuerleben.

HOLZSCHNITTE

Aber die geschichtliche Gestalt Breydenbachs verweist noch auf ein Gebiet, das bisher gänzlich vernachlässigt wurde und auch jetzt nur mit wenigen Worten gestreift werden kann: die stark aufsteigende Buchkunst, den Holzschnittschmuck, der auch in der Stadt Gutenbergs besondere Bedeutung hatte. Breydenbach hat mit einigen Gefährten eine Reise nach Palästina unternommen, die 1486 in einer großartigen Veröffentlichung gedruckt worden ist, mit packenden Darstellungen und voller wirklicher Blicke in die Weite der Welt. Hier tritt uns sehr bedeutend Erhart Reuwich entgegen, ein Niederländer aus Utrecht — ein kraftvoller Künstler, aber ebensowenig mit dem Hausbuchmeister zusammenzulegen wie der Bildhauer der schönen Grabmäler. In Nürnberg ist es der Verlag von Dürers Paten Koberger, der die wichtigsten Werke herausbringt, und zwar genau zu der Zeit, die uns am engsten angeht. 1491 erscheint der Schatzbehalter, 1493 die Weltchronik des Hartmann Schedel. Wolgemut und sein Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurff werden bei dieser als Künstler genannt. Sicherlich hat Dürer hier genaue Einblicke gehabt. Auch hier ist der Figurenstil tatsächlich ruhiger als in Wolgemuts Gemälden der siebziger und achtziger Jahre. So viel Schönes und Wichtiges schon in den wenigen genannten Werken

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

steckt, einem winzigen Ausschnitt nur aus einer sehr starken allgemeinen Erzeugung — das uns Wichtigste tritt an anderer Stelle auf, in der Stadt Notkes, in Lübeck. Die 56 Blätter des Totentanzes von 1489 und die Bibel von 1494 heben die Holzschnittkunst Lübecks mit erstaunlicher Plötzlichkeit hervor. Es könnte „Zufall" sein — aber in dem fünf Jahre älteren Werke ist wirklich eher noch ein letzter Hauch der achtziger Jahre zu spüren als in dem fünf Jahre späteren. Es gibt einige Blätter, in denen der Tod selbst mit einer Kraft gegeben ist, die an die Größe der Schnitzplastik erinnert. Die Bibel hat dagegen merkwürdig vorauszeigende Züge. Geradezu klassische Breiten und Weiten tun sich auf. Die Forschung umkreist diese beiden so bedeutenden Holzschnittwerke noch mit vielen Fragen. Sie hat verschiedene Hände herausgefunden, und sie fragt nach dem größten der darin redenden Künstler: ist es noch Notke oder schon Henning von der Heyde oder ein Unbekannter? Der Holzschnitt gewinnt in diesen Werken eine Kraft, die ihm (anders als dem Kupferstiche) im allgemeinen während des 15. Jahrhunderts noch nicht zu eigen ist, er nähert sich der Höhe der großen Kunst, namentlich der Schnitzkunst. Wer ihn völlig frei gemacht hat, in wen die Kraft des Holzschnittes und des Kupferstiches, ebenso wie die fast aller zuletzt betrachteten Kunst einmündet, besonders aber die der großen Schnitzaltäre, das wissen wir: es ist der Dürer der Offenbarung. Er stand, als er 1498 dieses für den Holzschnitt völlig neuartige Werk herausgab, gewiß *auch* an der Pforte zu etwas Neuem. Aber es lebte in ihm, und es *schloß* sich *ab*, hob sich auf in eine neue Form hinein nicht einfach das, was ihm in der eigenen Stadt entgegentrat, sondern was im ganzen Lande an Größtem geleistet war. Der *Geist der Schnitzaltäre* ging in den Holzschnitt ein.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

DIE DEUTSCHE KUNST IN DÜRERS MANNESJAHREN

Die Fülle der Meister und der Werke, die nunmehr auf uns eindringt, übersteigt die alles bisher Betrachteten bei weitem. Wenn wir nur auf die bekannten Namen bedeutender Künstler blicken, so haben wir es mit gut einem halben Hundert von Meistern zu tun, die gleichzeitig mit dem reiferen Dürer am Werke waren. Und wie vieles geht noch unter keinem oder einem nur willkürlich zugesprochenen, nicht unbestrittenen Eigennamen! Die Zauberkraft des Namens hat ihre großen wissenschaftlichen Bedenken. Was hieß nicht alles Riemenschneider, was nicht alles Dürer! Auch der ehrliche Forscher kommt leider in Gefahr, den Abstand zu unterschätzen, der die große Zahl der nur in Urkunden vorkommenden Künstlernamen von der weit kleineren Zahl derjenigen abtrennt, mit denen Werke verbunden werden können. Hunderte von Namen ohne Werke auf der einen Seite, Tausende von Werken ohne Namen auf der anderen! Könnte man beide Arten der Beurkundung, überlieferte Nachrichten und erhaltene Werke, zu völligem Zusammenfall bringen, so hätte man das Gerüst des Wirklichen, wenigstens soweit es erhalten ist. Das ist unmöglich, und so zieht in notwendig irreführender Weise das Bekannte das Unbekannte auf sich. Jeder plötzliche Fund, der einen fast vergessenen Namen durch eine wirklich handfeste Entdeckung mit einem schon lange berühmten, aber bis dahin ganz anders benannten Kunstwerke neu verbindet, sollte warnen und zum Aufhorchen zwingen. Bis vor kurzem galt das bedeutende Wiener Doppelbildnis Burgkmairs und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

seiner Frau für ein Werk des Augsburger Malers selbst. Jetzt ist nach sorgfältiger Reinigung des Bildes überraschend herausgekommen, daß als der wirkliche Maler ganz zweifelsfrei sich Laux Furtenagel bezeugt hat, dessen Namen bis dahin nur Sonderforscher gehört hatten, der mit keinem bekannten größeren Werke im Zusammenhang genannt wurde. Selbst für die Kunst des 19. Jahrhunderts sind ähnliche Fälle noch möglich; der bekannte eines wirklich sehr schönen „Leibl", der gar nicht von Leibl war, dessen wirklicher Maler als noch lebend festgestellt werden konnte, ist noch nicht vergessen. Fühlt schon der ehrliche Forscher allzu leicht die Neigung, das Unbekannte auf das Bekannte zu beziehen — was verführerisch klingt, denn das Unbekannte in Bekanntes zu *verwandeln*, ist ja tatsächlich der Sinn des Forschens —, so hat den meisten Schaden der Kunsthandel angerichtet, zumal wenn er gelegentlich käufliche Diener in Kreisen der Wissenschaft fand. Die leichtfertige und gewinnsüchtige „Expertise", die neben der gewissenhaften und sachlichen leider vorkommen konnte, ist das Ergebnis (im heutigen Deutschland ist sie nach Menschenmöglichkeit beseitigt). Ein Kunstwerk, dessen innerer Wert vom Namen doch eigentlich nicht abhängen sollte, verändert jedenfalls seinen Handelswert sehr beträchtlich, wenn es einem großen Manne angehängt wird. Wir können uns gar nicht genug vor Augen halten, wie stark die lichten Punkte unseres Wissens vom Dunkel umwogt werden, welche Mengen von Kunstwerken ohne Namen uns umgeben, und daß auf einen großen Teil von ihnen die Künstlernamen ohne Werke (und ohne Ruhm!) einen Anspruch haben, den zu erkennen wir in den meisten Fällen nicht mehr hoffen dürfen.

Es ist also ein *Verzicht*, wenn wir uns möglichst an die bekannten Namen halten. Er ist erlaubt, weil das gesicherte Gut um diese herum bedeutend genug ist, um, wenn auch selbst schon ein Auszug, für den hier *noch* einmal zu treffenden den wesentlichen Rahmen zu liefern. Wir wollen versuchen, uns wenigstens skizzenhafte Bilder von einer Reihe wichtiger Künstler zu verschaffen und damit ein wenig in die Lebensgeschichte einer großen Zeit einzudringen. Wir werden dabei die bekanntesten Meister im Verhältnis am kürzesten behandeln; das ergibt sich aus der Anlage dieser Betrachtungen. In deren Sinne liegt aber ebensosehr, daß sie nicht in einen Haufen von Einzeldarstellungen zerfallen dürfen. Es ist nicht leicht, dem Ganzen und wenigstens

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

einem wichtigen Teile seiner Teile, den bekanntesten Persönlichkeiten, gleichzeitig gerecht zu werden. Unvermeidbar ist das Auftauchen gleicher Künstler, selbst gleicher Werke, an verschiedenen Stellen. Dies kann sogar nützlich sein, es muß nur richtig gehandhabt werden. Man kann versuchen, die Richtungen darzustellen, die man mit einiger Deutlichkeit aus dem fast unübersehbaren Reichtum der letzten altdeutschen Formenwelt herauslesen kann. Man kann auch versuchen, eine einfache Abfolge etwa der Jahrzehnte zugrunde zu legen. Das ist nicht unmöglich und immer lehrreich, nur dann aber nicht irreführend, wenn man in jedem kleineren Abschnitte schon der Wahrheit die Ehre gibt: daß auch der kleinste Abschnitt schon nicht ganz einheitlich ist, daß bestenfalls *eine* beherrschende Stimme neben einer zurücktretenden, besser noch neben *mehreren*, sich hervorheben läßt. In der bisherigen Betrachtung ist dieser Gesichtspunkt stark zur Geltung gekommen, und er soll auch weiterhin nicht vernachlässigt werden. Es gibt ein Nacheinander, es gibt eine *unumkehrbare Richtung* (was keineswegs geradlinigen Fortschritt bedeutet); es gibt die Möglichkeit, ja Notwendigkeit, festzustellen, daß in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts eine andere Gesamtstimmung herrscht als in den neunzigern, oder daß das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts sehr beträchtliche Werke aus der Hand nicht gleichaltriger Meister gleichzeitig bringt (etwa den Moosburger und den Isenheimer Altar), in denen ein vom Leben selbst und von keinem Bewußtsein gewollter Gleichlauf zu der Entwicklung der großen Italiener zwischen 1510 und 1520 auffällt. Es *gibt* eine „Zeit"; aber es darf nicht vergessen werden, daß dieses Wort in der Geschichte immer nur menschliches Verhalten meint. Es gibt Zeitfarben, überwiegend wohl durch eine Angleichung der Stilmittel. Junge, heraufkommende Künstler können sich für ihr schon neues Zielbild älterer Mittel, alte, sich vollendende Künstler können sich für ihr noch älteres Zielbild neuerer Mittel bedienen. Die äußerliche Angleichung, die dadurch zwischen verschiedenen Geschlechtern vorübergehend entstehen kann, wird der wesentliche Grund dafür sein, daß wir „Zeitfarben" verspüren können. Es ist damit aber auch gesagt, daß unter gemeinsamer Zeitfarbe sich ältere und jüngere *Zielbilder* verstecken können. Diese, als die noch tiefere Wirklichkeit, gilt es herauszuholen. Selbstverständlich ist das Ältere und das Neuere in seinen

Graden auch durch die Grade der schöpferischen Begabung bedingt. Je stärker ein wirklich großer Mensch ist, desto mehr wird er, obwohl immer in seinem Ich unverkennbar, dessen Ausdrucksformen, „sich" selber also wandeln. Wer nicht viel zu sagen hat, kann mit 25 Jahren „fertig" sein. Große Menschen von längerer Lebensdauer, Goethe oder Donatello, Michelangelo oder Rembrandt, können innerhalb ihres einen Lebens ganze „Geschlechterfolgen" hervorbringen: Regenerationen, wie Goethe sie an sich selber nannte — Generationen, wie man sie im Hinblick auf Gruppen gleichzeitig Lebender zu nennen pflegt. Alte und Junge sind in jedem geschichtlichen Augenblicke gleichzeitig da. Nicht nur die Begabung ist verschieden, auch das Geburtsalter ist es. Geburtsalter aber bedeutet *Geschichtslage!* Das gleiche äußere Ereignis schon trifft einen Zwanzigjährigen an sehr anderer Stelle *seiner* Entfaltung als einen Siebzigjährigen, es liegt an einem anderen Zeitpunkte *seines* Lebens, *seiner* „Geschichte". An den inneren Ereignissen, zu denen die Werke echter Kunst gehören, wird dies nur noch deutlicher. Um 1500 arbeiten noch Meister, die gegen 1435 geboren sind, und schon solche, die erst 1475—1480 auf die Welt kamen. Dazwischen gibt es viele Zwischenmöglichkeiten. Daß ein Spätwerk des Wolgemut oder des Jan Pollak etwas völlig anderes ausdrücken *muß* als ein gleichzeitiges Frühwerk Dürers, ein Spätwerk Filippinos etwas anderes als ein gleichzeitiges Frühwerk Raffaels, das liegt nicht nur an den Unterschieden des schöpferischen Ichs und seiner Gesamtbedeutung, sondern auch an der Geschichtslage. Zuletzt kann gerade der Größte *nicht außergeschichtlich* gesehen werden. Er ist von dem Zeitpunkte nicht zu trennen, der ihn „der Welt verliehen". „Das sagten schon Sibyllen und Propheten." Bei gleichgültigen Menschen ist die Geschichtslage gleichgültig, bei bedeutenden ist sie bedeutsam.

Wollen wir also innerhalb unserer so eng begrenzten Möglichkeiten uns vom Leben, das alle Geschichte sucht, auch nur ein skizzenhaftes Bild verschaffen, so müssen wir nach dieser Schichtung der Geschlechter fragen. Was ragt alles noch hinein in die Zeit, als Dürer seinen größten Aufstieg nahm, was meldet sich in ihr von Späterem und Jüngerem an? Welchem Geschlechte gehört Dürer selber? Wir werden sehen: der Große leidet keineswegs darunter, wenn wir beachten, von wann an er aufzutreten bestimmt war; er wird nur geschichtlich

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

deutlicher. In dem besonderen Falle, den wir jetzt betrachten, wird uns, ohne dem Verstande erklärlich zu sein, höchst anschaubar ein größtes Geheimnis alles Lebens: *die Geniezeit.*

Um 1500 erlebt die deutsche Kunst nach schon so stark erregenden und gehaltvollen Vorerlebnissen eine Geniezeit, wie wir sie seitdem nur noch ein einziges Mal wiederfinden, um 1800, dann freilich unter stärkster Verlagerung der Ausdrucksgebiete: was um 1800 *erklingt*, das *erscheint* um 1500. Wenn Goethes langes Leben von Kant, Lessing, Klopstock, Wieland, Hamann, Herder über sein eigenes Geschlecht zu Schiller, Hegel, Schelling, Fichte, zu Jean Paul, Hölderlin, Kleist und Hoffmann, wenn es von Haydn und den Söhnen Bachs zu Mozart, Beethoven, Weber und Schubert reicht, so ist — bei entsprechend kürzerer Dauer — die Überfülle der Schöpfer in der Sprache des Sichtbaren während Dürers Lebenszeit dem Verhältnis nach um nichts geringer. Diese Zeit ist unter den Deutschen in einer Weise schöpferisch, wie damals nur in einem einzigen anderen Lande noch, in Italien. Machen wir uns in ersten Strichen klar, was da zusammenkam.

Es reden noch die Alten hinein, die aus der Zeit Schongauers und Pachers übrig geblieben sind und wie Wolgemut oder Pollak nicht allzuviel mehr zu sagen haben.

Es sind aber weiterhin und mit viel deutlicherer Stimme diejenigen vernehmlich, die, etwa 1440—1450 geboren, als Jüngere die Kunst um 1480 mitgetragen haben, wie Erasmus Grasser, wie Nikolaus Hagenauer, wie gar der sehr große Veit Stoß.

Ein rund zehn Jahre jüngeres, um 1460 geborenes Geschlecht formt sich schon zu einer sehr bedeutsamen und zahlreichen Gruppe (Gruppe für unsere nachträgliche Betrachtung): Riemenschneider, Adolf Daucher, Peter Vischer d. Ä., Anton Pilgram, Adam Krafft, Bernhard Strigel, Hans Fries, Holbein d. Ä. und vor allem mit hoher Wahrscheinlichkeit (so Ungewohntes damit dem bloßen Historiker der Kunst, weniger dem des deutschen Geistes zugemutet werden mag) wohl doch „Grünewald", der „historische Grünewald", wie ihn Zülch jetzt dargestellt hat, also Matthis Gotthart Nithart oder Neidhart, der sich seit 1516 Matthis Gotthart zu nennen pflegte. Es müssen noch recht viele mehr oder weniger bekannte Männer zu dieser Schicht gehört haben; um noch einige wenige zu nennen: Gilg Sesselschreiber, Henning

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



73. Gregor Erhart,
Die Schöne Deutsche,
Paris, Louvre



74. Riemenschneider,
Eva von der Marienkapelle in
Würzburg, Luitpoldmuseum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



75. Grabmal des Adalbert von Sachsen im Dom zu Mainz



76. Grabmal des Bernhard von Breydenbach im Dom zu Mainz

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

von der Heyde, Hans Seyffer, Gregor Erhart, vielleicht auch Hans Witten. Der Größte neben schon so außerordentlich wichtigen Meistern ist der einzigartige „Grünewald" — der in Wahrheit nie diesen Namen geführt hat. Es ist an früherer Stelle gesagt worden, daß die Geburtszeit dieses Genies noch strittig sei. *Unbestritten* ist sie noch heute nicht. Es will vielen nicht in den Kopf, daß der Lindenhardter (eigentlich Bindlacher) Altar, für unsere Kenntnis ein Frühwerk, von einem etwa dreiundvierzigjährigen Manne stammen könne. Es war aber zugleich gesagt worden, daß in jedem Falle unter den der drei großen Maler von Weltruhm, die jene Zeit bei uns hervorgebracht hat, „Grünewald" der innerlich altertümlichste sei, gemessen an der Frage der Sicherheit im alten Dienste am Glauben. Die Darstellung Zülchs aus den Akten, der wir so entscheidende Aufklärung verdanken, kann aber nicht gerade in diesem einen Punkte abgelehnt, an anderen wieder angenommen werden; dafür hängt sie viel zu sehr in sich selber zusammen. Wir dürfen Grünewald an dieser Stelle einsetzen.

Damit sind wir an der höchsten Rangstufe angelangt. Sie tritt uns alsbald ebenso deutlich in Dürer entgegen. Aber auch Dürer (1471) ist nach seiner Geburtslage nicht einsam, so wenig wie der nur wenig jüngere Michelangelo. Cranach d. Ä. (1472), Burgkmair (1473), Jörg Breu (1475), der jüngere Frühauf (um 1470), Martin Schaffner (1478) — wichtigste Namen der Malerei —, Hans Backoffen, Jörg Lederer, Hans Leinberger, Claus Berg (um 1475) — wichtigste Namen der Plastik — und noch viele andere umringen den weithin sichtbaren Genius. Es sind schon Männer der Reformationszeit. Um uns aber die Überschichtung der Geschlechter recht deutlich zu machen, wollen wir noch daran denken, daß der alte Wolgemut und der um 30 Jahre jüngere Vater Holbein (Dürer gegenüber noch immer ein Älterer) um die Zeit herum starben, in der Luther seine 95 Thesen anschlug, daß aber um 1528 „wie auf einen Schlag" Dürer, „Grünewald", Peter Vischer d. J. starben und schon im nächsten Jahre Peter Vischer d. Ä. nachfolgte — während Riemenschneider und der noch ältere Veit Stoß Dürer wie „Grünewald" und die größten Vischers überlebten.

Schon das gleichzeitig seine Wirksamkeit beginnende, aber um zehn bis zwölf Jahre jüngere Geschlecht von rund 1485 zeigt die innere Zerklüftung, die sich im Lande der Reformation aufgetan hat. Hier

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

können wir ein gemeinsames Generationsschicksal erkennen. Die Gemeinsamkeit liegt nicht in der Antwort, sondern in der Frage: der Frage nach dem Sinne der Kunst, dem kirchlichen oder dem weltlichen. Diese Frage war vorher nie gestellt worden. Vor ihr entscheidet sich das jüngere Geschlecht nach zwei verschiedenen Richtungen: es entscheidet nach den beiden Möglichkeiten der Frage selbst. Der leidenschaftliche Wille, am alten Sinne der Kunst, vor allem am Altare festzuhalten, treibt einen H. L. (Hans Loy von Freiburg?), einen Benedikt Dreyer, einen Andreas Morgenstern (oder war neben diesem, der vielleicht nur schreinerte, Matthias Götz aus Passau der Schnitzer des Zwettler Altares?), treibt manche Anderen wie die Unbekannten des Altares von Mauer oder des Rostocker Rochus-Altares oder den österreichischen „Meister von Pulkau" zu einer fast verzweifelten Selbstüberschlagung in überbewegtem Formenrausch. Genau entgegengesetzt antworten Peter Vischers Söhne Hermann und Peter, antworten Hans Daucher, Peter Flötner, Loy Hering und — als der Größte auch nach Dürers eigenem Urteil — Konrad Meit! Sie können auch noch den älteren heiligen Gegenständen dienen, aber was sie suchen und finden, ist die leicht lesbare glatte, rundliche *Form* — etwas *Neues!* Aus diesem Grunde, nicht durch Einbruch von außen, sondern aus verwandelter innerer Stellung heraus, können einige, namentlich die jüngeren Vischers, eine sehr deutliche Empfänglichkeit für das Italienische zeigen, gegen das die anderen sich wie blind ablehnend verhalten. Unter den Malern ist die Spaltung weniger deutlich. Der Gegensatz kann sich gleichsam neu zusammenziehen und etwa in Altdorfer durch eine leuchtende, oft in das Romantische hinausstrahlende Persönlichkeit überdeckt als innerer Reichtum weiterleben. Er kann sich bei einem Hans Baldung (ebenfalls nach 1480 geboren, aber erst 1545 gestorben) zum tragischen Ablauf auseinanderlegen. Baldung, anfangs in großer Wärme beginnend, wird später von einem gefährlichen Hauche der Bewußtheit, ja der Kälte erfaßt werden können.

Aber auch Holbein der Jüngere steigt noch zu Dürers Lebzeiten zur ersten großen Höhe. Er gehört, 1496—1497 geboren, zur Generation um 1500. Sie ist der ersten schweren Entscheidung der Vorgängerin schon entrückt; für sie ist, was Dürer hart erarbeitet hat, schon Erbgut und Voraussetzung, und was die Meister der schönheitlich

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

glatten Richtung als erste erwarben, dient ihr schon ebenfalls als Grundlage: die leicht lesbare *Form* als solche. Holbein der Jüngere ist ihr größter Meister. Seine Stellung unter den deutschen Malern in Gesamteuropa ist fast einzigartig. Fast ist er der einzige, in dem nicht nur alle Abendländer einen der größten Ihrigen sehen (dies würde sicherlich mindestens ebenso deutlich auch Dürer, heute auch schon „Grünewald" zugebilligt werden), sondern dessen Werken sie in einer Reihe von Fällen den Preis des *Vollendeten* zugestehen. Diese Vollendung war erkauft; sie war es um den Preis des beginnenden Sterbens der altdeutschen Kunst.

Schon die Meister des um 1485 geborenen Geschlechtes hatten begonnen, mit den glatten und blanken Formen auch jene Werkstoffe zu bevorzugen, die diesen Formen besonders entgegenkamen: das Metall, den Solnhofer Stein, den Marmor, das Buchsbaumholz. Der alte Lieblingsstoff für Oberdeutschland, das Lindenholz, trat dagegen zurück: es war der Werkstoff der *Altäre* gewesen! Schon in dem Geschlecht von 1485 hatte von neuem auch ein kleinkünstlerischer Zug sich geregt, der nunmehr den „Kenner" und Genießer, nicht die Gemeinde, als Antwort auf die Form voraussetzte. Am Sebaldusgrabe sind es die Söhne Peter Vischers, die eine neue Miniaturplastik von höchstem Leben und eingänglichster Form hinzugebracht haben, sicher nicht ohne Blick auf oberitalienische Kunst. Tiefste Wirkungen hat Peter Vischer d. J. in der *Plakette* erzielt, glanzvolle Peter Flötner. Die ältere deutsche Kunst kennt die Plakette nicht. Diese setzt nicht mehr die Kirche, sondern den kleinen und feinen „privaten" Innenraum voraus. Hans Daucher und Loy Hering haben in Solnhofer Stein Reliefs von fast plakettenartiger Wirkung geschaffen. Ähnliches schuf auch der ältere Kels, Hans Kels, der ebenfalls um 1485 geboren ist. Sein Sohn Veit, dessen Werke sich mit denen des Victor Keiser in nicht völlig klarer Weise überschneiden, setzt diese Richtung in das Glattere fort. Bei Jüngeren, deren Geburtsalter sich dem des jüngeren Holbein nähert, trat die Medaille, auch die aus Buchsbaum, mit bemerkenswerter Feinheit auf, so bei Hans Schwarz (1492), bei Ludwig Krug (um 1490), bei Friedrich Hagenauer. Dieser, um 1500 in Straßburg geboren, würde, wenn er wirklich der Sohn des Schnitzers vom Isenheimer Altare, des Niklas Hagenauer war, den Wandel der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschlechter von dem unmittelbar vordürerischen zu jenem Holbeins d. J. sehr deutlich vor Augen stellen. Er ist ein Bildniskünstler der Medaille. Der alte Hagenauer war noch, obwohl auf der bekannten Straßburger Linie von Gerhart her ebenfalls ein starker Beobachter des Menschen, doch mehr ein Physiognomiker allgemeiner Art und vor allem ein tief religiöser Künstler gewesen. Aber immer deutlicher beweisen die um 1500 geborenen Künstler, so Barthel Beham (um 1500), Hans Sebald Beham (1502) und Aldegrever (1502), was eigentlich geschehen war. Zwei der soeben genannten Namen kennt die Geschichte aus dem Prozeß der „*gottlosen* Maler"! Sie waren nur noch Gläubige der *Form!*

Was aber geschehen war, das war ein europäischer Vorgang in einer sehr besonderen deutschen Ausprägung: die „Paganisierung" oder „Saekularisierung" der Kunst pflegt man ihn zu nennen. Es ist kaum Zufall, daß die deutsche Sprache kein kurzes Wort dafür kennt. Aber, um den *Sinn* zu erkennen, bedarf es der Fremdwörter doch nicht: es ist der Verlust des tragenden Glaubens im Untergrunde der Kunst. Die Stimmung, die durch diesen Verlust geschaffen wurde, erscheint stilgeschichtlich als „Manierismus". Es ist der gleiche Stil, dessen sich später der bewußte Gegenstoß der alten Kirche unter Führung der Jesuiten bedienen konnte. „Manierismus" (vom italienischen Worte maniera abgeleitet), beinahe schon die Selbstbezeichnung eines Stiles durch eine von eigenen Theoretikern geprägte Sprachform, liegt den Deutschen nicht. Es liegt ihnen nicht die Form um ihrer selber willen (was niemals heißen darf, daß ihre dienende Kunst „formlos" gewesen sei). Das ist der Grund, aus dem in der jüngsten Vergangenheit die deutsche Kunst auch im eigenen Lande, meist unter der Führung Fremder, abgelehnt wurde, aus dem sie Ausländern, namentlich Franzosen, oft unzugänglich ist. Je mehr die Form schon früher einem Volke bedeutet hatte, umso weniger litt dessen Kunst durch die Entziehung ihrer echtesten Grundlage: des *Glaubens* überhaupt — gleichviel, welcher es sei —, der Verehrung nämlich, des Gefühles der Abhängigkeit des Menschen von einem Göttlichen, das er nicht sieht, aber erlebt, an das er eben — *glaubt*. Der Versuch zur Selbstvergötterung des Menschen, der unterhalb aller künstlerischen Form deren Sinnwandel bewirkt hatte, war in Deutschland am wenigsten zu spüren. Während selbst der päpstliche Hof (und nur hier und da auch der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

eines deutschen Kirchenfürsten wie der Albrechts von Brandenburg in Mainz und Halle) ein wirkliches Heidentum pflegte, war es im deutschen Volke gerade die *Sorge* um den Glauben, die zunächst alle tiefsten Formwandlungen erzielte. Auch Michelangelo hat eine ähnliche Sorge ständig empfunden, und eben dieses stellt ihn so hoch über die Manieristen, die ihn nachahmten. Er hat, Dürers Altersgenosse, durch ein um mehr als 30 Jahre längeres Leben hindurch den tiefen und leidenschaftlichen Ernst der *alten* Kunst in allen neuen Formen bewahrt. Bei manchen großen Künstlern der späteren Zeit, so bei Shakespeare, Rembrandt, Bach oder Beethoven, spürt man das oft unbewußte Ringen um die allgemein verlorene, aber unersetzbare Grundlage jeder großen Kunst: den Glauben an ein Höheres über dem Menschen. Es konnte die tragische Aufgabe der Einsamsten werden, die *Einheit* allein zu vertreten, die am sichersten aus gläubiger Gemeinschaft hervorgeht. Auch Goethe, der kein Einsamer war, läßt sich wohl dahin verstehen, daß er vorbildlich im eigenen, einmaligen und sehr sichtbaren Leben die Einheit des Stiles darzustellen hatte, die im ganzen schon zertrümmert war.

Deutschland aber hat in der Reformationszeit die Einheit des Glaubens verloren, und in der kälteren Zugluft, die damit entstand, konnte seine wärmebedürftige Kunst nicht gedeihen. *Alle* europäische Kunst wandelte sich; ins Herz getroffen wurde nur die altdeutsche.

Dieses Ende muß man wissen, bevor man in die Betrachtung des Anfanges eintritt. Eine große Tragik wartet auf Geschlechter, deren schöpferische Kraft sich in einer einzigartigen Geniezeit zusammendrängt. Darin liegt eine Richtung. Es ist gut, sie zu ahnen, sobald man in die Zeit hineinschaut, die Dürers Offenbarung eröffnet. Sie eröffnet sie nur durch Schlüsse, die eine leidenschaftsgetragene Form von echtestem Adel, von der besten Herkunft (nämlich aus der glaubensbedürftigen Seele) unmittelbar aus dem Besten zog, das die Zeit Friedrichs III. in ihrer zweiten Hälfte hervorgebracht hatte. Der Geist der alten Schnitzaltäre spricht daraus. Die Meister dieser Art ragen auch selbst in die neue Zeit hinein. Der Größte und Älteste hat Dürer noch überlebt. Es ist Veit Stoß.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

DAS GESCHLECHT VON 1440—50

Unsere Skizze wollte nur eine Gruppierung andeuten. Wir übergehen, was von den Meistern des Pachergeschlechtes noch weit über 1500 hinaus gelebt hat, fast durchweg aber genau bis 1519, bis zum Todesjahre Maximilians, zwei Jahre nach den 95 Thesen. Pollak und Wolgemut, rund 1435 geboren, haben das Jahr 1519 erreicht, aber nicht mehr überlebt. Zeitblom, wohl 10—15 Jahre jünger, ist 1518 gestorben, nicht lange davor wohl auch Dierik Baegert (jedenfalls nach 1515). Dürfen wir Ph. M. Halm glauben, so ist auch Grasser nicht erst 1526, sondern 1518 von der Erde gegangen. Fast sinnbildhaft wirkt das Zusammentreffen dieser Sterbefälle. Es sind die reinen „Spätgotiker", die das Ende der Maximilians-Zeit nicht mehr erreichten. Riemenschneider, einem schon jüngeren Geschlechte angehörig, schuf um 1519 sein Grabmal des Lorenz von Bibra. Wir werden sehen, daß seine Altersgenossen fast sämtlich ihr „Bibra"-Erlebnis hatten, den Zusammenstoß mit einer neuen Formenwelt.

HANS PÄUERLIN

Einer war uns noch nicht erschienen, der den Geist der letzten Friedrichs-Zeit in sehr wohllautender Formensprache über 1500 hinaus gerettet hat und schon durch die Wirkung auf seinen Schüler Loy Hering unsere Aufmerksamkeit verdienen würde: *Hans Päuerlin,* den Halm den „kraftvollsten, formenreichsten und empfindungstiefsten Bildhauer der Augsburger Spätgotik" genannt hat. Er taucht für uns 1470 auf, muß also spätestens um, eher vor 1450 geboren sein. 1508 ist er schon gestorben. Wir verdanken ihm bedeutende Grabmäler in Rotmarmor mit ungemein feinbeweglichen und wirklich seelenerfüllten Reliefdarstellungen, namentlich im Augsburger und im Eichstätter Dome: im ersteren Bischof Friedrich von Hohenzollern (gest. 1505), im letzteren Bischof Wilhelm von Reichenau (gest. 1496). Halm konnte seine Spuren nach Landshut und weiterhin verfolgen. Wir verzichten auf eine weitere Betrachtung Jörg Syrlins d. J., der, um 1455

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

geboren, jedenfalls 1523 noch gelebt hat. Der größere Vater war, wie Schongauer, 1491 verstorben. Der Sohn hat die Werkstatt fortgeführt und mit dem Eifer seiner sehr tüchtigen Künstlerfamilie weiterhin Schwaben und die Schweiz versorgt, bis er am Ende seines Lebens verärgert von Ulm nach Wien verzogen sein soll. Einen bestimmenden Meister können wir in ihm nicht sehen. Jedenfalls hatte ihn schon in den achtziger Jahren der von Vöge eingeführte „Meister des Grafen von Kirchberg", ein Sonderkünstler des Rittergrabsteines, im voraus weit überflügelt. Der Doppelgrabstein Eberhards V. von Kirchberg in Wiblingen weist ihn als einen Lyriker im Sinne des Blaubeurer Altares aus. Auch von ihm aus wird man sich der nüchternen Prosa in dem jüngeren Syrlin bewußt.

ERASMUS GRASSER

Erasmus Grasser hat diesen an Bedeutung weit überragt. Seine Geburtszeit mag ein wenig früher gelegen haben. Auch er wird 1477, ebenso wie Stoß, zuerst als Meister bezeugt. Leider sind die gesicherten Werke nicht so weit zu verfolgen, wie das Todesjahr 1518 erhoffen ließe. Eines jedoch bezeugen sie uns: Grasser war ein Künstler, der, ohne sich selbst zu verlieren, als sehr beweglicher Geist den allgemeinen Formenwandel mitgemacht hat. Wir trafen ihn als einen Führer in den achtziger Jahren. Die Maruska-Tänzer werden immer deren deutlichstes Zeichen bleiben. Ebenso richtig fügt sich die Beweinung des Freisinger Domes (1490—1492) unserem Bilde der endenden Friedrichs-Zeit ein. Das ist die Zeitlage des Weseler Gerichtsbildes, der Altäre von Münnerstadt und Blaubeuren, des frühen Zeitblom. Der Mann, der um 1480 fast das Kühnste an Verschränkung und Verschraubung gezeigt hat, gewinnt eine feierliche Stille: es ist die uns bekannte Atempause. Nicht der Gegenstand allein erzeugt diesen Eindruck; er ist schon sehr alt, und jede Zeit hat ihn nach ihrem eigenen Willen jedesmal eigen behandelt. Die, die wir hier treffen, ist nicht nur äußerlich die „um 1490". Zu einem älteren, übergroßen Leichnam sind sieben lebensgroße Gestalten gefügt. Wie in Blaubeuren lebt ein gesänftigter Rhythmus in der Symmetrie, die in einer Dreiergruppe mit Maria als Kern ihre klare Mitte gewonnen hat. Auch hier ist der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Giebelgedanke, das Anheben von links, das Absinken nach rechts, diesmal mit einer zarten Eindellung in der Scheitelzone, durchgeführt und dabei wie von zartem Windhauche geschrägt. Einen so stillen und lyrisch großen Ausdruck hat Grasser wohl nicht wieder gefunden. Noch weniger aber hätte er sich in die geistvoll wilden Verschraubungen seines Frühstiles zurückbegeben können. Die Vorstellung des Maruska-Tanzes hat ja weitergewirkt. Wir können sie, nach zwei verschiedenen Stichen des Israel von Meckenem, sogar noch in einem Blatte des Hans von Kulmbach, in der Schule Dürers also, wiederfinden. Ihre geistvollste Wiedererstehung in der Plastik des endenden Jahrhunderts, schon in Maximilians Zeit, nämlich am Goldenen Dachl in Innsbruck, hat man nur kurze Zeit aus einem Eingreifen Grassers zu deuten versucht. Der Versuch ist aufgegeben, Grassers Entwicklung ist anders verlaufen. Wir bedauern, den 1498 geschaffenen Hochaltar von Tegernsee, den 1503—1505 entstandenen von Reichersdorf verloren zu haben. Aber Reichersdorf hat uns wenigstens den Achatiusaltar erhalten (1503—1506). Wir erkennen in ihm die innere Beweglichkeit des Meisters sehr wohl wieder, erkennen aber auch, daß sie längst aus dem Stile der fließenden Verschränkung in einen der Ausstrahlung von klarer Mitte her, eine durch Schmiegung verfeinerte Symmetrie übergeführt ist. Vieles, was Grasser zugeschrieben worden ist, hat die Forschung wieder abgeschrieben. Doch ist das Gestühl der Münchener Frauenkirche nicht leicht ohne seine Leitung entstanden vorzustellen. Auch wird man bei noch manchem Grabstein an ihn denken müssen, vor allem vor dem Epitaph Bötschner der Münchener Peterskirche (1505). Die Zusammenziehung der Linien, ihre Bindung an festere Massen ist am Bötschner-Steine als Zug der neuen Zeit wohl zu verstehen. Die Inschrift ist lateinisch — eine etwas äußerliche Einwirkung des Humanismus. Aber das ist für die Zeit bezeichnend. „Honestus vir Erasmus Grasser lapicida" heißt der Meister 1513. Wir wissen, er war vor allem Schnitzer, aber er war auch Baumeister und Brunnenbauer. Die Nachrichten darüber lassen sich durch sein ganzes Leben verfolgen, und wir dürfen froh sein, wenigstens ein gewisses Bild dieses Meisters zu besitzen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

VEIT STOSS

Wir haben bei unseren begrenzten Möglichkeiten auf die paar Starken zu blicken, die bei gleicher Alterslage die volle Dürer-Zeit noch mitgemacht haben und die deren Bild bis über die Zeit Maximilians hinaus, bis in die des Bauernkrieges, mitbestimmten: Niklas Hagenauer, gestorben 1526, und Veit Stoß, gestorben erst 1533, beide wohl gegen 1445 geboren. Es wäre Frevel, die innere Macht eines Künstlers nach seiner Lebensdauer bestimmen zu wollen. Und doch sagt Lebensdauer der heutigen Menschenkunde etwas aus, und diesmal ist es jedenfalls so: der am frühesten Geborene und am spätesten Verstorbene ist der Größte der ganzen Reihe, *Veit Stoß*.

Wir tun mit dieser Wertung wohl keinem Unrecht. Selbst die Voreingenommenheit Vasaris für sein Florenz konnte ihn nicht hindern, den Rochus der Annunziata-Kirche, den der Nürnberger Meister 1516 geschaffen hat, für ein „Wunder der Holzarbeit" zu erklären. Der Marien-Altar, mit dem Stoß der Kunst der achtziger Jahre eine ihrer größten Ausdrucksformen schenkte, hat eine längere Krakauer Zeit zur Folge gehabt. Das Bedürfnis der polnischen Stadt mit ihrer starken deutschen Kolonie, das Bedürfnis Polens überhaupt nach deutscher, besonders nürnbergischer Kunst ist bekannt. Die Vischersche Gießhütte hat nicht wenig für seine Befriedigung getan. Auch der Dürer-Kreis hat sich beteiligt. Hans Süß von Kulmbach begegnet uns in Krakau, ein Schüler Dürers. Dessen eigener Bruder Hans (1490 bis 1538) war seit 1526 Krakauer Hofmaler, und es scheint nicht unmöglich, daß D. Frey bei seinen Forschungen über deutsche Kunst und ihre Wirkungen in Polen schon jetzt auf bisher unbekannte Werke dieses bisher noch wenig gewürdigten Meisters gestoßen ist. Die Wirksamkeit des Veit Stoß ist also keine Ausnahme, sondern nur ein Glied in der Kette deutscher, namentlich nürnbergischer, stets gebender Beziehungen zu der polnischen Königstadt. Der Meister ist, von einigen Unterbrechungen abgesehen, bis 1496 in Krakau gewesen. Ein Werk wenigstens sei hervorgehoben: das Grabmal Kasimirs IV. Jagiello, eines von drei Denkmälern, die zwischen 1492 und 1496 entstanden sind. Es galt einem bedeutenden König, dem Sohne einer Deutschen und einem Förderer deutscher Kultur. Mit Jörg Huber von Passau als

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Gehilfen hat Stoß in hartem farbigen Marmor das Werk durchgeführt, zweifellos unter dem Eindruck des Wiener Kaisergrabes. Wie bei diesem ist die Platte, liegend unter starkem Steinbaldachine, so schwer zu erkennen, daß für die Abbildungen leider Gipsabguß meist vorgezogen wird. Auch hier war der spröde Werkstoff nicht ohne Einwirkung auf die Form. Ein etwas früheres Ölbergrelief (Krakauer Universitäts-Museum) hatte in Sandstein eine geradezu wunderhaft leichte Bewegung, eine meisterhafte Schlängelung der Linien erlaubt. Mit der stählernen Willenskraft, die ihn sein langes Leben hindurch ausgezeichnet, die ihn auch als eine kohlhaasische Verbissenheit des Rechtsgefühles in sein bürgerliches Unglück gejagt hat, ging Stoß die schwierige Aufgabe an. Seine Linie kommt jetzt härter als die Gerharts, die Gesamtbewegung großzügiger heraus. Das Liegen ist nicht als Liegen durchgedacht; ein feierliches Stehen ist hineinverwoben. Geistige Größe ist im Kopfe mit der gleichen Lust an der eigengesetzlichen und dennoch als menschlicher Ausdruck lesbaren Faltung gezeichnet, die wir vom Marienaltare kennen. Gegenüber dem hastig wuchernden Rauschen der Form namentlich der Reliefs an jenem Altare scheint — die Unterschiede der Aufgabe und des Werkstoffes ruhig eingerechnet — auch eine zeitgeschichtliche Wendung spürbar. Es ist die höchst persönliche Art, in der der starke Mensch die endende Friedrichs-Zeit mitlebt. Auch ein Gnesener Erzbischofsgrabmal von 1496 macht diese Wendung deutlich. Im gleichen Jahre kehrte der Künstler in die Stadt seiner Jugend zurück. Er traf Nürnberg beherrscht von Adam Krafft, den Vischers und — dem jungen Dürer. Mit den Vischers hat er sich in einem einzigen Falle sogar für eine Arbeit verbunden. So stark der Einzelne aus dem Eigenen lebt, er ist zugleich Gesamtgeschichte. Wie überall gegen 1500 nach der Atempause der neunziger Jahre eine heftigere Unruhe einsetzen konnte, so geschah es auch bei Stoß. Die Volckamerschen Reliefs von 1499 in St. Sebald nehmen die Bewegung erneut auf, die der Krakauer Ölberg als Erbe der achtziger Jahre fast am flüssigsten durchgeführt. Sie ist jetzt aber eckiger geworden. Die *Eckung in der Krümmung* tritt auf; unter den Kupfern hat sie am seltsamsten der in München erhaltene Stich der Beweinung Christi durch Maria und Johannes entwickelt. Die Gebärdung nimmt in der Gefangennahme eine fast knatternde Heftigkeit an: ein Gitter von Bewegung, der das Körperliche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ihrer Träger eigenwillig unterworfen wird. Zugleich können Körperlichkeit und Bewegung stärker als in den achtziger Jahren auseinandertreten. Die über den Reliefs aufgestellten großen Holzfiguren von Christus und Maria beweisen es. Christus sieht aus, als streife er mit seinem Oberkörper die strudelnde Faltenbewegung unter sich. Er hebt sich über sie hinaus mit der unvergleichlichen Beseeltheit, die Stoß in seinen meisterhaften Kruzifixen über alle Zeitgenossen stellen sollte. Immer wieder fesselt der unheimliche Ernst, der in diesem glühenden Menschen lodert. Es ist eine große Ausnahme, wenn er wirklich lächelt. Wir erleben es genau um 1500. Das neue Jahrhundert begrüßte Stoß mit der aus Lindenholz geschnitzten Muttergottes, die heute das Germanische Museum bewahrt. Auch hier schwindet aus dem Gesichte der jugendlichen Mutter nicht ganz jener eigentümlich „zugebissene" Mund, der ähnlich den aufgewühlten Faltengängen schon vor Stoß in einer Richtung der mittelfränkischen Kunst aufgetaucht war (an den Beifiguren einer Kadolzburger Kreuzigung der 1470er Jahre gut zu beobachten). Aber die Bewegung der mütterlichen Hände und das Kind, das sie tragen — das hat eine ergreifende Lieblichkeit. Die Haltung des Kindes, das schräg zurückgelehnt mit der linken Hand das rechte Füßchen ergreift, ist mit einer Liebe gesehen, die in das Herz dieses großen, ernsten Mannes blicken läßt. Die Auffassung ist so eigen, daß sie nur eigenem Erlebnis entspringen kann: der Vaterliebe. Als Stoß vier Jahre vor der Entstehung dieser für das eigene Haus geschaffenen Muttergottes nach Nürnberg zurückzog, hatte er acht Kinder bei sich. Wir wissen nicht viel vom Familienleben jener Zeit und trauen ihm, namentlich im Verhältnis von Mann und Frau, geringere Wärme zu. Aber ein erheblicher Teil all unserer alten Kunst erscheint als ein einziger Gesang auf die Frau, die Mutter, das Kind. Daß hier am eigenen Hause die persönliche Vaterliebe eines hohen Meisters sichtbar wird, muß einleuchten.

Die Lebensfreude, die uns hier einmal anspricht, hat nicht lange gedauert. 1503 erfolgte der viel besprochene bürgerliche Zusammenbruch. Eine Urkundenfälschung, nicht um fremdes Recht zu beugen, sondern um eigenes gegen einen schmutzigen Gegner durchzusetzen, hat ihn herbeigeführt. Mit allen Folgeerscheinungen — bei deutlicher Absicht zur Milde mußte der Rat doch den Schuldigen durch beide Backen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

brennen lassen — hat dieses Ereignis dem leicht erregbaren und betont ehrliebenden Manne das ganze weitere Leben überschattet. Ein „unruhig und geschrejig Mann" wurde er. Er wurde es aus eigensinnigem Rechtsgefühl. Er war kein genialischer Leichtfuß (wie Simon Lainberger geschildert wird), sondern ein harter, vom eigenen Willen scharf vorwärtsgepeitschter Mensch. Der Nürnberger Schreibmeister Neudörfer, dessen 1547 geschriebenen Nachrichten über die Künstler seiner Stadt wir wertvolles Wissen verdanken, rühmte sein nüchtern zurückhaltendes Leben. Nach außen karg und sparsam mit sich umgehend wie Michelangelo, hat er gleich diesem nur den Rausch der Arbeit gekannt. Ja, auch dies kann an den großen Florentiner erinnern, daß Stoß so viel als möglich allein gearbeitet hat, „mit einer *einzigen* Hand", wie er bei Gelegenheit seines letzten uns erhaltenen Hauptwerkes betont hat. Wer Menschen solchen auf ihr Recht und auf ihre eigene Kraft versessenen Temperamentes, wer den ungewöhnlichen Arbeitseifer dieser Naturen kennt, kann sich die brennende Ungeduld vorstellen, mit der alles, was ein anderer, weniger beflügelter Mensch beisteuern wollte, von dem Meister unerträglich befunden wurde: lieber die dreifache Zeit arbeiten, aber schneller arbeiten und allein! Nicht die Zeitdauer, sondern das Zeitmaß bestimmt die schöpferische Ungeduld.

Schön ist es, daß alle gefühlvollen Hoffnungen auf die Vermerkbarkeit des großen Unglücks von 1503 vor den Werken enttäuscht werden. Befreiend ist es, daß niemand, der von jenem Schicksal nichts wüßte, auf den Gedanken käme, es müsse zwischen den Werken nach und jenen vor 1503 eine Katastrophe eingetreten sein. Gewiß, Leiden kann vertiefen. Eine Seele wie die des Stoß bedurfte dessen kaum; sie brauchte nur ihrer eigenen Stimme zu lauschen. Der empfindliche, sehr reizbare Mensch muß es sicherlich schwerer gehabt haben durch die ewig schwärende Wunde an seinem Ehrgefühl. Aber, um zu verstehen, wie sich die 1506—1507 entstandenen Beifiguren, die heute in St. Sebald mit einem nicht zugehörigen, sehr herrlichen Krucifixus verbunden sind, von den dreißig Jahre älteren Krakauer Gestalten unterscheiden, dazu braucht man vom äußeren Lebensdrucke nichts zu wissen. Ein so starker Mensch, als den sich der Künstler des Marienaltares gleich beim ersten Auftreten unvergeßlich bezeugt hat, muß in so langer Zeit

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



77. Veit Stoß, Johannes aus St. Sebald in Nürnberg

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



78. Veit Stoß, Der Bamberger Altar, Ausschnitt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

sich auf jeden Fall gewandelt haben. Der *Starke* wandelt sich! Er ist nun, während Dürer erst in der Mitte der Dreißiger steht, ein Sechziger geworden. Er steht in dem Alter, das für den weit weniger alt gewordenen Rembrandt schon den *letzten Greisenstil* bedeutet! Stoß war damals noch kein Greis. Wir dürfen das sagen, denn er hatte noch mindestens 25 starke Jahre vor sich. Rembrandt ist nur 63 Jahre alt geworden, Stoß zwar wohl nicht (wie Neudörfer erzählt) 95, aber doch wohl über 85. Ein unheimlich deutliches Lebensgesetz scheint gerade den Genies das Zeitmaß ihrer Werke und ihrer Wandlungen nach der vorgesehenen Lebensdauer zuzuteilen. Künstler, die wie Michelangelo, Donatello oder Stoß ein hohes Alter erreicht haben, befanden sich, als sie am Anfang der dreißiger Jahre standen, ganz gewiß nicht in dem gleichen Zustande, in dem ein früher Tod Raffael, Mozart oder Schubert antraf. Wir möchten, ohne freveln zu wollen, glauben: es war für sie noch nicht nötig, sie hatten noch Zeit! Das zu kurzem Leben bestimmte Genie schafft und wandelt sich schneller als das für längere Dauer vorgesehene. Wir können das beobachtend feststellen, auch ohne es erklären zu wollen. Die heutige Menschenkunde aber fühlt sich sogar imstande, eine *wissenschaftliche* Erklärung zu geben!

Stoß also war um 1506 ein hochgereifter Mann voll der inneren Erfahrung, die die Bewältigung seiner ihm eingegebenen Aufgabe, die Entwicklung der ihm verliehenen Kräfte, auf jeden Fall ihm sichern mußte. Dadurch wird namentlich der Sebalder Johannes von 1506 bis 1507 als Neubearbeitung des Krakauers so neu und groß. Auch er wiegt sich noch hinter dem Mantel, auch er faßt ihn mit der Rechten am Zipfel und greift mit der Linken nach der Mitte zu (Abb. 77). Aber der leise wiegende Tanz, das Stück Nördlingen oder gar Dangolsheim in der Krakauer Gestalt, der Geist der achtziger Jahre eben als geschichtlich bedingte Form dieses einen Genies, ist verschwunden. Eine ruhige Standmasse hat die wippende und zerklüftete Form unten rechts ersetzt, der überreiche Faltenumschlag ist in eine einzige, plastisch reich gewölbte Fassade verwandelt. Das Gesicht gibt, weniger als ein höheres Lebensalter des Dargestellten, die tiefe innere Erfahrung des gereiften Künstlers wieder. Es bedarf jetzt einer weit geringeren Zahl an Einzellinien, an „Falten" der Gesichtsbildung; ihre Bewegtheit ist

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die der plastischen Masse. Der Ernst dieses Kopfes ist von höchster Würde, die innere Spannung des Meisters offenbart sich in der neuen Form, die die alte Bewegung gefunden hat. Der nun errungenen, mehr statuarischen Form gegenüber durch Abspaltung freier geworden, stürzt sich die Bewegung um so mehr in einen Strudel wogender Gewandmassen. An der Madonna, deren gehobene Sprache in den Händen mit fast barocker Wendung an die Öffentlichkeit tritt, verschlingt sich dieser Strudel zu einer neuartigen Passionsmusik. Im ganzen sind es die Männergestalten, die den gereiften Stoß fesseln. Im steinernen Paulus der Lorenzkirche von 1513 kann die Annäherung an klassische Ruhe den Künstler beinahe sich selber fremd erscheinen lassen. Aber die Bewegtheit läßt ihn nicht los. Ein riesiger schreitender Andreas der Sebalduskirche, aus Lindenholz geschnitten und unbemalt, kann sich darin mit den Trauernden von St. Sebald messen. Der Rochus der Annunziata in Florenz (1516) findet eine merkwürdig schmiegsame und reine Gesamtfigur, eine untrennbare Verschmelzung der Bewegungen von Körper und Gewand, also ein neues Zusammengehen dessen, was zehn Jahre früher sich auseinandergespalten hatte. Die im gleichen Jahre von Raffael Torrigiani bestellte Tobiasgruppe des Germanischen Museums (ein italienisches Motiv) wirkt in ähnlicher Richtung. Das herrlichste wurde der Englische Gruß des Lorenzchores (1517). Erst seit der Gedächtnisausstellung von 1933 kennt man die allen Worten unerreichbare Schönheit dieser Gruppe. Die fast zwei Meter hohen Gestalten konnten in ihrer wirklichen Bestimmung, frei hängend im Lorenzchore, ihre Tiefe und Feinheit nicht recht offenbaren. Herabgeholt und gereinigt, zum ersten Male seit längerer Zeit menschlichen Augen wieder so zugänglich, wie sie es dem Meister während seiner Arbeit gewesen waren, entfalteten sie eine hymnische Macht, die an die höchsten Eingebungen unserer späteren Musik erinnert. Der Engel offenbarte sich als eine innere Schau, wie sie nur den Begnadetsten zuteil wird (Abb. 79). Ein erhabener Stolz reckt ihn auf. Wir spüren ihn in der steilen Rechten mit dem zeigenden Finger, in dem reinen Gesichtsschnitt und in dem strengschönen Blicke der Augen, der so viel Verehrung fordert, als er zollt. Daß Stoß ein Meister der Hände ist, beweist sich von neuem. Es kann uns ergreifen, daß die flatternden Engel der alten Altäre wiederkehren. Sie tummeln sich fast unbegreifbar,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

an die Strahlen des Himmels gehängt oder an die ausschlagenden Gewänder der Hauptfiguren angeschlossen, im Luftraum, nun ohne den Hintergrund der Altarschreine zu haben; aber sie tragen deren Geschichte in sich. Die selbst von Deutschen zuweilen als „geschichtslos" mißverstandene deutsche Kunst beweist wieder einmal ihre tiefe innere Folgerichtigkeit. Ohne E. S., Bopfingen, Rothenburg, Nördlingen, Krakau wären diese letzten und kühnsten Flugträume nicht möglich geworden. Sie sind ein klarer Schluß, gezogen aus einer klaren und in keinem einzigen anderen Lande nachweisbaren Sonderentwicklung Deutschlands.

Doch sind die glockenschwingenden Engelchen neben den Gewändern schon von neuem Typus; sie versprechen schon den Stil des Bamberger Altares (Abb. 78). Dieser, heute aus der Liebfrauenkirche in den Dom überführt, war ursprünglich ein Nürnberger Altar. Der noch vor der Übersiedlung Stoßens nach Krakau in Nürnberg geborene älteste Sohn Andreas hat als Prior des Karmeliterklosters die Bestellung 1520 vermittelt. Auf drei Jahre war die Arbeit vorgesehen, und 1523 heißt auch — die Pünktlichkeit, also Selbstzucht des Meisters beweisend — die Jahreszahl an dem Werke selber. Leider ist es nicht in der alten Form auf uns gekommen, doch hat eine der wahrhaft vorbildlichen Wiederherstellungsarbeiten von Professor Lischka im Auftrage des Münchener Denkmalamtes getan, was getan werden konnte. Daß der vielseitige Künstler innerlich auch Maler war, das beweist — viel schöner als die reichlich harten Münnerstädter Flügel, die echte *Bildhauermalereien* sind — der großartige Riß zum Bamberger Altare (im archäologischen Institut der Universität Krakau). Er beweist es durch die Art der Zeichnung, die ohne jedes kleinliche Nachkriechen hinter den Einzelheiten her diese alle doch so aufleuchten läßt, wie sie dem Ganzen dienen sollten. Schon diese Zeichnung beweist ein echtes Genie! Als Wurf aber beweist dieses neue Ganze die tiefe Folgerichtigkeit eines großen Künstlerlebens. Nun liegt der Beginn des Krakauer Altares fast ein halbes Jahrhundert zurück. Der Meister steht in der zweiten Hälfte der Siebziger, und wieder feiert er Maria. Die Stürme, die Deutschland in den Kirchenfragen aufwühlten, scheinen ihn nicht berührt zu haben. Die eigenen Stürme brachte er wie in einem großartigen Seehafen zur Ruhe. Der Gedanke des Krakauer Rahmens, der Bogen im

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Rechteck, ist in stärkerer Form wiedergekehrt. Das Gesprenge hat sich aus der alten Durchbrochenheit zusammengeschlossen, es ist nur noch ein Kleeblattgiebel, und auch die Flügel werden durch Bogengiebel aus dem Kreisschnitt gekrönt. Das sieht nach den aus Oberitalien eingewanderten Formen aus, und Stoß kann solche auch gesehen haben. Die Fugger-Kapelle von St. Anna zu Augsburg war schon da, die Dauchers arbeiteten schon. Aber hier ist ja nur die Folge einer lange vor jener Einwanderung errungenen Grundvorstellung, der Krakauer Rahmenform von 1477. Man kann darauf hinweisen, daß Krakau wie alle östlichen Länder italienische Formen früher als Deutschland zeigen konnte. Nicht unmöglich; für einen weiteren Blick entscheidet aber, daß eine Wiederkehr *staufischer* Formen vorliegt, wenn also eine „Renaissance", so eine „Wiedergeburt" der größten, um dreihundert Jahre zurückliegenden Zeit des alten Deutschland, eine Wiederkehr, für die es weit mehr als dieses eine Zeugnis gibt. Bei der Verwandtschaft von Aufriß und Grundriß, die schon am Krakauer Altare zu beobachten war, ist es erlaubt, die Giebelform als hochgeklappten Dreikonchengrundriß (eine Lieblingsform des Staufischen) zu sehen. Als Grundriß von Gestaltenchören werden wir diese in Dürers Allerheiligenbilde wiederfinden; Stoß wird es gesehen haben. Neben den reichen Reliefs der Flügel ist uns der Mittelschrein das Entscheidende. Er beweist, daß mit dem langlebigen Meister die Zeit gegangen ist (mehr, als er mit ihr). Es ist *seine* Entfaltung, die diese späte und herrlichste Verdichtung der Linie zur Masse erreicht hat. Wir dürfen dem Manne, dessen Vielseitigkeit in der Richtung auf den Typus Lionardo liegt, der schon in Krakau Bausachverständiger war, der dem Nürnberger Rate Wasserbaumodelle vorlegte, der Denker über die Messung, Stecher, Zeichner, Maler, Steinbildner, Schnitzer und Bronzekünstler war, auch eine innere Neigung zur Musik zutrauen. Das Musizieren seiner Gestalten ist nicht nur äußeres Tun, es bedarf nicht einmal der geschnitzten Laute, um zu klingen. Dabei ist alles, was einst bis zur Überäderung durchrieffelt war, auf großzügige, blank abgeschälte, fast metallisch geglättete Massenform gebracht. Das geht bis in den veränderten Stil des Haares. Es ist maßvoll und nur selten geschlängelt; es kann eine völlig neue Form annehmen, die wir sonst meist bei jüngeren Meistern antreffen werden: ein Fall von Zeitfarbe

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

durch Angleichung der Mittel. Das innere Zielbild blieb doch das jenes frühen Geschlechts, dem Stoß angehörte. Genug Neues wurde hier geschaffen! Endlich, im hohen Alter, ist auch das Lächeln wiedergewonnen, das an keinem so herzlich ergreifen kann, wie an dem, für den es selten ist.

Der ganze Weg der Zeit spannt sich zwischen den Marienaltären von Krakau und Bamberg aus. Wer ihn durchmißt, trifft noch eine erschütternd große Tatsache an: Stoß ist der gewaltigste Meister des Kruzifixus gewesen. Schon in Krakau hat er im großen Triumphkreuze den Gegenstand angegangen, sichtlich unter Erinnerung an Nördlingen. Um 1500, zur gleichen Zeit als die ruhigere Lieblichkeit der Hausmadonna aufleuchtete, entstand der Gekreuzigte von St. Lorenz, wenige Jahre später der des Heiliggeistspitals (heute Germanisches Museum), erst 1520 der „Wickelsche" von St. Sebald. Der Weg dieser Kruzifixe läuft gleich dem der Gesamtentfaltung; es konnte nicht anders sein, er führt aus Stürmen in den Hafen. Der älteste Kruzifixus ist am deutlichsten vom Leiden her gesehen. Schon die Verwandlung des Lendentuches bezeichnet den Gang: verkrampft in St. Lorenz, still verfestigt im Heiliggeistspital, fest *und* bewegt in St. Sebald. So ist es auch mit der ganzen Gestalt und mit dem Ausdruck des Kopfes: von schmerzlicher Gebrochenheit über stille Ergebung zu erhabenem Stolze. Sieg über das Leiden war auch der Weg des Künstlers. Wir kennen den letzten Teil dieses Weges bis in das neunte Jahrzehnt hinein nicht mehr. Wir wissen aber, daß dieser unbrechbare Kraftmensch die Kunst nicht aufgegeben hat. Das letzte Werk, von dem wir hören, ist ein Gemälde des etwa 85jährigen, das der Rat von Nürnberg am 17. November 1530 begutachten ließ, zwei Jahre nach Dürers Tode. — Der große Kupferstecher Schongauer schuf am Ende seiner Laufbahn ein Fresko. Der große Schnitzer Stoß scheint die seine mit einem Gemälde abgeschlossen zu haben. Wer mehr kann als nur Eines, kann auch unter diesem Mehreren das Einzelne meist besser, als wer nur Eines kann.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

NIKOLAUS HAGENAUER

Niklas Hagenauer hat diese ungewöhnliche Spannweite nicht, aber er war, wie ihn Vöge uns dargestellt, ein *Charakter*. Er scheint mit Stoß die lange Lebensdauer zu teilen. Ein Meister ist auch er, selbst eine kürzeste Skizze kann ihn nicht entbehren. Am weitesten strahlt seine Bedeutung daraus, daß er der Schnitzer des Isenheimer Altares war. In dem großen Werke über das Straßburger Münster, das 1617 Schadaeus „seinem geliebten Vatterlande und Teutscher Nation zu Ehren" herausgab, ist für den unersetzlichen Verlust, den das Münster an seinen sämtlichen Altären erlitten hat, wenigstens *ein* schwacher Ersatz zu finden; es ist die Abbildung des „Fronaltares". Dieser, der Hochaltar, war ein reines Werk der Schnitzkunst, mit einer Anbetung der Könige in der Mitte. Ein Relief des Marientodes hat den Namen des Künstlers verraten. Einige Reste haben sich in Straßburg auffinden lassen, die Beweinung der Staffel in St. Stephan, zwei Büsten in St. Marx (Abb. 80, 81). Wenn Hagenauer wirklich schon 1445 geboren ist, so muß man gestehen: der gegen Ende seines sechsten Jahrzehnts stehende Meister hat am Anfang des neuen Jahrhunderts eine erstaunliche Überwindung der älteren Stile vollzogen. Man hat in St. Marx eine selten schöne Gelegenheit zum Vergleichen. Dort befinden sich zwei schon erwähnte ältere Büsten, der „Geizige" und der „Geisteskranke", noch ein wenig beschwingt von der Erinnerung an Gerhart, doch eingetrocknet und verholzt und gleichwohl Stil der achtziger Jahre (der Bärtige kann stark an Grassers wohl völlig gleichzeitige Tänzer erinnern). Die splitterig dünnen Faltengänge kann Hagenauer von dem Älteren gelernt haben; es sieht so aus, als habe er sich mit diesem messen wollen. Eine gänzlich neue Vorstellung der Verhältnisse aber ist eingetreten, das Längliche ist breit geworden, die Bewegung läuft mehr quer als steil; die Schultern sind gesenkt, ihre Eckung ist abgestreift. Das Menschliche vor allem hat eine Gegenwärtigkeit erlangt, die fast überstark auf uns eindringt. Das geistvoll wache Träumen der Gerhartschen Kanzleibüsten, häufig von den verschiedensten Meistern des Oberrheins und Schwabens weitergesponnen, durch die älteren Büsten von St. Marx wie in einen Käfig eingesperrt, hat sich in ein dröhnend breites Ja zum unmittelbar gesehenen bürgerlichen Leben verwandelt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Es ist ein sehr männliches Ja: der Eine ist als *Blinder* gegeben! Dieser fast überstarke Anteil an Seelenausdruck, der die Straßburger Kunst überhaupt auszeichnet, kehrt am Isenheimer Altare wieder. Wir wissen, daß „Grünewald" erst zwischen 1513 und 1516 die Gemälde geschaffen hat. Der Schrein war *älter* (nach Vöge noch im ersten Jahrfünft des Sechzehnten entstanden)! Das Ganze ist auseinandergenommen, der Rahmen zersprengt, doch ist im Kolmarer Museum nicht weniges zu sehen. Es hat die großen Maße, die Breite auch, die für den Maler wichtig waren. Antonius, der Herr des Isenheimer Klosters, thront über der Staffel (mit den üblichen Aposteln um Christus) zwischen Augustinus und Hieronymus. Schon die beiden seitlich stehenden Heiligen, in sehr flachem Relief gegeben, erweisen die Hand und den Geist des Mannes, den wir aus St. Marx kennen. Den großen Menschenkenner haben vor allem die Köpfe gereizt. Hieronymus zeigt ein unvergeßlich einmaliges Gesicht mit riesiger Nase, leuchtenden Augen, ganz Feuer und Geist, ein sehr hohes Beispiel altdeutscher Blickdarstellung, und zwar durch Plastik, die von *Malerei* unterstützt wird (ein ganz „reiner Plastiker" ist also auch Hagenauer nicht). Bei Augustinus ist die Haut wie zu Leder ausgedörrt, das Bild eines verwitterten Greises voll tiefster geistlicher Erfahrungen. In München sind, von Vöge erkannt, zwei Bauernfigürchen aufgetaucht, die, auf das Volksmäßige gebracht, die gleiche Freude am Physiognomischen ausdrücken. Sie haben zu Füßen der Mittelgestalt gekniet, sie bringen dem Antonius ein Huhn und ein Schweinchen, sicher weil sie von dem Schutzheiligen der Tiere Heilung für die ihrigen erflehen. Rührenderes ist der deutschen Kunst wohl kaum je gelungen (Abb. 82). Daß der Bauer „auch ein Mensch ist", diese uns selbstverständliche Wahrheit, um die so erbittert und mit so unvorstellbarer Grausamkeit gerungen worden ist, hat nicht nur ein Menschenkenner, sondern ein wahrer *Menschenfreund* vorgetragen. Hagenauer weiß aber auch bei Verwendung an sich ähnlicher Einzelformen den ebenso selbstverständlichen Unterschied zwischen Männern des Geistes und Männern der ländlichen Arbeit auszudrücken. Der Erhabenheit der Heiligen ist gleich überzeugendes Menschentum aus einer anderen Sphäre des Lebens entgegengestellt. Die Liebe zum Leben, die daraus spricht, eine nunmehr wahrhaft unmittelalterliche Kraft der Vergegenwärtigung, hat auch die Darstellung der Tiere durchdrungen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Hahn blickt mit seinem großen kranken Auge wahrhaft leidend, und das Ferkelchen duckt sich müde herab. Diese vom Herzen eingegebene, sehr wache physiognomische Kunst hat sich einem Ganzen untergeordnet, das im Altare die Kirche selbst zu geben sucht — und eben dies ist zugleich das Alte und Große. Denn nicht nur in den Gesichtern spricht ein starker Künstler. Auch der Lauf der Gewandfalten wird nach einer längst bewährten Neigung der deutschen Kunst den Charakteren zugelegt. Der linienärmere Kopf des Hieronymus hebt sich über langfließendem, der sehr linienreiche des Augustinus über kleinteilig gerafftem Gewande. Von beiden Seitengestalten her über den kleinen Stifter links und den ebenfalls kleinen Löwen rechts, über die Bäuerlein ziehen alle Formen der Mitte zu, die zugleich sie auszusenden scheint. Der Rhythmus in der Symmetrie, der auch hier vernehmlich bleibt — Kopf, Gebärde, Gewand wirken links als anhebend, rechts als abschließend —, verschnürt sich in der Sitzfigur des Antonius. Die Umrisse des Mantels schon unterscheiden sich als Anschwung zur Linken und Abschluß zur Rechten nicht weniger deutlich als in den Seitenfiguren. In der Mitte sitzt gleichsam eine Faltentüte, in der alle Bewegung zusammengesteckt wird. Das Sitzen hat Reste von Altertümlichkeit, es ist mehr Herabsitzen als thronendes Aufsteigen. Für den Künstler mag bezeichnend sein, daß ihm für den ruhenden Mittelpunkt und damit für das Heiligste, dem Unbedingten Nächste, physiognomisch mehr ein Verzicht als eine neue Erfindung eingefallen ist. Hier verbot sich das Besondere und also Bedingte, das er so vorzüglich zu zeigen verstand. Das Gültige verbarg sich ihm im Allgemeinen. Ein Meister wohl, ein prachtvoller und sehr erkennbarer Charakter, aber weder von der hohen inneren Musikalität noch von der Spannweite des Stoß.

Wir würden das schon sagen können, wenn wir nichts von ihm kennten als die beiden Hauptwerke von Straßburg und Isenheim. Es scheint aber W. Vöge gelungen zu sein, der Leistung des Sechzigjährigen, dem „oberrheinischen Spätwerk" ein „schwäbisches Frühwerk" voranzustellen. Nicht alles hat allen eingeleuchtet. Aber im großen ist doch durch diese stilkritischen Untersuchungen in Verbindung mit den archivalischen von Hans Rott das Bild dieses so wichtigen Künstlers nach rückwärts hin geklärt worden. Er wäre danach durch die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



79. Veit Stoß, Der englische Gruß in St. Lorenz zu Nürnberg

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN





80, 81. Niklas Hagenauer, Büsten in St. Marx zu Straßburg

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Schulung des Steinbildwerkes gegangen und hätte als Jüngerer schon den Grund gelegt zu der Meisterung des architektonischen Aufbaues, die wir ihm für die beiden Hauptaltäre zutrauen dürfen. Auch Hagenauer erschiene uns zuerst 1467. Als in Ulm die Neueinrichtung des Chores begann, wäre er am Sakramentshaus tätig gewesen, müßte also auch dem alten Syrlin begegnet sein. Später wäre er in Chur (abermals am Sakramentshaus) und in Ravensburg zu treffen. Tatsächlich ist der Churer Lucius die Keimform des Isenheimer Antonius, ein Ulmer (wie ein Ravensburger) Engel die des Bauern mit dem Ferkel. Die Verbindung vom Oberrhein nach Schwaben ist so alt, daß die Annahme eines schwäbischen Frühstiles für den Oberrheiner keinerlei Erläuterung bedürfte. Ulmer arbeiten seit der Ensinger-Zeit viel in Straßburg, und in dessen Münster ist um 1470 der Maler Kamensetzer wie der Bildner Lützelmann ulmischer Herkunft. Der Weg aus der Welt der Steinarbeit zu der des Schnitzers würde jenem Hans Multschers entsprechen. Ein Weg durch die Stile läßt sich bei Hagenauer wenigstens ahnen, und ein ähnlicher wie bei Stoß. Auf einer Zaberner Himmelfahrt Mariae von 1486, die seine Brüder übernommen hatten und die doch wohl starke Anzeichen von Nikla's eigener Mitarbeit verrät, ist der Gefühlssturm der achtziger Jahre unverkennbar. Der Oberrhein hat stark an diesem teilgenommen; das ist auch unter vielen anderen an *Hans Hammerers* schöner Straßburger Münsterkanzel von 1488 bedeutsam zu spüren. Es ist ein großer Verlust, daß wir das Grabmal des Zaberner Bischofs Albrecht nicht mehr besitzen. Es hat Hagenauer zu seiner Zeit berühmt gemacht. Ärzte waren gefesselt durch die Darstellung eines Leichnames; es war offenbar die gleiche Form gewählt wie im Trierer Grabmal des Johann von Sierck: unter der Platte mit dem „Lebenden" lag die mit dem Toten. Wie vieles fehlt uns doch von dem alten Reichtum! Daß Hagenauer, seit 1493 Bürger Straßburgs, sich hohen Ansehens erfreut hat, wissen wir. Im übrigen ist sein Fall einer der zumal in Oberdeutschland außerordentlich häufigen ausgebreiteter Familienbegabung. Die Brüder des Niklas, Veit und Paul, waren es, die 1501 die Quittung über den Fronaltar gaben, und Friedrich Hagenauer, der nach Augsburg ging, war wahrscheinlich der Sohn des Meisters von Isenheim. Dessen Kunst, in den schwäbischen Anfängen derb und sehr ernst mit dem harten Steine ringend, trug schon früh

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

den Drang zum Physiognomischen in sich. Wir kennen den Sieg dieses Dranges nicht nur aus Kolmar und St. Marx, sondern auch aus Zaberner Büsten. Wir besitzen vielleicht sogar ein Selbstbildnis: es ist der „Baumeister" im südlichen Querschiff des Straßburger Münsters, in einer noch für uns Heutige sehr reichen Kette von bewegten Halbfiguren ein hohes Beispiel oberrheinischer Denkweise. Der Mann, der uns da anblickt, über die Brüstung gebeugt, hat einen wunderbar klaren und klugen Kopf mit breitem willenskräftigen Munde, starker Nase und dem wachen Blick eines Mannes, der durch das Auge denkt; eine Gestalt, die bei gewiß geringerer Spannweite doch würdig neben Veit Stoß steht, der gefestigte Alemanne neben dem schäumenden Franken.

HANS VALKENAUER

Das Geschlecht von 1440—1450 ist nur durch wenige Hauptgestalten hier vertreten worden. Wir wissen, daß es an Zahl nicht gering war. Aus mehr als einem Grunde aber sollte der heutige Deutsche nach der Wiedervereinigung mit Österreich noch auf *ein* Werk mit besonderer Verehrung blicken, das von einem Altersgenossen des Grasser, des Stoß, des Hagenauer geschaffen ist. Es ist nur in Resten da, aber der große Plan darin noch erkennbar. 1514 schloß Kaiser Maximilian einen Vertrag mit dem Salzburger Steinbildhauer *Hans Valkenauer*. Zu Ehren der alten Kaiser, die im Speyrer Dome ruhten, sollte in diesem eine riesenhafte Steinkrone, ein richtiger Zentralbau von über sechs Meter Spannweite errichtet werden; an den zwölf Säulen sollten lebensgroße Gestalten von Kaisern und Kaiserinnen stehen. Das Werk ist nie zur Aufstellung gelangt. Aber wir haben noch Reste, namentlich einige der rotmarmornen Figuren, im Salzburger Museum. Sie sind voll feiner Empfindung. Wichtiger noch ist uns der schöne Grundgedanke: die deutsche Kaiserkrone, gedacht für den alten Dom der Salier, als freier Bau in dessen Chore zu errichten, gestiftet von einem Habsburger, gearbeitet von einem Salzburger! Der Künstler soll im Jahre 1518 gerade 70 Jahre alt gewesen sein; er war also ganz unmittelbar ein Altersgenosse von Stoß und Hagenauer.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

DAS GESCHLECHT VON 1460

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

LYRIKER DER PLASTIK

TILLMANN RIEMENSCHNEIDER

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



83. Tilman Riemenschneider, Mittelschrein vom Creglinger Altar

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

GREGOR ERHART

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

HANS WITTEN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN





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

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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



88. Hans Witten, Die Tulpenkanzel im Dom zu Freiberg

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

LUDWIG JUPPEN

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

MALER IN SÜD UND NORD

BERNHARD STRIGEL

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

BAYERISCHE MEISTER

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

KÖLNISCHE MALER

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

HANS FRIES

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

AUGSBURGER KÜNSTLER

HANS HOLBEIN D. Ä.

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

ULRICH APT D. Ä.

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

ADOLF DAUCHER

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

„FORM ALS TAT" IN DER PLASTIK

HENNING VON DER HEYDE

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

HANS SEYFFER

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



98. Adam Krafft, Relief an der Stadtwaage, Nürnberg

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

ADAM KRAFFT

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

DER MÜNCHENER ASTBRECHER

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ANTON PILGRAM

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

PETER VISCHER D. Ä.

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

GILG SESSELSCHREIBER UND DAS INNSBRUCKER GRABMAL

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



104. Elisabeth,
Gemahlin Albrechts I.



105. Rudolf
von Habsburg

vom Grabmal Kaiser Maximilians zu Innsbruck

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN





106. Philipp der Gute, 107. Margarethe von Flandern
vom Grabmal Kaiser Maximilians zu Innsbruck

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

MATTHIS GOTHART NITHART

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

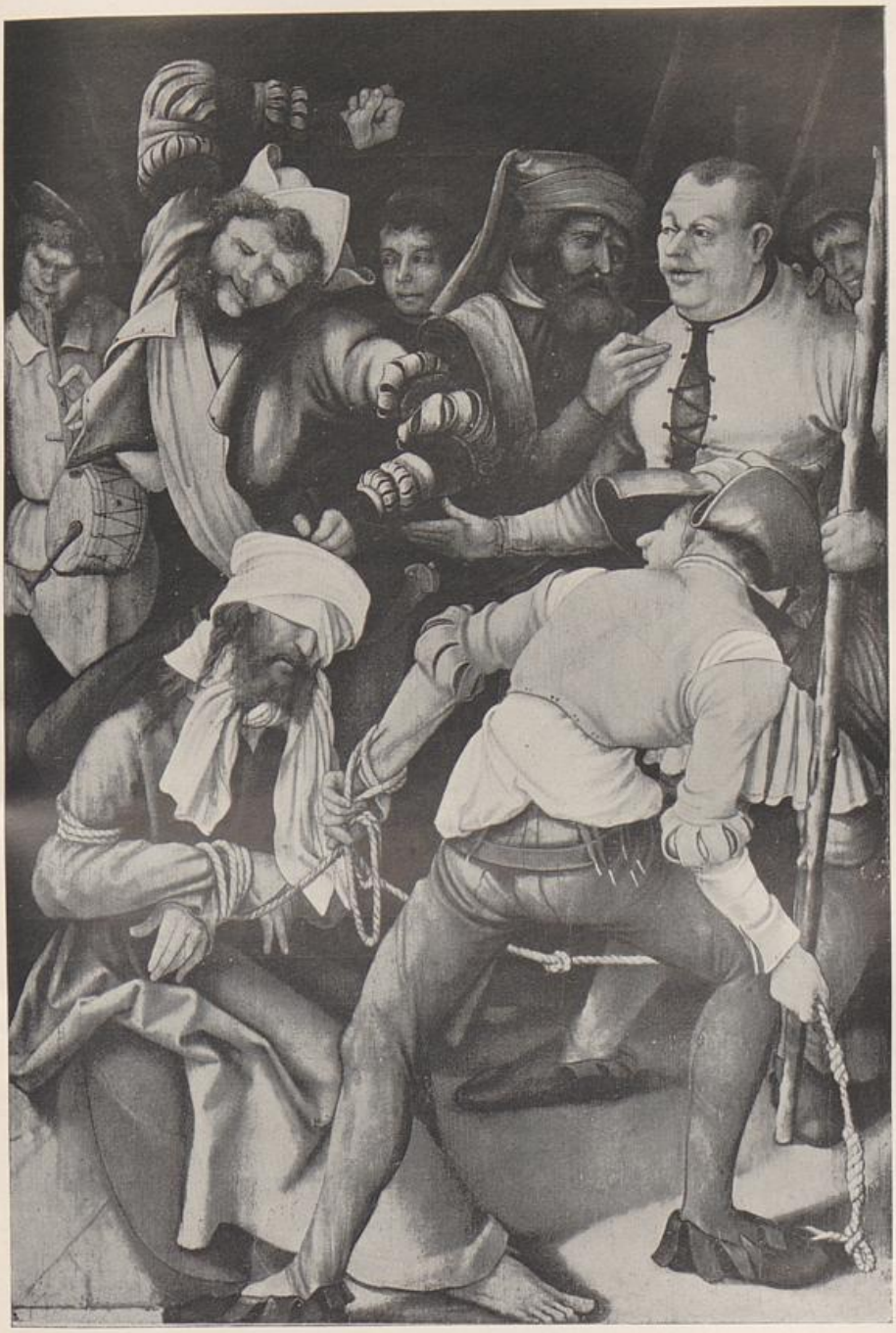
Wir können die uns unbekannte Zeit, in der Matthis sicher schon Künstler war, aber vielleicht einer, in dem alles noch *wartete*, die Aschaffenburger nennen — die uns in Werken geoffenbarte die Seligenstädter. Der geborene Würzburger war nicht auf dem Boden der engeren Heimat tätig; auch dies mag bezeichnend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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

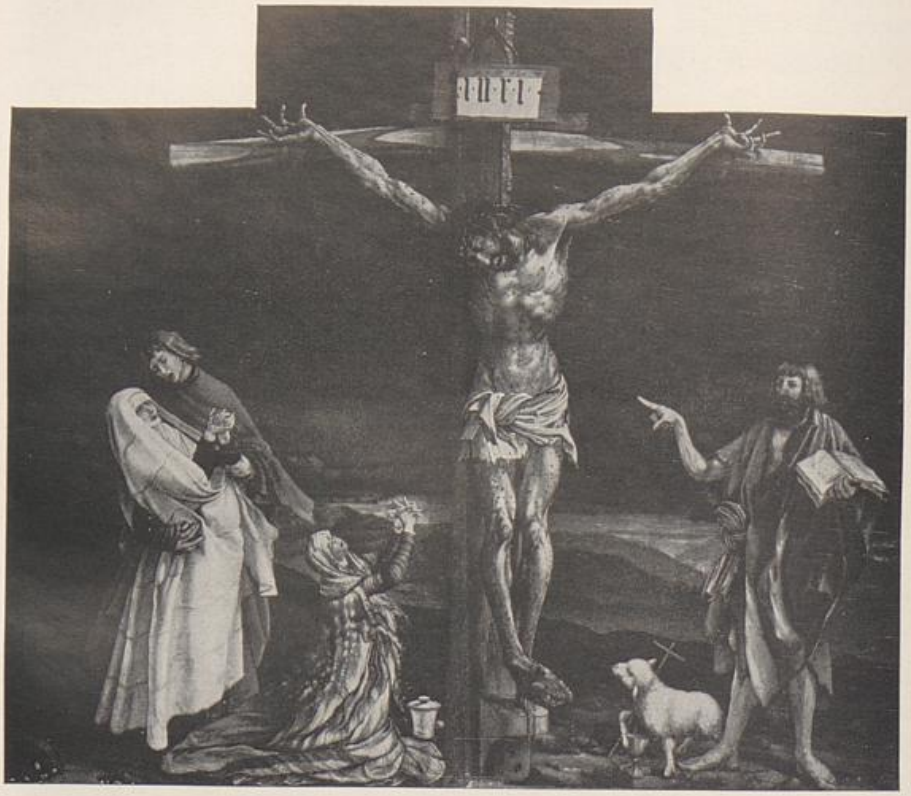
höchster Wucht. Wie der Altersgenosse Hans Witten später in der Chemnitzer Geißelsäule, so zeigt auch Nithart eine Kenntnis der Schongauerschen Passion. Wie er sie zeigt, das verblüfft. Die Bewegung des Folterers rechts im Vordergrunde ist die freie Umkehrung jener des Peinigers links auf Schongauers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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN





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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Maße waren vorgezeichnet. Was Nithart 1512—1516 schuf, konnte nur ihm in dieser formengeschichtlich so fortschrittlichen, seelengeschichtlich so einsamen Größe gelingen. Ein Mann von anderer Gesinnung hätte bei gleichen Schreinmaßen sich durch Schichtung kleinerer Bilder in Geschossen geholfen. So hatte es Stoß in den Außenflügeln von Krakau gehalten, so auch Schongauer, der um 1475 den ersten Isenheimer Altar geschaffen hatte. (Die Reste des ersten besitzt heute das Kolmarer Museum, ebenso wie den zweiten Altar von Isenheim.) Der Geist der Ganzheitlichkeit, der unbekümmert um den wirklichen Maßstab schon die kleine Bildfläche der Baseler Kreuzigung mit der Größe einer ungebrochenen Einheit (wahrlich einem Ganzen, nicht einer Summe) erfüllt hatte, wurde durch den großen Maßstab, den die Vorsehung darbot, nicht zurückgeschreckt, sondern nur noch beschwingt (Abb. 110/11). Drei Wandlungen zeigte der Altar. Erst die dritte erschloß als höchste Feiertagsform die in Gold strahlende plastische Versammlung der Hagenauerschen Gestalten. Neben ihnen waren bei diesem dritten Zustande nur zwei hohe Flügel von N.s Hand zu sehen, die Antonius-Versuchung und das Einsiedlerbild. Auch die Beweinung der Staffel war dann der bekannten Versammlung der Apostel gewichen, in deren Mitte, als sichtlich eigenes Werk Hagenauers, Christus selber erschien, in jener altererbten, symmetrisch-klaren, fassadenhaften Gestalt, die seit langer Zeit an dieser Stelle eingeführt war, und deren Übertragung durch Dürer auf sein Münchener Selbstbildnis von 1500 zu dem schweren Mißverständnis führen konnte, eine Haltung solcher Art wäre einem Deutschen nur nach dem starken Eindruck einer italienischen Reise vorstellbar gewesen. Übrigens ist es erstaunlich, wie Nitharts Gemälde beim dritten Zustande das architektonisch sinnvolle Gestrüpp der Schreinschnitzerei mit der Freiheit malerischer Empfindung weiterdenken und ausströmen lassen. Der erste Zustand zeigte, zwischen Antonius und Sebastian auf den Flügeln, in der Mitte die Kreuzigung, hinwegsetzend über die Fuge der Flügel: *das Eine und Große;* darunter die Beweinung mit der zwingenden Waagerechten des Sarges und der Todeslandschaft dahinter. Zahlreiche Abbildungen und viele beredte Werbungen des Wortes haben die Mitte wie die Flügel gefeiert, so daß Kürze erlaubt ist. Die Flügel sind immer noch Erinnerungen an geschnitzte Gestalten auf Konsolen, aber die Einschmelzung

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 künstegeschichtliche 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 Pachers 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 Aufschießen, 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 unmittelalterliche, 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 begreiflich, 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 klein*lich* 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 dienten. (Abb. 113). Sie sind trotzdem, wenn auch nicht eigene „Gemälde", so doch voll lebensfähige Kunstwerke. Sie sind aus einem neu erwachenden 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 ausdrucksgeladene 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 staufische 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 Deutscheste, 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 zugedacht 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 unbekannten 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 bedürfende 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 musiknahe 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Vorausnehmer 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 LochnersAltar 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 Allerheiligenbildes entspricht, war um 1506 noch nicht da; es begann 1508 in Raffaels Stanzen. Die Wiener „Marter der Zehntausend" des gleichen

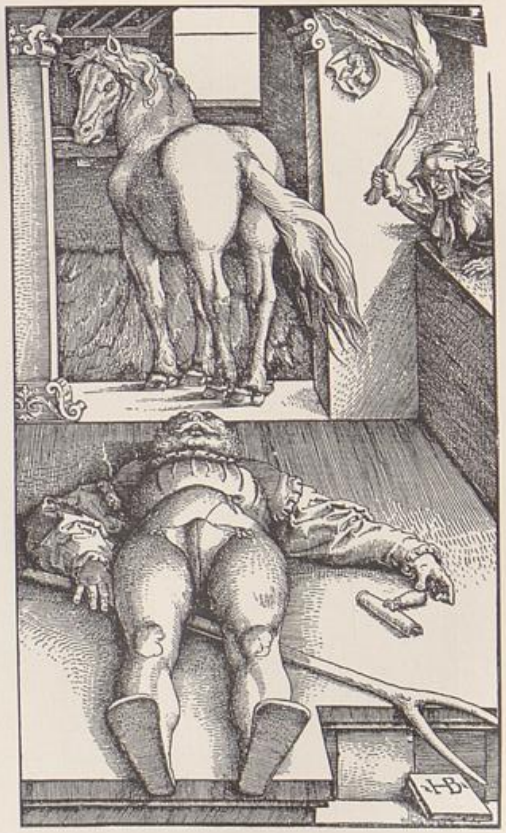
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 außerlich 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!

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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



116. Hans Baldung, Der behexte Stallknecht, Holzschnitt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



117. Albrecht Dürer, Allerheiligenbild, Wien, Kunsthistorisches Museum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 übergleiten: 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 vorbrechen 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



118. Albrecht Dürer, Melancholie, Kupferstich

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 hier 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

Hintergrundslandschaft zu blicken — das hat mit dem Ewigkeitsgefühle 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 dürerzeitlich. Die Stimmung mäßigt sich bald. Die Gestalt fordert mehr Rechte für sich. Auch dies ist dürerzeitlich, 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 Umrisse, 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-Altares von 1506 (Dresden und Lützschena), so in der über jede Beschreibung schönen Breslauer Madonna unter den Tannen (1509). Auf

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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-Altares (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 Landschaftsgefühle. 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).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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, sinnenhafter als bei Dürer die Münchener Lukretia oder die Ersten Menschen des Prado. Immer noch nimmt hinter den Bildern die Graphik die frühzeitlich 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 Bildniskünstler, 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 beitrat, brachte die endgültige Veränderung. Unser Luther-Bild, auch das des „Junker Jörg", lebt ganz von der Sehweise 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Mitttel- 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Bewegten 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Äußerlichkeit. 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



121. Lukas Cranach d. Ä., Bildnis des Dr. Schöner (früher Scheuring), Brüssel, Museum



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 Augsburger 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Bildniskünstler 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 Architektonik. 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 Architektonik ist Burgkmair, die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

breitflüssigen Zusammenhange der Farbe überdeckt. Unter dem Gekreuzigten der Mitte nur Maria, Johannes, Magdalena. Das Symmetriegefühl, 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 Altare. Sie bilden die Flanken. Magdalena, eine aus feinster Lyrik gesprossene 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 gesehen, sondern mit dem Auge des Bewohners der Hochebene. Bei klarem Wetter sieht der Augsburger die fernen Bergketten wirklich schimmern. 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 Gestalten 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 Weichheit, 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 Deutschen selten ist. Man möchte sich daran erinnern, daß auch Mozarts Vater 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 namentlich 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, obzwar milder als bei Cranach oder gar bei Breu. Sein 1528 geschaffenes Esther-Bild (München) bietet nicht nur durch die Aufgabenstellung

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



126. Leonhard Beck, Drachenkampf, Wien, Kunsthistorisches Museum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

die wir schon bei seinen engsten Landsleuten vernahmen: der Wiener Georg, das Augsburger Dreikönigsbild und die Votiv-Tafeln des Ehepaares 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 Becks 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 innnerlichst 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Großgmain" 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 feinfühlige 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

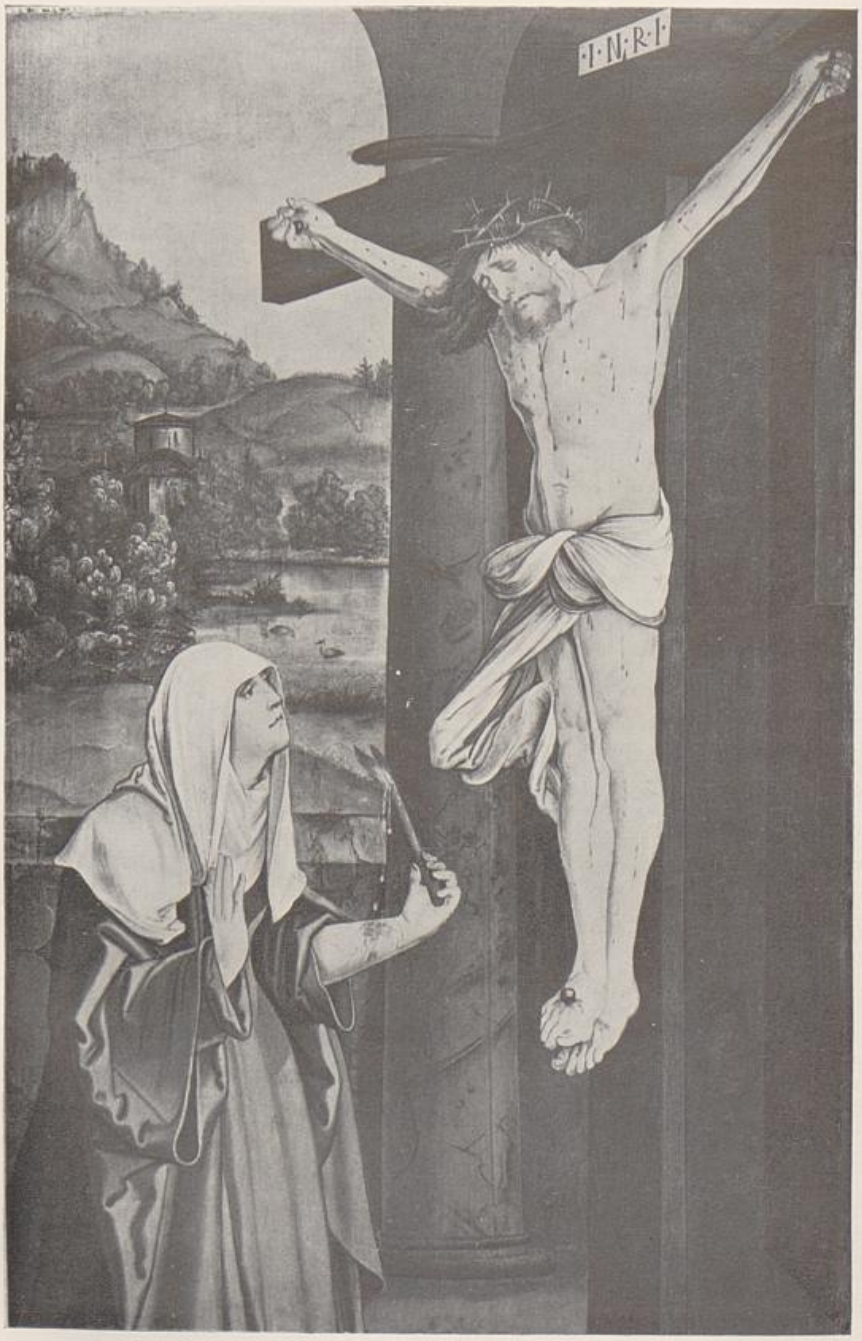
Es kann auffallen, wie fast überstark darin Schwaben aufklingt, innerhalb Schwabens aber Augsburg. Für die breite Kraft und stattliche Pracht der aufgehenden Zeit war Augsburg, des Kaisers Lieblingsstadt, offenbar der günstigste Boden; das sanftere Ulm trat zurück. Ein einziger Maler der Stadt steht 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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 herantretenden König eine neue Breite; er wirkt maximilianisch. Die berühmtesten 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 bekanntesten werden die Tafeln des (zweiten) Wettenhauser 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 breiterer Ruhe ein Nachklang des zarteren Ulmischen erhalten. Am nächsten steht die Gesamtstimmung jener Burgkmairs. Schaffner und diesen eint ein Gefühl für zuständliche Ruhe, das auch aus den tiefen Farben spricht. Ganz ausgezeichnet sind die Bildnisse. Die Besserer-Kapelle 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. Ä. 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 Gesamtdarstellung. Sie würde hunderte von Werken umfassen; wir erwarten sie von Buchner. Oft sind Bildnisse nur Nebenfrucht ausgebreiteter Altarmalerei. Wir wissen aber von Dürer, daß sie ganze Entwicklungszeiten beherrschen konnten. Es gab einen Künstler, dem das Bildnis offenbar das Wesentliche war: *Hans Maler* von Schwaz in Tirol.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Schäuffelein* 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

frühen Cranach erinnern, doch fehlt alles Hitzige. Schon hier wirkt eine Weichheit des Empfindens, die Schäuffelein 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 Schäuffelein 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 Schäuffeleinscher 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 Zieglerschen 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 Schäuffelein eine eigene Persönlichkeit, die mit dem Begriffe „Dürer-Schule" nicht zu fassen wäre, der Präger einer eigenen Sprache.

HANS SÜSS VON KULMBACH

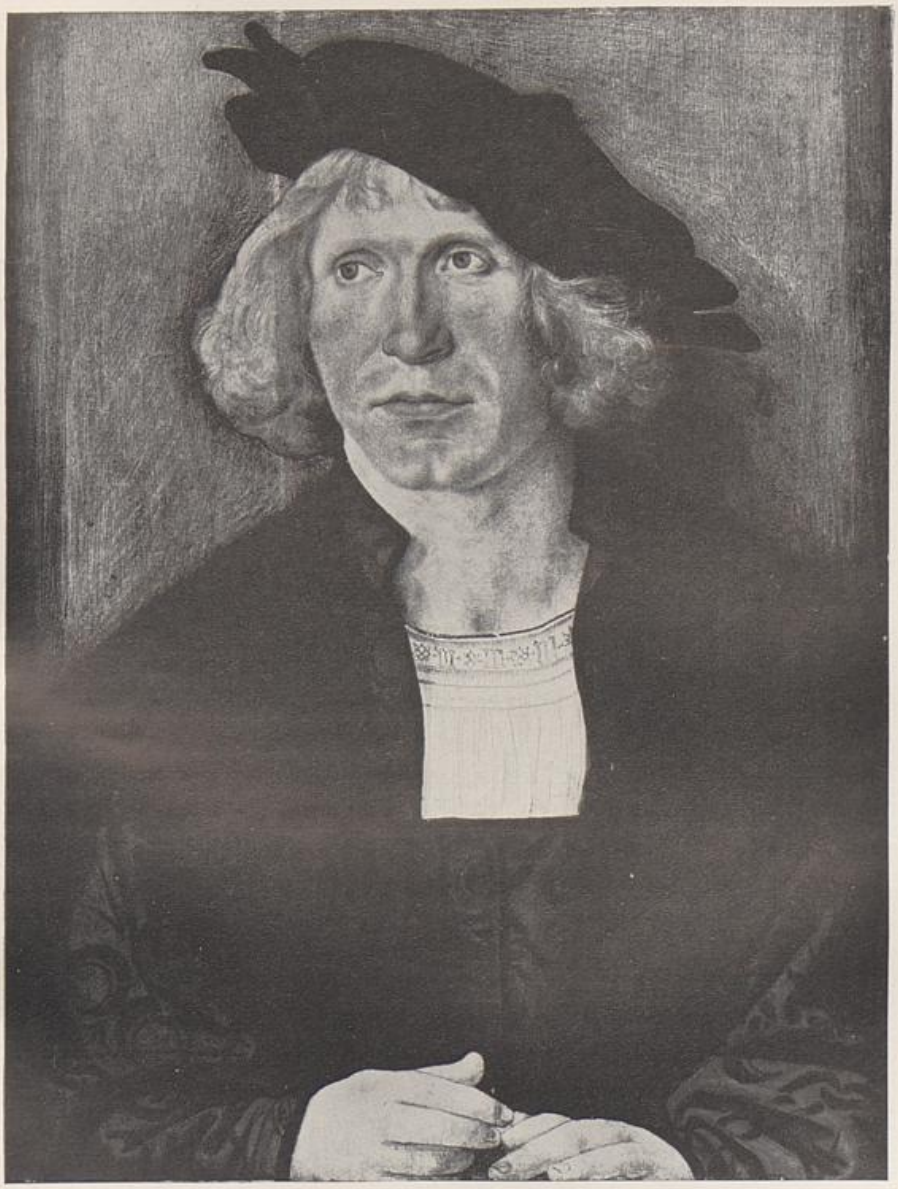
Anders steht es um *Hans Süß von Kulmbach.* Das Eigene liegt bei ihm eher in der Unfähigkeit, seinen Meister zu erreichen. Es ist ähnlich wie bei *Jakob Elsner* († 1517) und *Wolf Traut* (um 1480—1520). In einer weniger reichen Zeit würden auch diese beiden, vor allem aber Traut, mehr bedeuten. Hier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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Gumpp), 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 oberrheinische 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-Altares 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 ausströmende 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,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

verliert nie das mittelrheinische 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 Grabmalskunst, 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 Biegsamkeit. 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 zuständlich 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 Grabmalskunst 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 gewandreiche 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 geschwerte 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Erdenschwere und innere Festigkeit. Wenn *jetzt* ein Temperament von nicht geringerer Glut als jenes eines Grasser oder „Simon Lainberger", mit nicht geringerem 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 Oberrheiners ist gleichsam *Gegenstand* einer Bewegung, die sie erfaßt und aufhöhlt, sie ist das verwickelt reiche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 zuständlich 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Bronzemadonna — 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-*un*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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Oberrheiners 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 dürerzeitliche 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 allgemeingeschichtlich wichtig. Sonderbar ist es, wie die Stimmung der nahenden Religionskriege, das landsknechtische Wesen der sturmbewegten Zeit, sich bei einem „Treugebliebenen" 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



133. Claus Berg, Johannes in Vindinge

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Gefühligkeit 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der Name des Stiles. Es ist etwas darin, das den maximilianeischen Rüstungen entspricht; diese vertrügen 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

HANS BRÜGGEMANN

Es wurde beim Parallelfaltenstile an die Linienführung maximilianeischer Rüstungen erinnert, außerdem an die Nähe zu fast klassisch 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 Lübecker Hennings zu diesem dritten der uns erhaltenen großen Reiter ist wirklich ein Weg durch die ganze Plastik der Dürer-Zeit. An seinem Ende fühlen wir uns nahe der blanken Glätte „augsburgischer Renaissance". Die lebensvolle Tat, die Henning — darin den Süddeutschen seiner Alterslage wie Pilgram, Krafft, Vischer verwandt — in seinem lübischen Georg dargestellt hatte, ist einer stärkeren Betonung der reinen Form gewichen. Die Eile der Bewegung, die die allgäuischen Parallelfalten erzielen können, ist als mühelos weitergleitende 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 Alterslage Bergs und jener Dreyers. Von Frühbarock kann man bei Brüggemanns Hauptwerke nicht sprechen, dürerzeitlich aber ist es in höchstem Maße, und nicht nur dieses: es setzt Dürers Kunst unmittelbar voraus, und zwar die kleine Passion. Die Nachrichten über diesen ausgezeichneten Künstler sind leider sehr spärlich. Die Legende hat sich seiner 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 Charakter ohne weiteres erkennbar. Dennoch könnte irgendein Wahrheitskern dahinter stecken, irgendein hartes Erlebnis im Zusammenhange

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 unglaubhaft. 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 in 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 Lendentuch 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 norddeutsch-hansischen 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 Könner 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 mühevolles 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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Bronzemadonna der Nürnberger Sebaldus-Kirche war ihm stets nur „zugeschrieben" — Innsbrucks wegen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Bronzemadonna 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 eherne Statuette des Grazer Johanneums, ein nackter Krieger, jenes „Ehrenbild" ist, das auf eine Wette des Erzherzogs Ferdinand hin an diesen 1525 von der Werkstatt Godls 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Liverpooler 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 Zuständlichkeit. 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,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 Werkzeichners, 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 Liverpooler Zeichnung — und das wird immer wahrscheinlicher —, so wachsen auch überall die Leistungen der unbekannten 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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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 hinzugetan 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 Großtaten 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.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

DAS GESCHLECHT VON 1485

DIE BILDNER

Um die schwere Lage, in die die Jüngeren deutlicher als ihre älteren Brüder gerieten, recht anschaulich zu erblicken, halten wir uns nun wieder zuerst an die Plastiker. An keiner Frage ist die innere Aufspaltung dieses Geschlechtes deutlicher geworden als an der, die vor allen anderen die ihrige, mehr als die der Maler, war, der Frage nach der menschlichen Gestalt. Sie ist für diese Meister kein Gesprächsgegenstand, sondern Herzensangelegenheit, nicht eine ästhetische Frage, sondern eine künstlerische, also eine der Gesinnung. Sie heißt zuletzt: was ist der Mensch im All? Dies wiederum heißt: wozu dient die Kunst? *Wem* dient sie? Wird der „freie Mensch" der Erbe Gottes, mindestens des Gläubigen, wird die Feier des Menschen („Humanismus"!) oder die Feier des Allmächtigen entscheiden?

Darüber ist wohl kaum ein Wort gewechselt worden; die Taten der sichtbaren Form sprechen deutlich genug. Auf beiden Fronten wurde Großes und Merkwürdiges geleistet, und auch jene Front, die sich für die Form als solche (als eine Front von Deutschen niemals restlos) entschied, auch sie ist in hohem Maße deutsch gewesen. Nichts ist fremdartiger gegenüber auch jener Kunst in Deutschland, die nunmehr ganz zweifellos und offenen Blickes mit der italienischen zusammenging, als das, was wir „niederländischen Romanismus" nennen. So überragend im Durchschnitt, im Verhältnis der schöpferischen Kraft zur Menschenmenge, auch die Niederlande besonders im 15. und 17. Jahrhundert gewesen sind — während der Dürer-Zeit entspricht im alten südlichen und westlichen Deutschland die Menge und der Rang der Werte durchaus der viel höheren Volkszahl: sie sind weitaus bedeutender. Die Dürer-Zeit ist trotz Gerard David, Quentin Massys, Mabuse, bei den westlichsten Niederdeutschen keine Genie-Zeit mehr, wie das 15. Jahrhundert es war. Weit deutlicher aber noch als die ungewöhnliche Anzahl hoher Begabungen in Deutschland — man wolle nie vergessen, daß unsere Betrachtung eine nur kleine Auslese gibt —,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

weit deutlicher spricht die hohe Kraft jener Zeit aus der Art des Verhältnisses zu Italien. Nur selten, und eher bei Spätwerken einzelner Maler als bei Plastikern, dürfen wir von Italismus reden trotz des so unbezweifelbaren Blickes jener Meister auf das große südliche Kunstland. Dieser Blick ging unter freier Stirne hervor. Die Qual, in der sich die niederländischen Romanisten (namentlich noch um 1600) verrenkt haben, um im Sinne Michelangelos aus Begegnungen nackter Körper und nackter Gliedmaßen Bilder zu schaffen, ihr Manierismus nämlich, ist im Oberdeutschland der späteren Dürer-Zeit nicht zu finden. Noch zu Hans Vischers Apollobrunnen in Nürnberg gibt es kein Seitenstück auf dem Boden des Nordwestens. Möge man dieses Werk italienisch nennen — das wäre immer noch richtiger, als es italistisch zu heißen. Es muß — und verwunderlich ist das gar nicht — eine weit innigere Verwandtschaft der Anlagen zwischen Süddeutschen und Italienern geben. Schon in der salischen und staufischen Baukunst hatte sie sich bewährt. Die Niederländer sind Italien gegenüber so gut wie völlig blutsfremd. Wenn ein Holländer wie Lukas von Leyden bei Dürer in die Schule ging, so bedeutete das keinerlei inneren Bruch. Memling und Meit in den Niederlanden, Holländer in Köln, Ober- und vor allem Niederdeutsche im Holland des 17. Jahrhunderts — sie fallen nicht auf. Nur im späten 16. Jahrhundert gelang es Jean de Boulogne (aus Douai!), sich völlig in Italien einzuwurzeln. Seine niederländischen Schüler trafen dann in Deutschland auf Verwandte, die *zugleich* dem Italienischen nicht völlig fern waren. Aber im allgemeinen *warben* die Niederländer um Italien bis zur Verrenkung als um etwas hoffnungslos Artverschiedenes, so lange, bis in Rubens endlich der große Verbinder kam, der auf seinen Riesenschultern die ganze Kunst des Südens in den Norden trug — und war es, als er sie ablud, dann noch wirklich die Kunst des Südens? Die Süddeutschen waren in anderer Lage. Sie konnten, namentlich in der Altersschicht Hans Vischers, sich selber bewahren, und wenn ihre Form noch so südlich war. Die deutsche Kunst hatte sie hervorbringen können. Diese Tatsache, so schlagend deutlich sie ist, wird allzu selten hervorgehoben. Hans Vischers Apollobrunnen und Cellinis Salzfaß künden mühelos vom Sinne *einer* Generation. Zwischen Niederländern und Italienern wäre eine so innige Entsprechung damals bestimmt nicht zu finden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Aber Hans Vischer gehört schon zu einem noch etwas späteren Geschlechte. Das von 1485 hat in der einen seiner beiden großen Richtungen ihm den Weg geebnet. Wir fragen zuerst nach der anderen. Sie ist gleichsam die Selbstüberschlagung jener, von der wir soeben herkommen. Hinter Backoffen folgt sein Schüler in Halle und im noch südlicheren Westen H. L., hinter Leinberger der Christophorus-Meister von München, im weiteren Südosten der Meister von Zwettl (Andreas Morgenstern oder Matthias Götz von Passau?), hinter Claus Berg folgt Benedikt Dreyer und der Schöpfer des Rostocker Rochus-Altares. Jedesmal haben wir den Eindruck eines Fiebers, oft eines großartig genialischen, selbst genialen, aber doch eines Fiebers. Höchster Kraftausschlag und Überreizung, Kampf und Krampf sind nur noch durch kleine Schritte getrennt. Woher das Fieber kam, wurde schon früher angedeutet: offenbar haben wir es mit den letzten Zuckungen der altdeutschen Kunst bei denen zu tun, die noch an ihrem alten Sinne hingen. Diese Zuckungen sind nicht lahm, sondern hitzig wie die Prankenschläge eines sterbenden Löwen; aber der Löwe stirbt.

In den Werkstätten der Meister von Dürers Alterslage müssen diese Künstler herangewachsen sein. Ein erster oberflächlicher Blick, oder auch ein von weiter entferntem, im Sinne reiner Formgeschichte vielleicht *höherem* Standpunkte aus, könnte die Jüngeren mit den Älteren zusammensehen. Sicher: es *muß* ja zwischen Lehrern und Schülern Gemeinsames geben. Namentlich mit italienischem Wesen verglichen, schließt sich dies alles zunächst zu einem zusammen: der Moosburger Altar und der Zwettler, Berg und Dreyer, Backoffen und sein Hallenser Schüler. Gemeinsam ist der Eindruck fast hemmungsloser Eigenbewegung der Falten, strudelnder Linienmusik, der Überwucherung der Kernform durch die Randformen, des Unstatuarischen. Aber dies alles — und namentlich das letztere — gilt doch nur für einen sehr fernen oder eben einen oberflächlich kurzen Blick. Es sind tiefe Unterschiede da, Unterschiede des Grades, die zu Unterschieden des Wesens werden, und besser als verabredete Stilnamen läßt eine einfache Untersuchung der Form und des Grades an *Willen*, der aus ihr spricht, in das eindringen, was einer nicht nur rein kunstgeschichtlichen, was einer durch Kunstgeschichte zur Geschichte selber strebenden Betrachtung das Wesentliche ist. Man wird dann darauf kommen, daß der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Altersunterschied etwa zwischen Dreyer und Berg sehr wahrscheinlich eine recht tiefe Wirkung gehabt hat. Er beträgt nur ein Jahrzehnt, aber wir wissen, daß ein Zwanzigjähriger das gleiche Erlebnis und die gleiche aus diesem folgende Lage anders erleben muß, an anderen Punkten seiner eigenen Lebensgeschichte — allgemein auch mit der Aussicht auf noch *längere* Beschattung oder Bestrahlung seiner eigenen Schaffenszeit — als ein Dreißigjähriger. Dieser Altersabstand ist kein Zahlenmysterium, sondern eine Lebenstatsache. Als Luther die 95 Thesen anschlug, näherten sich die Männer des Dürer-Geschlechtes den Fünfzigern. Sie kamen in ein Alter hinein, das nicht nur eine höhere Reife, eine längere Möglichkeit zu *Erfahrungen* verbürgt, das darüber hinaus vielmehr in der Entwicklung der Persönlichkeit — zunächst unabhängig von den äußeren Ereignissen, diesen selbst gegenüber aber auch eine neue Verfassung schaffend — einen *Wendepunkt* zu bezeichnen pflegt. Hier liegt die eigentliche „Lebenswende". Mancher zerbricht an ihr. Wer sie übersteht, gelangt zu oft überraschender Erfüllung der früher in ihn gelegten Versprechungen. Dürer selbst ist ein großartiger Beweis. Gegen 1520 erreichte er den kritischen Zeitpunkt. Die niederländische Reise, die er, ahnungslos gegenüber ihrer Bedeutung, nicht aus geistigen, sondern aus geschäftlichen Gründen unternahm, traf ihn, den Starken, an günstigster Stelle seines Weges. Die neue Stellung zum Menschen, der erhabene Gesang auf die Würde des Mannes namentlich, die Feier des Willens in den späten Bildnissen, die Gipfelung in der monumentalen Schöpfung der Apostel — dies hat seinen eigentlichen und tiefsten Grund in der siegreich bestandenen Lebenswende. Die „zweite" Jugend nahm mit der Frische einer *Jugend* überhaupt die großen Eindrücke der niederländischen Kunst auf; doch sie nahm das, was sie von ihr brauchen konnte, mit der auslesenden und steigernden Kraft eben einer *zweiten* Jugend, die zugleich eine zweite *Reife* ist. Die Kraft des Willens, die bei Dürer in schweren Kämpfen sich durchgebissen hatte, kennzeichnet auch die Altersgenossen Backoffen, Leinberger oder Claus Berg. Die Ausmaße ihrer Persönlichkeiten sind bei weitem nicht gleich gewaltig, die Aufgabe ihrer Kunst ist bei weitem nicht so neuartig wie jene Dürers. Aber sie haben eine gesunde Kraft in sich. In ihrer Form lebt als Kern eine voll bejahte Körperlichkeit, und wir beobachten, daß alle Außenform, so sehr sie wuchern

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN





139. Zosimus und Barbara — Meister der Mindelheimer Sippe — 140. Gereon und Katharina, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



141. Altar von Mauer bei Melk (Niederösterreich)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



142. Altar von Zwettl, jetzt im Adamsthal bei Brünn

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



143. Bernt Notke, Grabplatte eines Ehepaares,
Lübeck, Marienkirche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

kann, den Kern eben doch *nicht über*wuchert; insofern ist die Gemeinsamkeit mit den Späteren nur Schein gewesen. Auch Leinbergers späte Pollinger Sitzmadonna schüttet die in sie gelegten Bewegungen nach außen und unten hin aus, Gewandfalten und Kinder — alles voll lachender Freude am Dasein. Sie *sendet sie aus!* Die Form dieser Meister greift aus, sie greift an, die der Jüngeren sieht nicht mehr angreiferisch, sondern eher „angegriffen" aus. Die Sprache ist den feinsten Unterschieden wohl nicht gewachsen, und auf jeden Fall gibt es hier, wie überall im Leben, eine Fülle von Übergängen. Nur, um zu verstehen, was da ineinander übergeht, was sich da doch in ein zuletzt Anderes verwandelt, muß dieses „was" gesehen werden: bei den Älteren (bewußt etwas übertrieben gesagt) eine von undurchdringlich fester, zu eigener Bewegung fähiger Gestalt *entsendete* Außenform, Form also als Tat der Gestalt noch immer, wie bei der vorausgesetzten Richtung (Krafft, Pilgram, Vischer); die Form freilich hinausschlagend über ihren Umriß, einen Umraum erobernd. Bei den Jüngeren ist die Außenform imstande, ihre Ursächlichkeit zu verlieren. Ursächlichkeit aber hat, wenn auch in stärkster Übertreibung ausgedrückt, bei Leinberger, Backoffen oder Berg noch jede Außenfalte. Damit ist eine Macht ihr zugestanden, die gefährlich werden, die nun, umgekehrt, über den Umriß hin fast den Kern selber vom Umraume erobern lassen kann. Bei den Älteren geschieht das noch nicht. In ihnen lebt eine, wenn auch noch so pathetisch vorgetragene, Überzeugung vom Vorrange der Gestalt, die als Wirkung der Form von innen nach außen zutage tritt, und das ist die Richtung des *tätigen Willens* — bei den Jüngeren ein Zweifel an der Gestalt, eine mit mindestens gleichem Pathos vorgetragene Überzeugung vom Vorrange des Außerhalb, die als Wirkung der Form von außen nach innen zutage tritt, und das ist die Richtung einer *erleidenden Hingabe*. Noch einmal: die Sprache betont überdeutlich die Pole; diese selber werden niemals gänzlich erreicht, aber ihre Zugkraft wirkt, und was bei dem Einen der Pol, das leistet beim Anderen der Gegenpol. Dies alles gibt es mit zahlreichen Übergängen. Und noch einmal: gegenüber Italien ist völlig richtig, daß *Beides* dort nicht möglich wäre, daß auch in der älteren Form der dürerzeitlichen Deutschen ein Bekenntnis zum Zusammenhange alles Einzelnen mit dem All, aller Gestalt also mit dem Umraume ruht,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wie Italien es nicht abgeben würde. Das Bekenntnis zum Zusammenhang aller Einzelform über ihre Grenzen hinaus mit auch nicht sichtbar gemachten anderen ist aller deutschen Kunst überhaupt gemeinsam. Zuletzt ist auch dieser Wesensgegensatz ein Unterschied von *Graden*. Völlig einsam ist auch die italienische Figur nicht, ausschließlich Teil eines unsichtbaren Ganzen auch nicht die deutsche. Auch hier wirken nur entgegengesetzte Pole mit verschieden starker Kraft. Es gibt Zeiten der deutschen Kunst, es gibt auch in manchen ihrer Zeiten einzelne Richtungen, die als Selbstberichtigung zu verstehen sind und sich dem südlichen Pole stark nähern (das Salische, das Staufische). Andererseits: der *Barock*, der immer alle Einzelform als Teil gestaltet, ist in Italien wahrlich eine sehr italienische Kunst — was wiederum nicht aufhebt, daß der deutsche Barock in der Betonung des Zusammenhanges um so viel entschiedener ist, als italienische Kunst bei anderen Zeitläuften in der Betonung einsamer Geschlossenheit sein kann.

DIE LETZTEN VERTRETER DER ALTDEUTSCHEN ALTARKUNST

Diese Überlegungen sind Wiederholungen, aber an schwierigen Stellen der Betrachtung mögen solche nützlich sein. Noch in einem anderen Punkte gilt es, die Vorsicht nicht zu verlieren. Bei den Schnitzaltären der jüngeren Richtung fehlen uns mehrfach Namen und Geburtsjahre der Meister. Hier wird von wenigem Gesichertem, wie dem Altersunterschiede zwischen Berg und Dreyer, auf Ungesichertes geschlossen. Eine gewisse Unterstützung findet die Unterscheidung nach Alterslagen immerhin darin, daß sehr bezeichnende Hauptwerke der älteren Richtung dem zweiten, solche der jüngeren gerne dem dritten Jahrzehnt angehören. So steht es zwischen dem Gemmingen-Grabmal und dem Breisacher Altare, so zwischen dem Moosburger Altar und jenem von Zwettl. Doch stimmt auch dieser Abstand der Werke nicht immer, *kann* gar nicht stimmen bei Menschen, die trotz verschiedenen Alters ja Zeitgenossen sind. Spätwerke Älterer sind später als Frühwerke Jüngerer. Vielleicht bietet die beste Einführung ein kurzer Vergleich zweier österreichischer Altäre: Mauer und Zwettl (Abb. 141, 142). Beide werden überzeugend den zwanziger Jahren zugeschrieben, der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Zeit von Dürers letzter und höchster Entfaltung; und dennoch ist ein Unterschied der Form da, der sicher auf Unterschied der Gesinnung, *vielleicht* auf dem der Generation beruht. Der Altar von Mauer ist ein Schnitzwerk voll höchster Lebendigkeit, schwelgend in einem Rausch von Zusammenhangsgefühlen, ein ganzer Himmel. Dennoch kennt er nicht die qualvollen, schneckigen, qualligen Zwischenformen zwischen den Leibern, wie der Zwettler. Ebenso, und wohl nicht zufällig, unterscheidet sich der ganze seelische Gehalt. Der Altar von Mauer ist von einem keck-musikantischen Jubel getragen, auch seine Menschengestalten sind überwiegend heiter. Einzelne Köpfe (die bei der Wiederherstellung durch Eigenberger für sich allein betrachtbar und von fast erschreckender Lebendigkeit waren) scheinen nahe daran, gleichsam am Lachen zu zerplatzen — aber sie tun es nicht, es bleibt immer eine kräftige Innenform. Wo diese Stimmung herrscht, ist jedenfalls noch immer eine gute seelische Grundlage für Form als Tat. Das tiefste Gegenteil im Zwettler Altare: ein Sturm, der stärker ist als alle Gestalt, schüttelt die Gestaltgruppen wie die Blätter eines Baumes im Gewitter; nicht nur die Köpfe in ihrem Ausdruck — die Gestalten selber sind „ergriffen". Unsere Sprache schenkt uns hier ein Wort voll tiefer Einsicht. Man *wird* ergriffen! Ergriffen-Sein ist auch sprachlich eine „leidende" Form. Reines Ergriffen-Sein *ohne* mindestens gleichstarkes Ergreifen der Welt wird erzeugt, wo der schöpferische Geist selber bis zur Taumeligkeit unter seinem Gefühle leidet: nicht Form als Tat, sondern Form als *Beute!* Das will heißen: nicht die Gestalt schwillt in den Raum, sondern der Raum überquillt die Gestalt mit fast erstickender Eigenmacht. Dies ist formengeschichtlich gesprochen, aber das Physiognomische sagt nichts anderes aus. Es ist eine viel deutlichere Wiederkehr von manchem, das der Stil der achtziger Jahre gebracht hatte. „Verkörperte Bewegung, nicht bewegte Körperlichkeit", damit schien der Sinn jener älteren Kunst einigermaßen umschrieben. Der Altar von Mauer zeigt, ebenso wie Leinbergers oder Backoffens oder Bergs Kunst, bewegte Körperlichkeit; in dem von Zwettl ist das Verhältnis umgekehrt. Und doch ist dies keine *wirkliche* Wiederkehr der achtziger Jahre. Der Raum, für den in jenem älteren Stile die Gestalt durchlässig war, der den Gestalten erst ermöglichte, so feinfühlig bewegt zu *werden*, hat sich nun selbst zu Körpern verdichtet. Ob

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wolken oder Gewänder gemeint sind — die Nicht-Gestalt ist selber Gestalt geworden, sie überbordet und überschwemmt die Leiber, die sich denn auch wahrhaft wie Ertrinkende winden.

Der Weg, auf dem diese Sinnwandlung vor sich geht — in manchen Fällen nachweisbar als die vom Lehrer zum Schüler —, beginnt bei der Außenform. Wir wissen, daß diese bei Backoffen durchaus *entsendet* wird; das Körperliche hält sie an festem Bande. Backoffens Schüler, der die Apostel des Domes von Halle gearbeitet hat, ein ausgezeichneter Plastiker, ein Mann von sehr hohem Können und echter Seelenwärme, hat dieses Band noch nicht wirklich zerschnitten; aber das Leben, zu dem die Außenform, also die Gewandfalte sich kräuselt, ist bereits von einer derartigen Selbständigkeit, daß die Verbindung nach innen nicht lange mehr halten kann; die Ursächlichkeit gerät ins Wanken. Was beim Gemmingen-Grabmal zwar schon eine leise Übertreibung, aber doch eine des Sinnvollen ist, die „Augenfalte", der Gewandbruch, das macht sich jetzt innerlich los. Die Einzelheit will sich verselbständigen. Der Gestaltkern besteht noch (nennen wir ihn das noch bewahrte Schulgut des älteren Meisters), aber die Bewegung an seinen Rändern ist nicht mehr fühlbar *entsendet*, sie spielt sich in sich selber zu regellosen Ornamentformen zusammen, sie wird zum Selbstzweck, sie wird gegenüber dem Kerne „sinnlos". Sie kann von diesem aus bald nicht mehr verstanden werden, sie ist dann nicht mehr aus ihm entwickelt, sondern in sich verwickelt. Wenn aber das Mittel sich zum Zwecke verselbständigt, dann ist etwas krank geworden. Man spürt das nahende Ende. Über diese Art hinauszugehen, wird nicht mehr möglich sein. Vom Zwettler Altare aus gibt es nur noch Zweierlei: völlige Umkehr oder völliges Erlöschen. Keine Entwicklung mehr, wo auch die Einzelform nicht mehr *aus dem Ganzen* — und wäre dies auf noch so reiche Weise geschehen — *entwickelt* ist! In jedem gesunden Stile, in jedem gesunden Leben nämlich, ist das Einzelne nicht Zutat zum Ganzen, sondern Folge aus ihm. Noch ist bei dem Hallenser die Folge deutlich; wenn aber das Band zerreißt, so wird in einem fast gespenstischen Übermaße sich das Einzelne erheben, es wird „wild werden" und den Kern, aus dem es kam, ersticken. Dann ist kein Ausweg. Eine solche Kunst muß sterben, sie hat keine *Gestalt* mehr. Grasser, Luchsperger, Leinberger, Mauer, Zwettl — das ist eine südost-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

deutsch-bajuwarische Folge. Reine, für *deutsche* Begriffe reine Klassik, wie die Vischers und Dürers, kommt in ihr nicht vor; das mag stammlich bedingt sein. Sie kommt immerhin bei Leinberger als hineingenommene Voraussetzung vor. Die weitere Entwicklung wird in der Übermacht des Ausgesendeten über die aussendende Kraft das Ende erreichen: diese Kunst verkocht. Verkochen oder Erfrieren — das waren die beiden Möglichkeiten des Endes. Beide bereiten sich in dem Geschlecht von 1485 vor. Das Erfrieren ging langsam, das Verkochen schnell vor sich. Die Figuren höherer Ordnung, die sich dabei bildeten, waren noch von staunenerregender Sonderart. Sie sind auch noch durchaus *Kunst*. Doch wird diese Kunst jenseits Deutschlands niemals verstanden werden können, und auch für das Verständnis vieler unter uns heutigen Deutschen bedarf sie des Umweges der Überlegung — man wollte sich denn schon mit dem Staunen zufrieden geben, das die Leistungen als solche erregen.

Meister H. L.

Daß der Südwesten einen *H. L.* hervorbringen würde, war kaum vorauszusehen. Dieser Meister, der bei gleicher Aufgewühltheit in seiner Graphik einst mit Leinberger verwechselt worden ist, verhält sich zu diesem (wie zu Backoffen, Berg oder Lederer) in verstärktem Maße so, wie der Schüler Backoffens in Halle zu seinem Meister. Doch spricht nur Weniges dafür, daß er des Bayern Schüler im eigentlichen Sinne gewesen sei. Der Name des Hans Loy, den H. A. Schmid vorgeschlagen, hat sich noch nicht durchgesetzt; dies könnte aber noch geschehen. Dieser Hans Loy war Freiburger (keiner von den Züricher Leus), und Freiburg war auf jeden Fall der Sitz des Künstlers. Breisach und Niederrottweil, die Stätten seiner beiden berühmten Altäre, liegen in der Nachbarschaft. Sein Lieblingsthema, die Marienkrönung, ist schon durch Baldungs Hochaltar des Freiburger Münsters festgelegt. Auch Isenheim aber scheint an einer bestimmten Stelle auf den sehr merkwürdigen Meister eingewirkt zu haben. Dabei gibt es noch eine Berührung mit Bayern, die nicht aufgeklärt, vielleicht nie zu klären ist: einen Holzschnitt des H. L., der in Form und Gegenstand mit dem

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

riesigen Christophorus der Münchener Frauenkirche eng zusammenhängt. Der Formensturm ist im Ganzen sehr ähnlich, am ähnlichsten aber das bei H. L. besonders drollig angreifende Bübchen, das dem lachenden Alten in den Bart fährt. Ein Stück Romantik, die Christophorus in der späten Dürer-Zeit noch mehrfach, nur auf andere Weise, bei Altdorfer oder Baldung herausgefordert hat, liegt in dem Humor; zugleich ein Abfall vom alten Ernst-Nehmen des Heiligen, eine Lockerung in jedem Sinne, ein spätzeitlicher Zug. Es ist merkwürdig, daß die Graphik dieses Künstlers mit der älteren „protobarocken" Richtung deutlicher zusammenhängt als seine Schnitzplastik. Es gibt von ihm glänzende Kupferstiche mit prachtvoll prallen Putten, die der Art Hans Leinbergers nahekommen. Die Altarschreine und einige einzeln erhaltenen Gestalten liefern erst das für uns entscheidende Bild. H. L. war überall ein durchaus echter Künstler; aber es wurde ihm heiliger Ernst, sobald er im Großen schuf. Unter den Kupferstichen findet sich ein Petrus, der — dies ist aber nicht geschichtlich, sondern nur für die Art gemeint — zu Breisach überleiten kann. Noch ist der Kern eher der starken Art der Älteren verwandt, aber das Eigenleben des Gewandes nimmt fast allzu bedrohliche Selbständigkeit an. „Harmonikafalten" bilden sich, die wir auch an dem Evangelisten Johannes des Germanischen Museums finden. Die Stellung zwischen der älteren und der jüngeren Art entspricht noch jener des Hallischen Backoffen-Schülers. Das Leben der Form ist jedoch völlig anders; es ist wilder und entspricht dem Maler-Schnitzer so, wie die Form des Hallensers seiner Erziehung bei einem Steinbildner. In ganz anderem Maße als der Meister jener steinernen Apostel denkt H. L. als Maler, als malerischer *Graphiker*. Seine Schattengebung ist in den Kupferstichen auffallend tief. Wir dürfen uns darauf verlassen, daß sie auch im Schnitzwerke mitberechnet war.

Der große Hochaltar des Breisacher Münsters, 1526 von H. L. bezeichnet, wahrscheinlich 1523 begonnen, ist einer der wenigen in voller Ausdehnung erhaltenen jener Zeit und Gegend. Ein reiner Schnitzaltar! Nichts war der Malerei überlassen, dies aber sichtlich darum, weil keine Malerei so malerisch gewesen wäre wie diese vollkörperlich verwirklichte Schwarz-Weiß-Graphik größten Maßstabes. Daß H. L. ein großer Kupferstecher war, wissen wir, seit Demmler mit

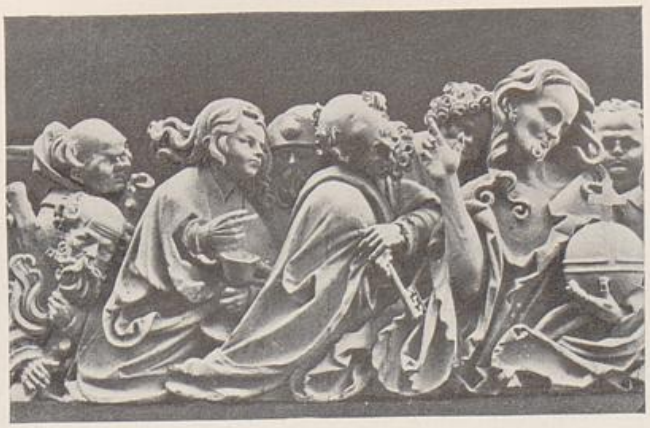
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

ausreichenden Beweisen das Monogramm seiner Blätter von Hans Leinberger weg auf den Oberrheiner beziehen konnte. Ein Oberrheiner ist H. L. ohne jeden Zweifel, so wenig er vielleicht in diesem Lande vorauszusehen war. Schon die Staffel bringt in den großartig bewegten Evangelisten die Krönung aller oberrheinischen Büstenkunst und auch der oberrheinischen Menschendarstellung (Abb. 144—146). Fest und breit ruht der gewaltige Schrein, samt den Flügeln stark gegen das Gesprenge abgeschlossen. In der Gesamtgeschichte der Altaraufbauten ist diese Absonderung gegen das Gesprenge wiederum ein deutliches Zeugnis: eine alte Einheit ist zerbrochen. Wer die Entwicklung vom Wolfganger Altar über den Krakauer und Kefermarkter bis hierher nur an dieser einen Frage verfolgen wollte, erhielte nicht nur ein Bild der Verdrängung der Sprießung durch die Schichtung, sondern zuletzt auch ein Bild vom Verfall einer alten Einheit. Das Schreinbild aber gewinnt dadurch. H. L. ist von Baldungs Freiburger Altar ausgegangen. Nicht nur der Gegenstand der Marienkrönung zeigt das. Fast sprechender noch ist die Erinnerung an den Rahmen. Die Mitteltafel Baldungs wird oben durch eine Holzfüllung abgeschlossen, die ein sehr kleinteiliges, höchst reizvolles Gegitter von Rankenwerk zeigt, darin Putten spielen. Auch dieser Gedanke stammt reinweg aus der Graphik. Israel von Meckenem hat schöne Beispiele überliefert, die sehr wahrscheinlich auf oberrheinische Erfindung zurückgehen. Der Verfasser würde weit mehr eine Tätigkeit des um 1512—1516 wohl noch jungen H. L. an diesem fein durchbrochenen Schnitzwerke annehmen, als eine solche am geschnitzten Freiburger Annenaltare. Diese ist für sicher gehalten worden, doch spricht ein weit derberer Geist aus diesem Werke und einer Reihe ihm nahe verwandter. Die Freiburger Gitterfüllung wiederholt sich gut zehn Jahre später, gewandelt und gesteigert, im Breisacher Altare, und ihr Dienst an der Gesamtform ist der gleiche geblieben: sie schiebt das *Bild* in die Tiefe. Der Aufbau von Baldungs Gemälde wird in selbstverständlicher Veränderung dem geschnitzten Bilde zu Grunde gelegt. Die Heilige Taube kann nicht vor gemaltem Landschaftsgrunde erscheinen, aber diesen vertritt das Dunkel der Schreintiefe. Die wimmelnden Engelchen sind ebenso in die Sprache eines jüngeren und höchst eigenartigen Schnitzers übersetzt, wie die Hauptgestalten darüber. Aber was ist das für eine Sprache! Alle Ahnung vom

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ende, alles Wissen, daß über einen solchen Stil kein „Weiter" möglich ist, kann nicht daran vorbei, daß hier ein sehr bedeutender, wahrhaft genialer Meister ein geradezu schrankenloses Können ausgebreitet hat. Die Ausbreitung dieses Könnens, das bis in das wahrhaft Unwahrscheinliche reicht, ist nun freilich auch ein Zug des Endes. Gewiß hat alle große dienende Form das höchste Können hervorgerufen, ganz unabhängig davon, ob je ein menschliches Auge es würdigen könnte. Können und Dienen sind untrennbar verbunden: das höchste Können wird immer der beste Dienst sein. Dennoch gibt es da eine feine Grenze, an der das Mittel zum Zweck zu werden droht. H. L. ist ihr nahe. Aber wir wollen ihm *glauben:* er schafft aus Leidenschaft. Ohne Inbrunst war dieses Wunderwerk der Schnitzerei keinesfalls zu leisten. Inbrunst bis nahe an Selbstüberschlagung hat auch die Formen so ergriffen, daß Marias Gewand in Schraubungen gerät, die das Körperliche weit übertönen. Das ist nicht die Gesinnung, nicht die Stilstufe, sehr wahrscheinlich nicht die Generation Leinbergers. Das ist vielmehr eine mit dem Zwettler Altare eng verwandte Form, ohne dessen Kenntnis entstanden, das gewachsene südwestliche Gegenstück des südöstlichen. Wieder, wie zwischen der Dangolsheimerin und der Landshuterin Leinbergers, könnte eine Einzelheit viel aussagen, die aus dem Ganzen kommt: das Haar. Die feste Strähne Leinbergerischer Art liegt zu Grunde, nicht die raumdurchlässige Locke der Gerhart-Schule. Aber von der festen Strähne gehen jetzt Locken aus, die gar nicht mehr zur Gestalt gehören. Sie wirbeln in den Umraum hinaus — kein vorstoßendes Anschwellen gegen diesen vom bejahten Körper, sondern ein Ergriffenwerden vom Draußen, das ursprünglich Körperhafte der Spielball einer wahrhaft gegenstandslosen, vom Körper aus „sinnlosen" Allgemeinbewegung, die ihren „Sinn" jenseits der Gestalt sucht. Der Stoffcharakter geht völlig verloren, er geht *über:* aus Haar wird Wolke, gekräuselter Dampf, der sich in Ringelungen verfängt, und das Gewand wogt ihm, selber nicht mehr Gewand, sondern Wolke nur von festerem Zustande, entgegen. Das Dazwischen, die Nicht-Gestalt wird selber Gestalt, Gestalt und zugleich Raum, in den sich nackte Engelkinder hinabstürzen, aus dem sie hervorbrechen, in den sie sich einhuscheln können. Der Bart Gottvaters ist kein Bart mehr, er gehört ihm nicht mehr allein, er wird Außenform, und die Außenform wird

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



144



145

144, 145. Meister H. L., Staffel des Hochaltars in Niederrottweil



146. Meister H. L., Staffel des Altars im Münster zu Breisach

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



147. Meister H. L., Altar in Niederrottweil, Mitte

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



148. Meister H. L., Altar in Niederrottweil, Flügelrelief, Ausschnitt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN





149, 150. Benedikt Dreyer, St. Michael und Johannes der Täufer
vom Lettner der Marienkirche in Lübeck

„wild". Auch Gewand verwandelt sich in Wolken. Vorformen des Knorpelwerkes entstehen. Dieses ist das Ornament, das die Deutschen nach langer Pause zum ersten Male wieder als ihre eigenste Neuschöpfung entwickeln sollten. Ein Norddeutscher, Christoph Dehne, Nachfolger und Schüler eines Alemannen, des Sebastian Ertle von Überlingen, hat in Magdeburg bis gegen 1630 die stärksten Beispiele geschaffen. Knorpelwerk entsteht als eine bewegliche Teigmasse, keiner organischen Form gehörig, aber von organischer Selbstbeweglichkeit. Dieses Ornament wird zugleich sehr deutsch und sehr barock sein. Daß es in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts vorklingt — ganz unverkennbar namentlich unterhalb von Christus —, das beweist, daß es sich hier um eine eingeborene Möglichkeit handelt. Die Herkunft ist sehr alt, sie führt tief in das Germanische zurück. Tritt aber eine solche Form mitten in der Welt höchst verstandener Körperlichkeit auf — wie gut sie noch verstanden ist, zeigt der Oberkörper Christi, zeigt auch die Beherrschung der Beine bei den Sitzenden —, so beweist sie, daß nicht ein Mangel an Können, sondern eine sonderbare Verwandlung des Wollens dahintersteht. Die Gestalt *genügt* nicht mehr. *Zweifel* an der Gestalt! Es ist keine Frage, daß dieser auch hinter dem echten Manierismus des Südens steht. Dieser wieder entsteht durch die „Paganisierung", die Verheidnischung der Kunst, durch eben das, was auch Baldung bestimmt hat, dessen Farben in der Spätzeit tatsächlich die manieristische Verwesung ins Weißliche zeigen. Hier aber wird ja *gegen* die Paganisierung gekämpft. Mit einer letzten, verzweifelten Inbrunst wird um den altheiligen Sinn gerungen; das ist für die damalige Zeit sehr deutsch. Es wird darum gerungen durch eine bis zur Gegenstandslosigkeit von den Gestalten sich ablösende Linienmusik; das ist über alle Zeiten hin sehr nordisch. Merkwürdig ist, daß unter den stehenden Heiligen der Flügel eine kräftige Untersetztheit eintreten kann, die fast an Claus Berg erinnert. Im Kampfe um den Sinn der Form steht der Breisacher Altar an der Seite des Odensers; aber er zeugt sehr wahrscheinlich von einem jüngeren Geschlechte.

In Niederrottweil war die Aufgabe bescheidener. Wer von dem trotz aller Überschwenglichkeit zuletzt sehr majestätischen Eindruck des Breisacher Chores in die kleine Dorfkirche kommt, hat sich

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

zunächst umzustellen. Er findet bei gleichem Gegenstand des Mittelschreines einen weit kleineren Altar und vor allem eine ausgesprochene Vorherrschaft des Reliefs. Wie weit der Unterschied schon diesen zwei Bedingungen entstammt, wie weit er durch die Entwicklung des Künstlers bedingt ist, das ist für unsere Betrachtung nicht so wesentlich wie die Tatsache, daß nur *ein* Geist diese beiden Werke geschaffen haben kann. Wir brauchen das Monogramm nicht (das übrigens auch in Breisach nur *überliefert* ist). Der Niederrottweiler Altar kann von keinem Anderen sein, als von H. L. Er ist nicht nur dem Breisacher, er ist auch den Nürnberger Johannesgestalten, er ist auch den mit H.L. bezeichneten Kupferstichen eng verwandt (Abb. 147). Nicht unmöglich, daß der zeitliche Abstand völlig unerheblich wäre (nicht nur gezählt, sondern auch gewogen). Wir sehen, wie dieser Meister bei kleinerem Maßstabe und vor allem in flacherem Relief denkt. So zahlreiche, weit wegdampfende und sich wegkräuselnde Bart- und Haarformen wie in Breisach wären nämlich bei den Ausdehnungsgraden von Niederrottweil gar nicht *möglich* gewesen. Dafür sitzen die drei Hauptgestalten zu eng aneinander. Gleich hinter den Männern drücken und schmiegen sich an diese der Täufer rechts, der Michael links. Diese fünf Figuren haben *weniger* Platz als die drei der Mitte in Breisach. Auf jeden Fall mußte die Gestalt stärker sprechen, es kam auf sie an. Was in dem verengten Reliefraume dann noch möglich war, um sie trotzdem in ein Übergestaltliches hinauf zu überwinden, das ist wahrlich geschehen. Von Maria gehen sogar Locken in den schmalen Zwischenraum aus, die von gleicher Eigenständigkeit sind wie in Breisach und nur geringeren Lebensraum haben. Dabei ist allerdings auch das Seelische anders geworden. Christus ist bartlos, von einer leisen Heiterkeit, Maria aber geradezu ein deutsches Gegenstück zu Parmeggianinos, des raffiniertesten Manieristen jener Tage, „Madonna coll collo lungho". Auch sie ist „mit langem Hals" empfunden, dazu von einer feinen Bewußtheit, fast einer Eitelkeit der Gestalt, die mitten im Sturm der Gefühle vom nahenden Ende spricht, — so reizvoll, so gefährdet, so neuzeitlich wie manche Baldungsche oder Cranachsche Frauengestalt der gleichen Zeit. Auch vor diesen wird sich dem Historiker der Stile die Stilbezeichnung Manierismus nicht ohne Grund aufdrängen. Die Harmonikafalten von Marias Gewande sind uns von den Breisacher

Flügeln her bekannt. Sie sind eine Sonderform des Parallelfaltenstiles, hier sehr eindrucksvoll, mit erlesender Wahl, der Mitte zugeordnet, während auf den Flanken unregelmäßig verzackte Formen lodern. Ein Beweis mehr dafür, daß der namentlich in Schwaben ausgebildete Parallelfaltenstil eine Sonderform aus gleicher Gesinnung ist, auch er nämlich eine Form von Protobarock, der hier geradezu *zwischen* manieristischen Gestaltungen eingesetzt wird. In Niederrottweil ist aber auch eine Stelle, an der der große Isenheimer hineinspricht: die deutende Hand des Täufers, ja die ganze Bildung seines Armes. Nur ist die Haltung, ist auch der Kopf von einer fast schmachtenden und süchtigen Biegsamkeit, die gegenüber dem heroischen Riesen von Isenheim nicht nur den anderen Künstler, sondern auch das reichlich spätere Geschlecht bezeugt. Mehr reliefhaft als in Breisach ist schon die Mitteltafel von Niederrottweil. Das gleiche Verhältnis in den Staffeln: die von Niederrottweil fließt geradezu in Strömen der Form, die das Gestaltliche gleich Schilfrohren biegen (Abb. 148). Aber geisterfüllt ist das Alles, wie nur bei einem Meister sehr hohen Ranges möglich. So gehören denn auch die Flügelreliefs zum Erstaunlichsten, das der Zeit gelungen ist. Wieder zeigt sich der Graphiker, ja, noch einmal bewährt sich die innere Angrenzung von Holzschnitt und Holzschnitzerei. Der Kampf der Engel mit den Teufeln auf dem rechten Flügel ist eine neue Bearbeitung von Dürers Drachenkampf der Offenbarung (B. 72), aber auch an den Engelkampf B. 69 scheint der Meister gedacht zu haben (Abb. 51). Nicht nur, weil H. L. selbst ein Graphiker von Rang war, brauchte ihm Dürers Werk von 1498 bekannt zu sein; es hatte längst die Herzen der Deutschen erobert. Der Sturm der Reformationszeit war in ihm schon im voraus zur Form geworden. Wie nötig es aber war und ist, die Grundlagen der Offenbarung nicht einfach unter Gemälden und Holzschnitten zu suchen, vielmehr sie bei den großen Altären zu finden, das zeigt sich nun noch einmal in umgekehrter Richtung. Aus den Riesenschreinen der achtziger Jahre, aus der in Schnitzwerk verströmten Leidenschaft (denken wir an Stoß!) stammten in Dürers Offenbarung die Grundformen der Gestaltbewegung, stammte aber auch das Gefühl für Licht und Dunkel; kein Maler hatte es bis dahin in solchem Grade entwickelt wie die großen Schnitzer. Aber nun sehe man sich doch noch einmal auf Dürers Michaelkampf die

Zwischenformen an, die Wolken. Wir kennen diese Blätterwolken auch aus der Graphik, am besten aber immer wieder aus der Plastik des 15. Jahrhunderts. Aber erkennen wir sie nicht nun *noch einmal* wieder, wie aus Dürers Holzschnittstil verwandelt heimgekehrt in die alte Heimat der Altarschreine, auch in den Wolkenformen des H. L.? Daß dieser an Dürers Holzschnitt gedacht hat, ist durch das Hauptmotiv bewiesen. Vielleicht gab es sogar eine graphische Arbeit des H. L., die dem Relief von Niederrottweil zugrunde lag. Dafür würde die Übersetzung in den Gegensinn sprechen. Erst das Spiegelbild des Dürerschen Michael nämlich macht schlagend deutlich, daß der spätere Meister diesen tatsächlich in seinen sehr neuen Stil übersetzt hat.

Benedikt Dreyer

In Allem aber, im seelischen Ausdruck wie in jeder Form, die ihm dient, führt dieser äußerst bedeutende und feinfühlige Graphiker die Schnitzplastik in eine Welt hinein, die nicht mehr die Leinbergers und Backoffens ist und nicht mehr die des Claus Berg. Nicht bei Berg finden wir diese verletzliche Feinheit des Seelischen, diesen Ausdruck von leidender Form, aber wir finden ihn in der Stadt Claus Bergs bei *Benedikt Dreyer* von Lübeck. Was wir bei H. L. und anderen nur annehmen, die Zugehörigkeit zu einem jüngeren Geschlechte, das läßt sich für Dreyer beweisen. Wir haben zwar sein Geburtsjahr nicht, wissen aber, daß er 1506—1507 Geselle in Lüneburg war, noch nicht einmal Meister. Um 1485 wird er also geboren sein. Er war in Lübeck ansässiger Hausbesitzer und hat 1555 noch gelebt. Wir wissen schon: ob Junge oder Alte — immer drängen sich ihre wichtigsten Werke in der eigentlichen Dürer-Zeit zusammen. Was wir bei Jörg Lederer, dem offenbar rund fünfzehn Jahre Älteren, der bis 1550 lebte, festgestellt haben, das ist auch bei Dreyer zu finden. Kein Werk kennen wir, das den letzten 25—30 Lebensjahren angehörte. Nur von *einem* wissen wir: um 1540 hat Dreyer einmal Holzmodelle für Armleuchter geschnitzt, schnitzen *dürfen* vielleicht. Es ist nicht sicher, aber es ist wahrscheinlich, daß wir hier die Wirkung der Reformation unmittelbar vor uns haben. Was sollten die Meister der Schnitzaltäre noch tun, als

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gelegentlich eine kleine Arbeit für die Ausstattung liefern? Der Sinn des Gottesdienstes lag nun in der Kanzel, nicht mehr im Altare. Dreyer aber war ein Altar-Meister. Auch ihn dürfen wir den Jüngeren der „Treugebliebenen" zurechnen. Das gesicherte Werk, dem Stilgleiches angeschlossen werden konnte (das für unser Bild von Dreyer also gleiche Rolle innehat, wie für das des H. L. der Altar von Breisach), ist der Antonius-Altar von 1522, für die Burgkirche geschnitzt, heute im Museum. Wir finden bei Dreyer nicht die letzte Überschwenglichkeit, das „Fortfliegen" der Randformen, das in Breisach vorkommt. Aber wir finden auf norddeutschem Boden eine unverkennbare Ähnlichkeit der Gesamtauffassung: nicht Schwellkraft der Form, nicht Form als Tat der Gestalt, sondern Form als Erleiden, als Angenagtwerden der Masse durch die bewegte Linie. Der Antonius-Altar hält sich noch zurück. Doch würde schon ein Teilstück wie die Rochusgruppe als Ausweis genügen: nicht Wildwerden der Linien, aber ihre Übermacht über die Gestalt; eine verletzliche Zartheit, die zu weit deutlicherer Form im Lettner der Marien-Kirche gelangt. Es ist unwahrscheinlich, daß die Gestalten Dreyers schon beim Beginn der Wiederherstellung des Lettners (sie dauerte von 1508—1520) entstanden seien; unwahrscheinlich auch, daß in ihnen eine längere Entwicklung enthalten sei. Sie geben nur, wie das bei H. L. ganz ähnlich vorkommt, verschiedene Möglichkeiten an, die nebeneinander im Künstler ruhen. Alle aber sind Brechungen des gleichen Lichtes. Am ruhigsten ist Maria, die vor dem gespaltenen Mondgesichte erscheint. Die Rochus-Gruppe ist merkwürdig aufgeschlitzt, der Ausdruck des Heiligen bereitet auf das gewiß Äußerste vor, das Dreyer an Süchtigkeit, an Verzehrtheit der Hingabe ausgesprochen hat. Wir finden es in dem Täufer (Abb. 150). Über den tief aufgerissenen Gewandbogen wendet ein Kopf sich gleichsam ins All hinaus, dessen Formrinnen wie vom Sturme ausgewaschen erscheinen, durchgegraben, „wie mit fieberndem Daumen ausgebohrt", ein einziger Gesang auf das Leiden. So *muß* der Täufer nicht aufgefaßt werden. So aber, als leidendes Gefühlsgefäß, hatte in seiner persönlich anderen Sprache auch H. L. in Niederrottweil ihn gesehen. Das Kühnste am Lübecker Lettner ist der Michael (Abb. 149). Es ist nicht ein „Kuriosum", sondern ein Stilzeugnis, daß diesem ein Bein fehlt. Bei Berg wie bei Leinberger wäre das unmöglich gewesen. Gewiß

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

liebte man schon früher im Schnitzwerk den Kontrapost sehr einseitig zu betonen; man versteckte das Standbein, aber man ließ es doch ahnen. Bei Dreyers Michael ist die gebärdenhafte Linie Sieger über die Gestalt geworden. Gleichwohl ist dieser Michael wohl Dreyers Schönstes: „Er ist wie eine schlanke Wolke von Blitzen. Lanze, Säbel, Fittiche, Drache, Kopf, Spielbein, Gewand — alles überkreuzt sich in einem Flammenmeere säbelscharfer Formen. Also ein Kampfsymbol großartigster Weise, aber Symbol, nicht Tat wie beim reitenden Georg Hennings von der Heyde, auch nicht grandios in Bewegung erstarrtes Wunder wie bei Notke ... sondern ... ein Mitgerissenwerden der Figurenteile in einer ihnen allen großartig angetanen fechterischen Zusammenblitzung."

Dreyer ist der Größte dieser Richtung in Lübeck. Es heißt uns viel, daß er verstummen mußte. Es gibt aber für eine verwandte Richtung noch mehr Zeugnisse. Ein solches von Rang, dessen Meister wir gerne kennen würden, ist der *Rochus-Altar von St. Marien in Rostock*. Er ist farblos wie ein Werk Riemenschneiders, durchaus stammverwandt, aber gar nicht schulverwandt mit dem niederdeutschen Meister von Würzburg; er verrät zugleich im Antonius namentlich eine Kenntnis Dreyers. Doch ist er keine Arbeit des großen Lübeckers. Merkwürdig ist die Nachgiebigkeit der Figurenmaße gegenüber der gegipfelten Schreinform. Sie rutschen gleichsam hinterher, wo der Raum sich freigibt. Die Schwaben pflegten die Mittelgestalt auf höheren Untersatz zu stellen. In dem Rostocker Altare stehen alle auf gleichem Boden, und so wächst der Rochus zu einer überschlanken Größe auf, die zwar auch vom Bedeutungsmaßstabe her verstanden werden kann, formengeschichtlich aber — um ein kurzes Verabredungswort zu gebrauchen — manieristisch ist. Man darf daran erinnern, daß solche Größe aus Nachgiebigkeit, die nicht von innen erreicht, sondern von außen gleichsam durch Lockung ermöglicht ist, im ausgesprochen manieristischen Stile um 1600, etwa bei Deglers Altären in St. Ulrich und Afra zu Augsburg, als echtes Stilzeichen eben des Manierismus gewertet wird. Wenn wir schon in der Dürer-Zeit fragen wollen, wo in ihr die nachklassischen Stile keimen, so werden wir antworten müssen: bei Leinberger, Backoffen, Berg, Lederer keimt der Barock, bei H. L., im Zwettler Altare, bei Dreyer der Manierismus, freilich ein sehr deutscher,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

der dem internationalen noch immer fremd, noch immer dürerzeitlich gegenübersteht. Barock und Manierismus bejahen beide die Bedingtheit des Menschen, sie erweitern die Gestalt; aber sie tun es mit grundverschiedenen Gefühlen: der Barock freudig, erdenschwer, sinnlich gesund, der Manierismus mehr leidend, zweifelnd, angegriffen. Der Trieb zur Gestalterweiterung trennt beide, auch den Barock, vom Klassischen. Den Barock *und* das Klassische aber trennt vom Manierismus das tätige Ausgehen von der bejahten Gestalt. Für das Europäische wäre dies allgemein zu zeigen. Das Deutsche überrascht, wie immer, so auch hier, durch die Sonderformen, die es findet.

Das Norddeutsche wiederum hat auch im Deutschen noch seine Sonderform. Im allgemeinen neigt es nicht zum Barocken. Die Zurückhaltung Riemenschneiders, der doch jünger als Stoß war, ist in diesem Punkte Stammeseigentum. Die Hildesheimer Schnitzerei steht seiner Art nahe. Selbst der Rochus-Altar teilt mit ihr einige Züge, in Lübeck noch deutlicher der Rosenkranzaltar des Heiliggeist-Spitales. Die manieristische Länge, mit der die Gestalt sich gerne der Linie überläßt, ist dort ebenfalls ausgesprochen.

DIE GEGENRICHTUNG

Völlig unvergleichlich aber mit allem, das der deutsche Norden hervorgebracht hat, ist die große Gegenrichtung gegen jene, von der wir herkommen. Entscheidend ist für den bis in das Tiefste reichenden Gegensatz schon die Wahl der Werkstoffe. So gut wie ausnahmslos bedient sich die Richtung der Treugebliebenen, der Altkirchlichen des Holzes. Sie ist ein ausgesprochener Schnitzerstil, und es ist der Altar, dem sie dient. Blicken wir auf die andere Front, so finden wir den Stein jeder Art und das Metall. Wir können uns dabei dessen bewußt werden, daß eine — der kirchlichen Grundgedanken ungeachtet — ebenfalls geheim weltliche Richtung schon innerhalb des Geschlechtes von 1460 und auch des Dürerischen gerne ebenfalls in Stein und Metall gedacht hat. Der Astbrecher, die Pilgramschen Kanzelträger, die Krafftsche Stadtwaage, die Innsbrucker Gestalten, und nicht nur jene Peter Vischers — sie beweisen, daß schon längst eine geheime Spaltung im

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Gange ist. Sie fällt nur nach außen hin noch nicht auf, sie scheidet nicht die Künstler in Fronten, sie ist noch keine Ent-*Scheidung!* Das Sebaldus-Grab steht neben den ehernen Rittern, die Wiener Kanzel neben den Trägern, die Stadtwaage neben dem Sakramentshause. Der Künstler, in dem so verschiedenartige Regungen sich begegneten, konnte diese Dinge nicht so sehen, wie es uns Betrachtenden naheliegt. Als Sinnbild des kampflosen Nebeneinanders dürfen uns immer die Selbstbildnisse jener großen älteren Meister gelten: Krafft unter seiner steinernen Riesenmonstranz, dem Astbrecher nicht unverwandt (wie unter den Gesellen selbst ein Astbrecher vorkommt) — und war nicht auch jene herrliche Münchener Bronze vielleicht als Träger des Sebaldus-Grabes gedacht? Peter Vischer im Schurzfell an der Schmalseite des Sebaldus-Grabes, dessen Apostel doch wiederum einen unverkennbaren Willen bezeugen, sich an durchgebildeten und bewährten alten Stilen, Stilen zweifellos rein geistlicher Aufgaben, einen festen Halt zu verschaffen! Und Pilgram unter der Kanzel wie unter dem Orgelfuße von St. Stephan! Daß die Innsbrucker Gestalten sämtlich auch einen kirchlichen Sinn hatten, daß sie mit Kerzen in der Hand das unsichtbare Grab des Kaisers umstehen sollten, wissen wir. Immerhin, es war das Grab des *Kaisers,* und schon die Großfiguren waren nicht Heilige, wie die Statuetten sie vorstellten, sondern weltliche Menschen, geschichtliche und sagenhafte, die nur ihre Beziehung auf den Stammbaum Maximilians einte. Und wäre selbst dies nicht gesichert — sie sind Zeugnisse des Ringens einer unbewußt „freien" Kunst um wirkliche „Freiheit".

Man kann die Meister, von denen nun zu sprechen ist, nach dem Grade ihrer Bindung an die altheiligen Gegenstände als eine Reihe sehen, die sich immer mehr vom Heiligen entfernt; und je mehr sie sich entfernt, um so entschlossener wirkt auch die neue Form, die blanke, selbständig plastische Form, das Sinnbild des „freien" Menschen, um den ja doch zuletzt gekämpft wurde. Auch diesen Kampf dürfen wir nicht als bewußt ansehen. Für uns aber ist es ein Kampf. Es ist nicht mehr die friedliche, gleichsam unmerkbare Begegnung der Kräfte im gleichen Menschen. Die vollzogene Spaltung wird darin deutlich, daß sie die Menschen in Fronten gegeneinander absetzt. Stellt man sich vor, was Künstler wie die Söhne Peter Vischers vor dem Breisacher oder

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



151. Loy Hering, Grabmal des hl. Willibald im Dom zu Eichstätt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



152. Hans Daucher, Grabstein des Wolfgang Peisser, Ingolstadt, Minoritenkirche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Niederrottweiler, dem Zwettler oder dem Rochus-Altare empfunden hätten, so kann man kaum daran zweifeln: der Gegensatz hätte sich in bewußtem Urteil geäußert. Alles, was jene in heiligem Eifer sich überschlagenden, der Formverkrampfung manchmal gefährlich nahen Meister der Schreine aufboten, das Züngeln und Lodern der Falten, die Eigenlogik der Randform, das Wuchern und Gestaltwerden des Zwischengestaltlichen, das unruhige Ausgreifen der Umrisse — es war genau das, was *sie nicht wollten.* Sie wollten die Selbständigkeit des Figürlichen, den stillen Dienst der Falte, ja ihre Beseitigung durch klassische Nacktheit, die vollständige Zeichnung des reinen Umrisses. Gründlicher war vielleicht nie ein Geschlecht gespalten. Die Söhne Vischers waren die Altersgenossen des Dreyer und sehr wahrscheinlich all jener, die mit übertriebenem Feuer den Ausdruck der Altarschreine retten wollten, indem sie ihn wie in einen schützenden Nebel von Formenrauch und Formenrausch hüllten. Jene kamen, allgemein gesehen, von den Altersgenossen Dürers her, die ebenfalls im Dienste des Heiligen standen. Sie aber, die Bahnbrecher des Neuen, eines zunächst sehr reizvollen Neuen, das nur aus Gründen der deutschen Gesamtgeschichte nicht die Zukunft erlangte, die darein gelegt war — sie waren da aufgewachsen, wo die weltlichen Gestalten sich formten, wo auch das rein körperliche Innenerlebnis gestaltbildend gewirkt hatte: die Vischers bei ihrem Vater, Hans Daucher bei dem seinen, bei dem auch Flötner gearbeitet hat, Loy Hering immerhin auch bei einem Steinbildhauer, dem prächtigen Päuerlin. Der Größte, Konrad Meit, kam aus einem Gebiete, in dem die Steinarbeit der Schnitzerei immer schon die Waage hielt, vom Mittel- und Oberrheine, aus einer Welt, in der der steinerne Speyerer Ölberg und die steinerne Stuttgarter Kreuzigung Hans Seyffers, die Steinreliefs des Wormser Domes, die Steinarbeiten Anton Pilgrams und hinter ihnen allen die steinernen Meister-Leistungen Gerharts der Schnitzerei höchst selbständig gegenübergetreten waren.

Was bei den Älteren, den Lehrern, Unterscheidbarkeit der Werkstoffe heißen kann, wurde jetzt zur Entscheidung. Wieder bewährte sich, daß zwar in aller abendländischen Kunst nicht die gleich klare Trennung der Werkstoffe geherrscht hat wie bei den Griechen — mit den römischen Steinkopien nach Bronze beginnt schon die abendländische

Lässigkeit und Sorglosigkeit —, daß aber doch in den Werkstoffen jeweils besonders günstige Möglichkeiten der Form verborgen lagen, die in bestimmten Augenblicken der Geschichte deutlich ausgenutzt wurden. Für Riemenschneider verschlug es wenig, ob er in Stein oder Holz arbeitete; er zwang seine Form jedem Werkstoffe auf. Backoffen hat dem Sandstein Formen abgerungen, die an Kühnheit wenigstens in die Nähe des im Schnitzwerke Möglichen rückten. Andererseits wurden die Modelle der Erzplastik ja auch geschnitzt. Aber Formen wie die Breisacher Haarbildungen wären im Stein kaum mehr zu leisten, und der angeborene Charakter dieses Stoffes tritt jedenfalls besser bei geschlossener Form zutage. Noch mehr der des Erzes. Seinen höchsten Reiz gewinnt es durch die blanken Rundungsflächen. Der Vorgang der Generationsspaltung, den wir bei dem Geschlecht von 1485 bis in die Wahl der Werkstoffe hinein beobachten können, hat sich übrigens doch noch einmal wiederholt: am Ende des Barocks, ganz ähnlich wie am Ende der altdeutschen Kunst. Donner gegen Asam, Donners Budapester Engel gegen die Berliner Egells — auch in jener Zeit wird das Metall auf der Seite der geschlossenen, das Holz auf der Seite der aufgewühlten Form stehen. Der Werkstoff zwingt nicht den Willen, aber er wird vom Willen gewählt. Der Wille war um 1730 genau so gespalten wie 200 Jahre vorher, so auffällig aber wohl nur in Deutschland. Die trennende Kraft der Erlebnisse, die zwischen verschiedene Zeitalter des gleichen Volkes tritt und die unsere Versuche zum Verstehen oft besonders hart belastet, wird immer wieder an einzelnen Marksteinen der Geschichte durch einen Gleichklang der Erscheinungen bezwungen, der nur aus der geheimnisvollen Lebenseinheit Volk zu erklären ist. Das Volk der musikantisch rauschenden, im Raumkörperlichen nicht selten gefährdeten Form des Sichtbaren, es brauchte seine Selbstberichtigungen. Der Rhythmus Werther-Iphigenie-Faust II ist anscheinend den Deutschen besonders deutlich zu eigen. Selbstberichtigungen treffen wir im großen Einzelnen, wir treffen sie im Nacheinander der Geschichte, gelegentlich aber als Nebeneinander, und dann dürfen *wir* von einem Kampfe sprechen. Die Verschiedenheit der Werkstoffe ist nichts Äußerliches. Wichtiger aber noch ist die Verschiedenheit der Zielrichtungen: an wen geht die Kunst, wen meint sie, wer „nimmt sie ab"? Die Reformation war auch hier nicht

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

unbeteiligt, sie verschob die Kreise der Empfangenden. Unabsichtlich hat sie auf jenem Wege vom Verehrenden zum Genießenden, zuletzt von der Kathedrale zur Kunstausstellung, den ganz Europa gehen mußte, eine bei uns jedenfalls entscheidende Rolle gespielt. Die Gemeinde, an die die Kunst der Gegnerfront sich eindeutig, in immer verzweifelteren, immer mehr beschwörenden Formen wendete, war an vielen Stellen durch sichtbare Form nicht mehr zu erreichen. Die Kanzel verdrängte den Altar, das Ohr das Auge. Wo die Gemeinde verschwand, blieb für die Kunst der Kenner übrig. Es hatte ihn schon längst gegeben, aber er war unauffällig gewesen. Unter dem Vorwande des Heiligen hatte schon mancher feinsinnige Kirchenfürst an kostbaren Büchern mit erlesener Handschriftenmalerei, an zierlichen Madönnchen aus Elfenbein oder Alabaster seinen Formensinn erbaut. Insbesondere waren die Fürstenhöfe Stätten, an denen die Verdrängung des Verehrenden durch den Genießenden früher einsetzte. Ganz still waren die Stimmen des Weltlichen überhaupt nie gewesen, und schon die Minneburgen des Mittelalters, die Illustrationen der Ritterromane waren Keime der „Paganisierung". Aber sie waren nur Keime! Erst um 1400 begann sich die Anerkennung des Betrachters durch die Form anzubahnen. Um diese handelt es sich, nicht etwa um die Beziehung der Kunst auf den Menschen. Die war immer selbstverständlich. Eine Kunst, die allein von sich ausgeht, ohne irgendwo anzukommen, ankommen zu wollen, nennen wir nicht Kunst, sondern, nach Prinzhorns Vorgang, „Bildnerei der Geisteskranken". Was sich wandelt, ist nur die *Art* der Beziehung. Jedes geschaffene Werk hatte immer einen *Sinn*, es war nicht *einsam!* Es konnte aber genügen, daß dieser Sinn, ja, das Dasein der Form, gewußt wurde, und zweifellos war der Sinn das Wichtigste. Er war auch dem Künstler so wichtig, daß schon darum die höchste „Qualität" selbstverständliches Ziel war, als Mittel und zugleich ebenso selbstverständlich als tiefste Ehren- und Seelenangelegenheit des schöpferischen Menschen. Nur zur Betrachtung ausgestellt, zum „Genossenwerden" bestimmt war keine alte große Kunst. Sie war es auch noch lange nicht seit der Anerkennung des Betrachters. Man wird trotzdem schwer leugnen können, daß die Perspektive erst seit dem frühen 15. Jahrhundert sich durchgesetzt hat. Wer die großen Jahrhunderte vorher als ein nur vergebliches Ringen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

um das gleiche Ziel ansehen wollte, würde ebenso schmählich irren, als wenn er glaubte, die große Plastik des 13. Jahrhunderts sei für den „Kunstgenuß" geschaffen. Vielmehr, wem eine solche Vorstellung sofortigen gesunden Ekel bereitet, der hat noch geschichtliches Taktgefühl. Wir wissen aber auch, wann das Ziel der Perspektive auftaucht: seit dem mittleren 14. Jahrhundert, am deutlichsten in Siena. Giottos Kunst ist nicht ungekonnte und mißglückte Perspektive, sondern eine großartige Rechnung jenseits ihrer mathematischen Begründung. Perspektive hat erst von dem Augenblicke an einen Sinn, wo die Stellung eines Betrachters im Raume ernst genommen wird. Nichts anderes heißt dies, als daß er *anerkannt* wird durch die Form. Ist dies aber geschehen, so ist auch die Bahn aufgetan zu etwas, das zunächst noch gar nicht gemeint war: hinter der Anerkennung des Betrachters wird die Befriedigung des Kunstgenießers folgen, die Kunst für den Kenner. Eine Jahreszahl für das Auftreten des Kenners wird kein Vernünftiger verlangen. Daß das 16. Jahrhundert ihn bei den Deutschen in der späteren Zeit häufiger gesehen hat, ist kein Zweifel. Bei uns, wo alles „Ästhetische" nur die ursprünglich gesunde Folge seelischer Fragen ist, hat die Reformation ihren starken, wenn auch unabsichtlichen Anteil an diesem Vorgange. Schon daß Schaumünzen und Plaketten aufkommen, die Italien schon länger besaß, geht uns weit weniger als Zeugnis italienischen Einflusses an, denn als tiefe Wandlung des deutschen Wesens. In Pirckheimer oder Erasmus mag solche Wandlung sich schon angedeutet haben. Völlig sichtbar wurde sie gegen 1600 in Erscheinungen wie Rudolf II. oder auch Philipp Hainhofer. Kunst für die Kenner zu schaffen, war nicht das einzige Ziel, aber es wurde jetzt möglich.

Loy Hering

Wie dies nicht selten, vielleicht immer ist, wandelte sich die Form dem Neuen schon bei solchen Meistern entgegen, die noch das Alte suchten oder zu suchen glaubten. Ein solcher war *Loy Hering*, der um 1485 geboren sein muß. Er war der Schüler Päuerlins, der ihn 1499 der Augsburger Zunft als Lehrling vorstellte, woraus die Geburtszeit ziemlich genau erschlossen werden kann. Er ist der beherrschende

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Meister von Eichstätt geworden, das an einer Drei-Stämme-Ecke liegt: Bayrisches, Schwäbisches, Fränkisches trifft sich; in der Stadt selbst, einer der schönsten unseres an alten schönen Städten so reichen Landes, überwiegt das Schwäbische. Es überwiegt auch in Loy Hering. Dem Aufgabengebiete seines Lehrers, dem Epitaphe, ist er immer treu geblieben. Er hat damit auch nach Würzburg übergegriffen, wo er nach Riemenschneiders Tode in einigem Sinne dessen Nachfolger geworden ist. Die Gegend von Eichstätt lieferte den rechten Werkstoff, den Solnhofer, den Lithographen-Stein, der gelbbräunlich, farbig kühl, sehr glatt und in spiegelblanker Polierung fast so kalt wie Erz wirken kann. Hering stammte aus Kaufbeuren, der Stadt Lederers, und er muß den Älteren noch überlebt haben; 1554 machte er sein Testament. Über die Mitte des 16. Jahrzehnts hinaus läßt er sich nicht verfolgen. Er überlebte die altdeutsche Kunst, wurde aber auch in den Kreisen der geistlichen Fürstenstaaten, Eichstätts und Würzburgs, von der Reformation nicht betroffen. Es mag kein Zufall sein, daß wir nur wenig profane Kunst von ihm besitzen. Er hat Augsburg schon 1513, vor der Reformation verlassen. In Eichstätt, wo er lange Jahre als hochangesehener Ratsherr gelebt hat, vollendete er 1514 (zur Zeit des Moosburger und des Isenheimer Altares!) seinen heiligen Willibald (Abb. 151). Dieses Werk ist bei uns noch lange nicht genügend bekannt. In der Reihe der älteren deutschen Sitzfiguren ist diese wohl kaum überboten worden. Gegenüber Leinbergers Jakobus wirkt der Willibald als Ausruf einer neuen Gesinnung, zugleich freilich als Beweis einer Stammesverschiedenheit: Schwaben gegen Bayern. In einer tiefen Nische, die an sich echt, nur in späterer Zeit neu umbaut worden ist, thront der heilige Bischof. Hier züngelt keine Form nach außen. Einige unverkennbare Nachklänge eckigen Stiles kommen gegen die großzügige Ruhe des Ganzen nicht auf. Der Ausdruck des Kopfes ist von einer einzigartigen Milde und weisen Güte, alle Einzelform blank, geglättet, stets eng an den Gestaltkern angeschlossen. Bei näherer Betrachtung ergibt sich freilich schon ein Zug, der später die Oberhand gewinnen sollte. Brust und Arme sind scheibenhaft geplattet. Fast so, wie später bei Bronzino, wird das Gewand leblos duldender Träger starren Ornamentes. Noch siegt der großzügig plastische Gesamtgedanke. Doch die Erwartung auf eine Weiterentwicklung in das Monumentale wird

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

getäuscht. Wohl hat Hering ein paar wunderschöne und edle Kruzifixe geschaffen — ein prächtiges im Mortuarium von Eichstätt —, wohl sind ihm auch noch schöne Grabfiguren gelungen. Aber es lag etwas Kleinmeisterliches in ihm — es lag auch in der deutschen Kunst. Daß gerade Dürers Nürnberger Nachfolger in der Graphik die Kleinmeister heißen, ist schließlich kein Zufall. Auch im Grabmale hat Hering das Epitaph meist kleineren Ausmaßes bevorzugt. Das späte eines Bischofs von Thüngen († 1540) im Würzburger Dome ist ein ausgezeichnetes Beispiel. Im ganzen offenbart Hering sich als Reliefgraphiker in Art und Zahl der Werke. Immer wieder hat er an Dürersche Schnitte sich angelehnt, und an die hundert Werke können ihm zugeschrieben werden, abgesehen von der Leistung der Werkstatt, in der allein drei seiner Söhne tätig waren. Er konnte im Kleinen, so in der Verkündigung von Reisensburg bei Günzburg, hervorragend Feines leisten. Er hat auch äußerst weit gewirkt, nach dem Mittelrhein, wo er in Boppard unmittelbar zu finden ist, und auch nach Südosten. Daß er den kleinen Maßstab immer mehr bevorzugte, war diesesmal innerlich bedingt: er *wollte* das Feine, Noble, in der Hand zu Haltende und zu „Genießende". Das Paris-Urteil des Deutschen Museums, das freilich nur seiner Werkstatt entstammt (das D. H. kann Thomas Hering bedeuten), ist in der geglätteten Überblankheit des Solnhofer Steines ebenso wie in den Gestaltungen ein deutlicher Übergang zu der Art des Viktor Kaiser oder des *Hans Daucher*.

Hans Daucher

Dieser, der Sohn des *Adolf Daucher*, wurde ein Jahr nach Loy Hering, 1500 also, der Augsburger Zunft vorgestellt. durch den Oheim Gregor Erhart. Rund 1485 muß auch er geboren sein. Er starb 1538; er ist fast immer in Augsburg geblieben, nur ganz zuletzt war er in Stuttgart. Auch er war wesentlich Kleinmeister, deutlicher noch als Hering; er hat auch Medaillen geschaffen. Seine Mitarbeit an den Fuggerschen Gestühlbüsten des Deutschen Museums ist sicher anzunehmen. Auch für ihn war Solnhofer Stein, der in der Dürer-Zeit geradezu an der Stelle des Alabasters und des Elfenbeins sich einsetzt, Lieblingswerkstoff. Im Kleinen ist er zuweilen größer als Hering gewesen. Seit 1518

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wird er uns sicher greifbar, nach 1530 schon nicht mehr. Seine Kunst kam höfischen Ansprüchen gerne entgegen. Habsburg und die Pfalz, zuletzt Württemberg, haben ihn beschäftigt. Die frühen Marienreliefs gehen von Dürer aus, nähern sich aber auch dem Lebensbrunnen des älteren Holbein. Graphik steht, wie bei Loy Hering, hinter vielen auch seiner Werke. Um 1522 finden wir ihn mehrfach in kleinen Reliefs, die wirklich eine gewisse Größe entfalten. In Innsbruck und in Pariser Privatbesitz gibt es prachtvolle Darstellungen Karls V. auf hochgebäumtem Pferde. Damals entstanden auch zwei wahrhaft vollendete Rundmedaillons mit Ottheinrich und Philipp von der Pfalz (Besitz des Kronprinzen Rupprecht von Bayern). Wien besitzt Maximilian, den Georgsritter, in der Rolle seines Ordensheiligen. In wundervoll klarer Scheidung von Muster und Grund hebt sich der Reiter, in voller Tracht seiner Zeit über dem Drachen kampflos thronend, unter dem Bogen ab. Winzige Zwickelfigürchen geben einen wirkungsvollen Gegensatz; sie sind voll stärkster Bewegung. Zu Burgkmairs Holzschnitt, der uns den Entwurf zum nie vollendeten Reiterdenkmal Erharts überliefert hat, bildet dieses Kleinrelief eine wesentliche Ergänzung; es ist monumental im Kleinen. Aber wie bei Hering im Willibald, so will auch hier das Organische fast anorganisch werden. Die Schabracke des Pferdes ist stellenweise so reiner Ornamentträger wie die Brust bei der großen Sitzfigur. Eine „Begegnung Karls V. mit Ferdinand I." bei Morgan-Neuyork verstärkt noch diesen Zug. Das Edelste und Eingänglichste wird das Epitaph des Professors Dr. Wolfgang Peißer in der Ingolstädter Minoritenkirche sein (Abb. 152). Es bedarf keiner Erläuterung, es schmeichelt sich leicht dem Auge ein. Das ist „deutsche Renaissance" ohne alle Verquältheit; will sagen: es ist gute und vornehme deutsche Kunst, die gezeugt ist aus dem *Gegengefühle* gegen die flammenhaft lodernde und sich verzehrende, in ihrer Absicht jedoch nicht weniger echte Kunst der späten Schnitzaltäre.

Konrad Meit

Loy Hering und Hans Daucher sind zuletzt Kleinmeister, bei Hering sind die paar größeren Formen eher Ausnahme. Umgekehrt steht es bei *Konrad Meit von Worms*. Wir besitzen herrliche Kleinplastik

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

von ihm, aber sie erscheint doch mehr wie ein Nebenergebnis gegenüber den Hauptleistungen. Dürer wußte wohl, was er sagte, wenn er Meit den „guten Bildschnitzer" nannte, „desgleichen er keinen gesehen" habe. Er hat den Wormser auf der niederländischen Reise zweimal gezeichnet. Wir gäben etwas darum, diese Bildnisse zu kennen, sie sind aber nicht gefunden. Als Geburtszeit Meits wird heute die um 1485 angenommen. Dies ist in hohem Maße glaubhaft schon aus der geschichtlichen Stellung seiner Gesinnung. Damit fällt die Möglichkeit, die packende Münchener Grablegung von 1496 dem Meister zuzuschreiben. Daß diese ebenso wie der Wiener Falkner aus Schloß Ambras stammt, ist gewiß kein Beweis für Zusammengehörigkeit. Tritt aber so starke Übereinstimmung des Stiles dazu, so ist der Herkunftsvermerk noch eine kleine Stützung. Anton Pilgram können wir beide zutrauen; er war fünfundzwanzig Jahre älter als Meit. In dessen bekannten Werken findet sich auch nicht eines, das jene leidenschaftliche Überdeutlichkeit des körperlichen *Tuns* kennzeichnete. Für seine Generation war dies schon Voraussetzung; es bedurfte keiner Betonung mehr. Bei den Meistern der Gegenrichtung ist zwar die Leidenschaftlichkeit noch gesteigert, aber das Tun wird darin erstickt. Die gleichaltrigen Künstler der neueren Front haben ihren größten Vertreter in Meit gefunden. Manches ist in ihm schon ein Hinweis auf Holbein den Jüngeren, und tragisch ist es, daß diese beiden hohen Meister der Form Deutschland verlassen mußten. Wir rechnen auch dies zum großen Sterben. Holbeins endgültiger Weggang (1532) fiel auch genau in dessen Zeit. Meit ging schon früher nach dem Westen; doch ist er stets unverkennbarer Oberdeutscher geblieben. 1538 noch wird er „meester Coenrat de Duitjsche" genannt; dies ist nicht nebensächlich. Er hatte damals u. a. drei Sybillen aus Alabaster für die Prämonstratenser von Tongerloo geschaffen. Es ist ein schwerer Verlust, daß diese, offenbar im Zuge der unheimlichen Zerstörungen der Zeit um 1800, verlorengegangen sind. Noch wichtiger wären uns etwa fünfundzwanzig lebensgroße Alabasterfiguren am luxemburgisch-oranischen Familiengrabe von Lons-le-Saunier, die ab 1531 entstanden sind. Auch sie sind verschollen. Doch schon das Verlorene offenbart mindestens zweierlei: die Bevorzugung des Alabasters und das Arbeiten in großem Maßstabe. Das erstere stellt Meit ganz unter die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



153. Konrad Meit, Statuette der Judith, München, Nationalmuseum



154. Hans Baldung, Allegorie der Musik, München, Alte Pinakothek

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



155. Konrad Meit, Grabmal der Margarethe von Österreich in Brou, Ausschnitt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Brüder seines Geschlechtes; kostbare Werkstoffe für blanke und glatte Form gehörten zu ihnen. Der große Maßstab aber bestätigt, was auch das Schönste des uns Erhaltenen aussagt: dieser Eine jedenfalls aus dem kleinmeisterlich fein, sorgsam und ruhig gestaltenden Geschlechte (genauer: der *einen* Partei des Geschlechtes von 1485) war ein Großmeister auch im Maßstäblichen. Groß muß schon das erste Hauptwerk gewesen sein, von dem wir hören: eine Doppelmadonna, umgeben von rund vierzig Engeln, die Leuchter hielten und musizierten. Ein Prachtstück muß dies gewesen sein, und der feierliche Gedanke der Verbindung von Plastik und Kerzen kann von ferne an das Grabmal von Innsbruck erinnern. Dieses war im Gange, als Meits frühestes genanntes Werk entstand: 1511 wurde es geleistet, und zwar für Wittenberg. Auch diesen großen Meister hatte Friedrich der Weise an sich gezogen. Er hat nur Cranach halten können. Drei Jahre später schon verheiratete sich Meit in Mecheln als Hofbildhauer der Margarethe von Österreich. Die *Tochter Maximilians* hat ihn gerufen und bis zu ihrem Tode 1530 für sich arbeiten lassen. Aus den ersten Jahren nach der Wittenberger Zeit besitzen wir wesentlich Kleinplastik, einen Teil vielleicht auch dessen, was uns durch Inventare des Mechelner Hofes bekundet wird. Dort wird u. a. ein erstes Menschenpaar erwähnt, freilich in Bronze. Neben Bronze wird immer auch Buchsbaum genannt. Buchsbaum, Bronze, Alabaster sind blanker Form günstig. Das erste Menschenpaar in Gotha, aus Buchsbaum, ist ohne Zweifel Werk des Konrad Meit. Eine kleine alabasterne Figurengruppe nennt ihn selber: Konrad Meit von Worms. Es ist die Judith des Münchener National-Museums (Abb. 153). „Vor ihr scheint es, als habe es nie eine Spätgotik gegeben." Die *formschließende* Gesinnung lebt sich im festen Werkstoffe wundervoll aus. Man darf an Cranachs Liebe zu nackten Gestalten denken; noch näher liegt die innerliche Berührung mit dem Altersgenossen Baldung. Doch haben auch Baldungs nackte Frauenleiber nicht die pralle Fülle der Meitschen (Abb. 154). Sie sind meist schlanker und zeichnerischer. In der Judith wie in einigen kleinen Buchsbaumbüsten (Berlin, London) finden wir den Künstler als Kleinmeister. Auch auf diesem Gebiete schlägt ihn keiner. Die großen Aufgaben hat ihm der Westen gestellt; seine schönste Leistung bergen die Grabmäler von Brou. Von 1526 bis 1531 hat Meit an ihnen gearbeitet.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Zum dritten Male war die Kaisertochter verwitwet. Den dritten Gatten, Philibert von Savoyen, hatte sie leidenschaftlich geliebt. Die Gesinnung, in der sie an die Grabmäler, das des Herzogs, das von dessen Mutter und ihr eigenes ging, bezeugt gänzlich die Tochter Maximilians. Auch dieser war der Überzeugung, daß Monumente den Tod bekämpfen; er hat sie in den Worten seiner Zeit ausgesprochen. Bei Margarethe war die Gefühlsfärbung frauenhaft. Der Vater hatte Statue auf Statue gießen lassen, um eine große Feier nicht nur seiner selbst, sondern auch des Kaisertumes und der hohen Ahnenreihe plastisch zu verwirklichen. Die Tochter dachte eine ganze Kirche zum Denkmal des Witwenschmerzes um. Damit ist das Verhältnis von Mensch und Kirche bedeutsam umgekehrt — im *Zeitalter der Reformation*, der die trauernde Frau selbst nicht angehörte. Der Kirchenchor von Brou ist eine einzige Feier der persönlichen Totentrauer. „Fortune Infortune Fort Une — Glück oder Unglück, alles eins" — der Wahlspruch Margarethes umzieht in eintöniger Wiederholung das oberste Gesims. Meit kam in eine schon festgelegte Gesamtanlage. Er hatte nur die Liegefiguren und die Putten zu schaffen. Neben ihm und seinem Bruder Thomas waren noch Andere, so auch ein Franzose und ein Italiener, tätig. Wir kennen den deutschen Hauptmeister heraus. Endlich durfte das Geschlecht von 1485 sich im Großen bewähren. Eine neue Fülle und Tiefe klingt auf, wie sie — jedoch nur in kleiner Form — allein der jüngere Peter Vischer noch ähnlich bewiesen hat. Daß noch einmal alle schöne Wärme des Altdeutschen eingefangen ist, in zügiger und echt monumentaler Form, in der milden Sicherheit einer Generation, für die Dürers Kämpfe schon Voraussetzung waren, das macht uns die Gestalten von Brou so wichtig. Gerne auch sehen wir sie in Gedanken zusammen mit dem Grabmal Maximilians in Innsbruck. Der Boden des Westens nahm jenes der Tochter auf; es war aber doch eine Deutsche, die einen deutschen Meister rief. Über das Grabmal der Mutter hinaus ist das der Margarethe selber das Schönste. Das Bild der Toten mit den ganz dürerzeitlich empfundenen Magdalenen-Locken, mit dem sanften Ausdruck der *Vollendung* in jedem Sinne, ist der schönste Abgesang der altdeutschen Kunst (Abb. 155). Auch die lebende Margarethe, auch die beiden Liegebilder des Gatten sind hohe Zeugnisse. Vor allem aber im Antlitz der Toten spüren wir

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

noch einmal die edle Herkunft dieser Profankunst: sie kommt aus dem Heiligen. Die pralle Kraft, die aus der Judith sprach, hat sich als dienende Form mit der Erinnerung an die herrlichsten Madonnen des deutschen Südwestens untrennbar verschmolzen. Die Ruhe des Todes ist von geheim atmendem Leben erfüllt. Unter den wunderschönen Putten, in denen vieles der kommenden Kunst um 1600 keimt, sind die drei des Muttergrabes, das Paar zu Margarethens Füßen und auch der handschuhtragende Engel bei Philibert die sichersten Zeugnisse Meitscher Kunst. Die Abnahme erfolgte im Jahre 1532; es war das Jahr, in dem Holbein d. J. endgültig das deutsche Festland verließ. Vornehmer Glanz und milde Trauer sprechen aus dem späten Gesange altdeutscher Form, der nun vom Westen herüberklingt. Der Weg dahin aber und zu den ersten uns bekannten Werken muß durch Worms, durch Heilbronn (die Büsten des Seyfferschen Altares!) geführt haben. Hinter alledem steht zuletzt Nikolaus Gerhart: von Brou rückwärts zum Trierer Grabmale von 1462, über siebzig Jahre hin gleitet unser Blick. — Meits letzte Jahre liegen für uns im Dunkel. Er ist 1534 nach Antwerpen gezogen, 1544 hat er noch ein Haus verkauft. Vielleicht ist er ganz gleichzeitig mit Baldung verstorben. Die Pièta von Besançon wirkt schon fremd. Wieviel von Meit noch darin steckt, ist dem Verfasser nicht bekannt.

Peter Flötner

Meit hatte sein Höchstes in blankem, alabasterartigem Marmor gegeben. In Metall finden wir noch wichtige Altersgenossen tätig, die das Bild des Geschlechtes in seiner „modernen" Front mit hoher Kraft verstärken. Wir finden sie in Nürnberg. *Peter Flötner*, gegen 1485, vielleicht im Thurgau, geboren, seit 1522 über Ansbach nach Nürnberg eingewandert und dort 1546 verstorben — der äußerliche Lebensrahmen gleicht auffallend dem von Baldung und Meit — kann hier mehr erwähnt als betrachtet werden. Der vierte Band wird auf ihn einzugehen versuchen. Er war Baumeister, Holzschnitzer, Goldschmied, Kunsttischler, Plakettenkünstler. Der steinerne dreieckige Mainzer Marktbrunnen von 1526, noch mehr der Hirschvogelsaal in Nürnberg mit dem bekannten Kamine weisen ihn als Baumeister mit plastischen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Neigungen aus. Als Schnitzer scheint er bei den Dauchers, auch an den Büsten des Fuggergestühles gearbeitet zu haben. In Krakau hat er an dem Silberaltar der Jagellonen (mit Hans Dürers Gemälden) gemeinsam mit Melchior Beyer und Pankraz Labenwolf gearbeitet. Seine Blei- und Bronzeplaketten sind ein Besitz namentlich des nachdürerzeitlichen Deutschlands geworden. 1630 wurden deren in einem Berichte 305 gezählt. Flötner greift in den Plaketten in das Landschaftliche, namentlich aber, bei glanzvollster Kleinform, in das Gestaltliche. Der Altersgenosse Baldungs verrät sich in der Neigung zum Gewagten, die in dem berühmten Holzschuher-Pokal des Germanischen Museums wahre Orgien gefeiert hat. Ein prachtvoll schwerer Holzputto des Deutschen Museums wird ihm zugeschrieben. Ein schöner Metallbrunnen ebendort verweist zugleich auf Berührung mit der *Vischer-Hütte.*

Die Söhne Peter Vischers

Diese hat den Anspruch auf die letzten Blicke, die wir den Plastikern der Formenschönheit zu widmen haben. Seit 1514 sind die Söhne Peters hervorragende Mitarbeiter geworden. 1515 rühmt eine hymnische Anrede des Pankraz Schwenter die Söhne Peter, Hermann und Hans als „zusamt dem Vater" „alle anderen Kunstmänner" übertreffend. 1486 ist Hermann Vischer geboren, der 1517 schon durch einen Schlittenunfall umgekommen ist. Ob es möglich ist, seine Leistung aus der der Hütte herauszuerkennen, bleibt fraglich. Wir wissen, daß er 1515 nach Italien ging, nach Siena und Rom, und daß er „viel künstlich Ding mitbrachte, die er selber aufgerissen und gemacht hat, welches seinem alten Vater wohlgefiel und seinen Brüdern zu großer Übung kam." Von 1514 bis 1519 ist die letzte Fassung des Sebaldus-Grabes entstanden. Peter, der zweite Sohn, 1487 geboren und 1528 gestorben, hat dabei sicher eine sehr große Rolle gespielt, daneben der noch jüngere Hans. Peter hatte, nach Neudörffer, „seine Lust an Historien und Poeten zu lesen, daraus er dann mit Hilfe Pankrazen Schwenters viel schöner Poeterei aufriß". *Viel schöner Poeterei* entfaltet die unsäglich reiche Kleinplastik des Sebaldus-Grabes! Solche war schon 1488 vorgesehen. Erst die Zeit der Söhne gab ihr den neuen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



156. Peter Vischer d. J., Die Blindenheilung vom Sebaldusgrab, Nürnberg

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



157. Werkstatt Vischer, Seitenpfortengitter der Fuggerkapelle von St. Anna zu Augsburg, jetzt Montrottier bei Anecy



158. Peter Vischer d. J., Relief des Orpheus und der Eurydike, Paris, Privatbesitz

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Ausdruck. Es sind kleine Meisterwerke dabei (so die Scylla mit dem Tode dahinter), die wirklich zugleich Dürerwirkung und Baldunggeneration bedeuten. Sinnlich-durstige Lebensbejahung mit dem Bewußtsein des nahen Todes war auch für den Schwaben bezeichnend. In den kleinen Leuchterweibchen schwingt sich eine prachtvolle Lebensfreude in vollgewölbten Formen aus. Vier größere Reliefs der Sebalduswunder bringen höchste Überraschungen. Die Blindenheilung genüge als Beispiel (Abb. 156). Gefühl für die Reinheit des Grundes, sparsam vornehme Absetzung geschlossener Gestalten sind Kennzeichen der Art. Die Reliefffläche wird nun — im malerischen Zeitalter — zum malerischen Sehraume. Die Gestalten verdämmern in ihn hinein. Zarteste Wellungen der Fläche genügen, um Formen vollrund empfinden zu lassen. Das Gehen des Blinden ist wiederum Form als Tat. Dabei erscheint eine trauernde Frau von sehr antikischer Haltung; als Eisenguß um 1819 würde sie nicht verwundern, 1519 aber ist sie entstanden, vielleicht zu gleicher Zeit mit Meits Judith. Arbeiten der Gesamthütte, wie das Sebaldus-Grab, waren auch die Gitter der Fuggerkapelle, deren Reliefs nach seltsamen Schicksalen schließlich an der Loire wiedergefunden worden sind (Abb. 157). Dort, in der Gegend der französischen Renaissance, verkünden sie den Ruhm dieses späten deutschen Geschlechtes der Dürer-Zeit. Hier lebt die mythologische Welt, die schon Dürer nach Nürnberg getragen hatte. Aber wie vollendet, wie gerundet und formsicher sind diese prachtvollen Szenen! „Zwischen Lionardos Fahnenkampf und den Rubensschen Schlachtenbildern hat die europäische Kunst keine Kampfgruppe von so dämonischer Eleganz, so strömender Weichheit und Fülle hervorgebracht." Peter erleben wir in einer Reihe kleiner Schöpfungen, so in zwei köstlichen Tintenfässern in Oxford, in denen die nackte Frauenfigur — das Ziel Baldungs und des späten Cranach — in voller Prallheit ins Freie tritt. Tiefer berührt Peter in seinen Plaketten. Das Orpheus-Relief von 1519 ist vielleicht die schönste aller Plaketten (Abb. 158). Über die Dürerschen Voraussetzungen hinaus ist dieser Orpheus, der im Rückblick auf die Wiedergewonnene und damit schon Verlorene das Geigenspiel unterbricht, eine Neuerfindung, die nur einem tief dichterischen Menschen gelingen konnte. „Zwischen dem Neapeler Relief des 5. Jahrhunderts v. Chr. und Feuerbachs Wiener Bilde ist

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dieses eine der drei wirklich tiefen Darstellungen des großartigsten Mythos von Tod und Liebe." Nur die Eroberung auch des körperlichen Innenerlebnisses konnte die Grundlage schaffen. Das seelische baute sich darüber, und nun steht wirklich einmal *der Mensch* in seinem Tiefsten vor uns, jenseits aller Kirchlichkeit.

Die Hütte hat noch sehr viele Arbeiten geliefert, die in der ganzen Welt verstreut sind, so das monumentale Denkmal Friedrichs des Weisen in Wittenberg, so den Prager Wenzelsleuchter von 1534. Das Profane blieb ihre höchste Leistung. Hans Vischer, im Alter schon dem jüngeren Holbein näher, hat 1532 mit seinem Apollo-Brunnen deutlichen Abschied von allem Altdeutschen genommen. Hier fängt ein Neues an, dem wir im vierten Bande begegnen wollen. Als einen wahren Merkstein aber setzen wir unter diesen Abschnitt einen Blick auf das Grabmal des großen Gelehrten, Arztes und Dichters Johannes Cuspinian († 1529, Abb. 159). Cranach und Strigel haben ihn gemalt. Zwischen dem romantisch schönen Frühwerke Cranachs und dem steinernen Gedächtnismal von St. Stephan liegt nahezu ein Menschenalter (1503—1529.) Es umspannt mehr als den Weg des Cuspinian. Die stärkste Entfaltung der Dürerzeit liegt darin beschlossen, und mindestens *ein* Weg der deutschen Kunst. Berge und Burgen träumen hinter dem jugendlich Aufblickenden. „Musas et Apollinis Artes" rühmt der Grabstein, und „Historiae immensae Monimenta". Cranachs Bild ist gleichsam in „Fraktur" geschrieben. Die „Antiqua" des spröden Steines will das Gleiche wie die menschlichen Gestalten und die architektonischen Formen: die leichte Lesbarkeit, die kühle Sicherheit des Seins. Wir spüren den Hauch des Neuen und das Ende des Alten. Wir sind nahe am „großen Sterben".

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

DIE MALER

Und nun ist es Zeit, nach den Malern zu fragen. Ihre Lage war anders als jene der Plastiker, ihre Kunst war die jüngere, ihre Frage war noch frisch. So sehr das allgemeine Schicksal auch in ihnen sich abzeichnet, so ist doch eine so weitgehende Spaltung wie bei den Plastikern bei ihnen nicht möglich gewesen. Im geheimen sind Gegensätze ähnlicher Richtung wohl wirksam. In zwei Gestalten wollen wir sie zu fassen suchen: *Baldung* und *Altdorfer*.

HANS BALDUNG

Baldung hat das Neue stärker und weniger harmonisch in sich erfahren. Einiges in ihm kann an Breu und Cranach erinnern, aber erst seine Geburtslage — neben Altarschnitzern wie Dreyer, neben Plastikern einer neuen Form wie Meit und den Vischers — mag seine Gestalt in einiges Licht setzen. An Rätselhaftem bleibt genug. Er hat noch länger als Breu, nicht so lange freilich wie Cranach, gelebt, bis 1545. Er ist jedoch nicht älter als sechzig Jahre geworden. Ein Holzschnitt von 1534 bezeichnet ihn als neunundvierzig Jahre alt. 1485, allenfalls im Spätjahre 1484, ist er geboren. Seine Art ist nicht leicht zu erfassen, nicht weil es ihr an Zeugnissen fehlte, sondern weil diese so sonderbar verschieden sind selbst da, wo keine Zweifel an ihrer Echtheit bestehen. Die Eigenart des Zeitalters selber kann uns vor dieser Erscheinung neu bewußt werden. Wie wir in keinem Augenblicke den großen Abstand unseres Wissens von der damaligen Wirklichkeit, von ihrem rein Tatsächlichen vergessen dürfen, so werden wir in besonderen Fällen auch besonders stark daran erinnert, daß eine *noch* tiefere Tatsächlichkeit uns von *jeder* Vergangenheit, auch der eigenen trennt: unaufhebbar bleibt, was zwischen jener Zeit und der unseren geschehen ist. Es hat uns selber geändert; wenn wir noch so sehr den heißen Wunsch haben, unser eigenes Leben in seiner älteren Form, uns selbst in dieser wiederzufinden, so ist das Ich des Volkes doch durch eine ganze Reihe von Erlebnissen gegangen, die zur Dürer-Zeit weder geschehen noch vorauszusehen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

waren. Das ist unaufhebbar. Die Erlebnisse von vier Jahrhunderten, die auf den Menschen jenes Zeitalters noch nicht lasteten, sie auch noch nicht geformt hatten, haben eine trennende Wirkung. Es kann kennzeichnend sein, *wo* wir diese vergessen können, vor *welchen* Gestalten aber sie plötzlich wieder jäh ins Bewußtsein schießt. Eine solche Gestalt ist Baldung. Unter vielem anderen haben die Menschen der Dürer-Zeit auch jenen Trieb nicht besessen, der uns zu ihnen führt, den Willen, das Vergangene aufzugraben. Schon das ist ein Unterschied von gewaltigen Folgen. Der Trieb zur Geschichte war in Dürers Zeit gerade erst im Erwachen. Seine Entfaltung namentlich in den letzten einhundertfünfzig Jahren ist nur eines, noch lange nicht das einzige jener trennenden Erlebnisse, die zwischen uns stehen. Stärker noch sind die der künstlerischen Formen. Der Kampf gegen den Tod, den unsere heutige Geschichtsforschung zu führen sucht, unser Wunsch, Vergangenes in uns zurückzuerwecken, erfüllt sich nur langsam, stoßweise und niemals völlig. In sehr vielen Fällen haben wir heute schon ein Bild nicht nur vom Ganzen, sondern auch von einzelnen Künstlergestalten. Auch die treueste und bescheidenste Forschung will uns ja *Bilder* des Vergangenen verschaffen; sie muß darum ringen. Es sind aber immer *unsere* Bilder, und man kann erschrecken, wenn man sich klar macht, wie verschieden sie schon von denen bahnbrechender und verehrungswürdiger Geschichtsbetrachter nicht lange vor uns, den echtesten und größten sein können — auch diese sind schon durch eine Schicht von Erlebnissen von uns abgetrennt. Ein Fall, in dem die Unerreichbarkeit des Gewesenen mit besonderer Jähheit aufleuchten kann, ist Baldung Grien. Jacob Burckhardt hat einmal in einem frühen Briefe geäußert, Baldungs Staffeleigemälde seien „nichtssagend", aber sein Freiburger Münsteraltar sei *„das Höchste, was deutsche Malerei hervorgebracht hat"*. In der betonten Widersprüchlichkeit der Wertungen — „nichtssagend" und „das Höchste" — spricht auch Burckhardts Bewußtsein von der Bedingtheit aller Urteile. Der große Mann schrieb, er halte das Münsterbild für das Höchste, „solange er nicht durch Kenner eines anderen belehrt werde." Die Schwierigkeit, an die wir denken, war dem geborenen Historiker schon in seiner Jugendzeit klar. Sie konnte und durfte nach den Gesetzen des Lebens ihn nicht hindern, sein Bild Baldungs in folgender Weise aufzurichten:

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

„Baldung hat mehr als Dürer und Holbein, geschweige denn die kaltprächtigen van Eycks, den höchsten Ausdruck in seinem einzigen großen Werke niedergelegt, daneben besitzt er mindestens ebenso viel Kenntnis der Zeichnung als die beiden Erstgenannten und eine Zartheit der Empfindung, neben welcher Albrecht Dürer ein *roher Geselle* ist." Es ist der junge Burckhardt, der so schreibt. Der alte hat andere Urteile in gleicher Einseitigkeit von sich gegeben — und doch bleibt er ein vorbildlicher und großer Geschichtsbetrachter! Niemand von uns wird jenes frühe Burckhardtsche Urteil nachempfinden können, aber das Beispiel mag noch weiterhin warnen. Auch heute, wo das Geschichtsbild der Romantiker längst abgelöst, wo eine vor hundert Jahren noch gar nicht geahnte Fülle von Erkenntnissen aufgesammelt ist, bleibt immer noch jede Erkenntnis Bekenntnis, sobald sie über die unterste Tatsächlichkeit hinauswill. Das Urteil der Zeitgenossen pflegen wir nicht für verbindlich zu halten; mit einem gewissen Rechte. Wir wissen von manchem Berühmten, dessen Ruhm auf die Dauer erloschen scheint, und wir kennen Große, die auf lange Zeit aus dem geschichtlichen Bewußtsein verschwunden sind; es genügt, an Nithart zu denken. Obendrein war die Dürer-Zeit, von wenigen Ausnahmen abgesehen, sehr schweigsam über bildende Künstler. Sie hatte kein „Kunstinteresse", sie hatte Kunst, so wie sie auch nicht nach Stilen fragte — so verschiedene es gab —, weil sie in allen und Allem *Stil* hatte. Es gibt aber ein großes und wichtiges Zeugnis für Baldungs Stellung in seiner Zeit. Als Dürer starb, wurde an den „Grünhansen" eine von Dürers Locken geschickt (heute in der Wiener Akademie). Diese Handlung, die fast romantisch und goethezeitlich berührt, muß etwas aussagen. Dürer, bei dem Baldung in seiner Jugend gelernt hat, muß ein tiefes Gefühl für diesen bewahrt haben. Wir wissen auch — zufällig, wie das uns Wichtige gerne auf uns zu kommen pflegt —, daß Dürer auf der niederländischen Reise „des Grünhansen Ding" verkauft hat, so wie er seine eigenen Arbeiten verkaufte. Dieses allein schon *hebt* selbstverständlich unser Bild. Beide Tatsachen würden uns aufs äußerste gespannt machen, schon wenn wir nichts besäßen als sie. Wie sah dieser Mann aus, leiblich und geistig, der Schüler und *Freund* Dürers war? Nun kennen wir sein Aussehen aus verschiedenen Zeiten, und wir besitzen reichlich viele Zeugnisse seiner Kunst. Sie zu einer

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

klaren Gestalt zu vereinigen, ist dennoch schwer. Die Schwierigkeit zu verschweigen, wäre unehrlich und unbescheiden. In einem Punkte ergibt sich allerdings eine klare Sonderstellung: Baldung stammt nicht aus einer Künstlersippe. Wir treffen, unserem Wissen nach, zum ersten Male auf den Sohn eines *Gelehrten*geschlechtes. Mancher Anhänger des Fortschrittglaubens mag beglückt aufatmen: endlich der Bruch mit dem dumpfen Zünftler- und Handwerkerwesen, endlich die „freie Persönlichkeit", endlich die „Renaissance"! Dies alles ist wohl in Baldung zu spüren. Aber dies alles verbürgt noch kein Glück. In dem dichten Gewebe der altdeutschen Kunst wirkt es wie eine Störung, und es ist durchaus zu fragen, ob nicht manches Abweichende und schwer Verständliche gerade daher komme. Die „freie Persönlichkeit" war ein fragwürdiges Geschenk. Daß wir an einem Ende stehen, wird deutlich. Es ist unverkennbar auch in Baldungs Kunst.

Baldung war Schwabe. Ausdrücklich betont er auf seinem Hauptwerke im Freiburger Münster, daß er aus Schwäbisch-Gmünd sei. Er legte also Wert darauf. Gleich den Schongauers und dem jüngeren Holbein ist auch dieser Schwabe am Oberrhein tätig gewesen. Unter den Baldungs — Gelehrten also, nicht Künstlern außer diesem Einen — gibt es bekannte Persönlichkeiten, die ebenfalls am Oberrhein, in Freiburg und Straßburg gelebt haben, so in Straßburg den Leibarzt Kaiser Maximilians Hieronymus und den bischöflichen Prokurator Johann Baldung. Ob die mit einem heute widerlegten Geburtsdatum verbundene Nachricht von Weyersheim bei Straßburg als Geburtsort falsch ist, wissen wir nicht. Es wird jedenfalls ein Zeichen unzünftlerischer, humanistischer Gesinnung sein, daß der Künstler Wert darauf legte, die schwäbische Stadt seiner Familie oder sogar seiner Geburt anzugeben, nicht, wie sonst üblich, die seines Bügerrechtes. Dieses nämlich besaß er seit 1509 in Straßburg. Er gab es für das von Freiburg auf, als er zwischen 1512 und 1516 dort tätig war, wie einst Stoß das Nürnberger für das Krakauer. Wie jener das Nürnberger, so erwarb Baldung das Straßburger zurück, als der große Auftrag erledigt war.

Es ist wohl ein tragischer Lebensweg, den dieser hochbegabte Maler durchschritten hat. Es finden sich Werke von schlagender Kraft nicht nur in den Holzschnitten, die neben den Glasfenstern ihre Wert-

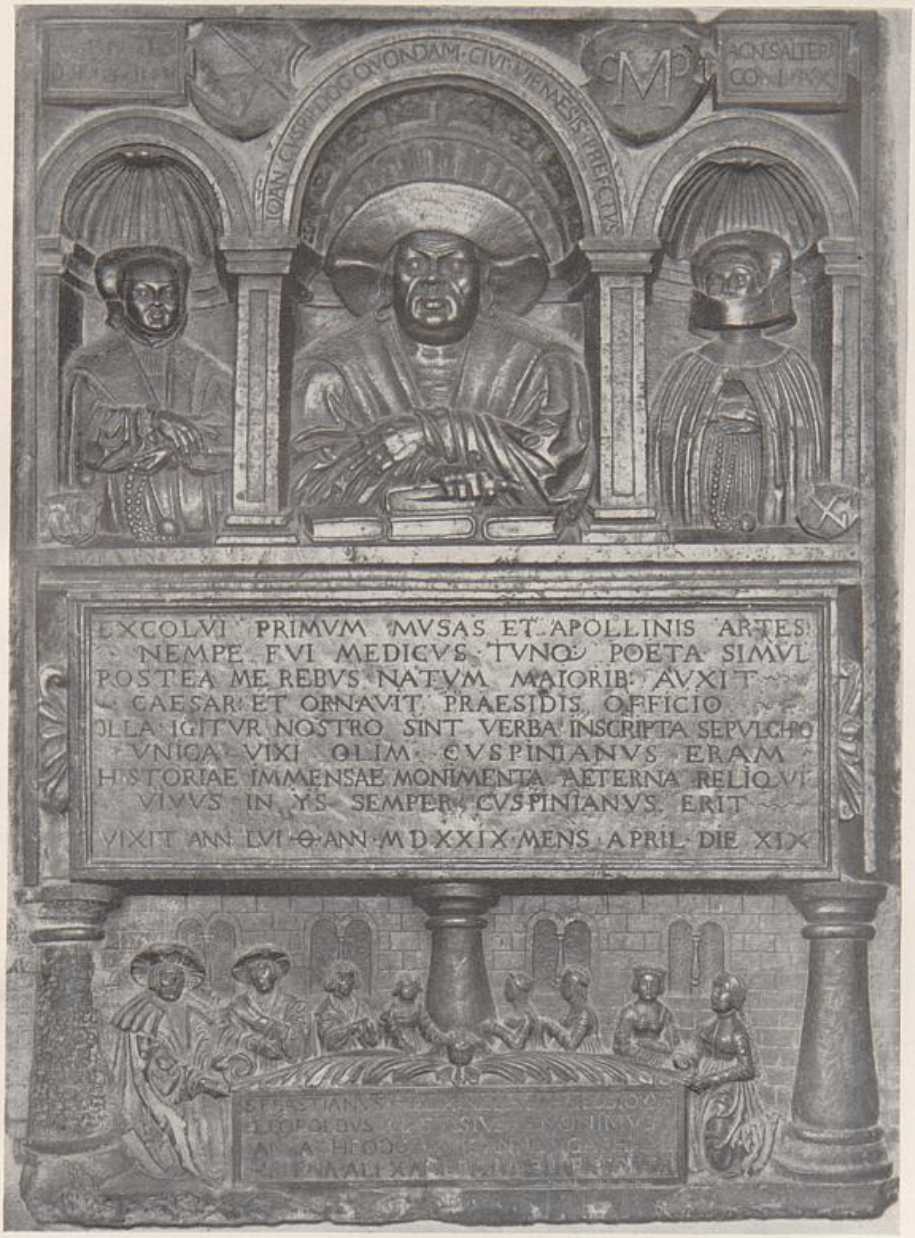
UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

höhe am besten bewahrt haben — *sie* packen immer, auch in der Spätzeit —, sondern auch in den Gemälden. Daneben erschreckt zuweilen eine wahllose Buntheit der Farbe (namentlich in der Frühzeit), die an einigen Stellen, so in der schönen Nürnberger Ruhe auf der Flucht oder der Berliner Beweinung, ebenso überraschend durch überzeugende Harmonie überwunden wird. Eine klare Entwicklung ist darin nicht zu sehen, ein Anderes aber: wie die Kunst Cranachs und die Breus, mündet auch jene Baldungs in einer gefährlichen Kältezone. Auch er hat das innere Absterben des Altdeutschen nicht gehemmt, er hat es mitgemacht und beschleunigt. Und doch ist er sichtlich kein Mensch wie Breu. Er überrascht nicht wie dieser durch eine ungewöhnlich frische, genialische Frühzeit, um dann bald schon zu enttäuschen. Er *schwankt,* namentlich als Maler. Bald nachdem Breu und Cranach in Österreich, dem damals so günstigen Boden für genialische Naturen, aufgetreten waren, hat Baldung sich zu Dürer begeben. Er fand nicht nur die Lehre, sondern offenbar die Freundschaft des Größeren. Er hat sich ihm willig angeschlossen. In aller Ehrfurcht darf vermerkt werden, daß eine Ausbildung des Farbensinnes nicht das Erste war, was man bei Dürer erwerben konnte. Dafür war es in höchstem Maße die Kunst der Linie. Baldungs Holzschnitte für zwei Werke von Ulrich Pinder in Nürnberg, 1505 und 1507, sind gute Dürer-Schule. Die Wärme der noch ungebrochenen altdeutschen Kunst umfängt ihn ähnlich wie den jungen Cranach. Es gibt einen Hieronymus-Holzschnitt, der in der landschaftlichen Empfindung durchaus ebenbürtig neben den Frühwerken des späteren Wittenbergers steht. Noch die Nürnberger Ruhe auf der Flucht und die Berliner Beweinung sind solche warme und schön-altdeutsche Werke. Wir kennen aus der Frühzeit das Gesicht des Künstlers, ein klares, stolzes, langschädeliges Alemannengesicht. Es kehrt mehrfach wieder, und sehr wahrscheinlich besitzen wir in der Hamburger Kunsthalle eine späte Selbstbildniszeichnung. Auf dem frühen Sebastians-Altar des Germanischen Museums steht er selbst hinter dem Gemarterten — fremd im Gemälde nicht nur durch die Deutlichkeit des Bildnisses, sondern durch die merkwürdige Kühle des Ausdruckes. Er *betet nicht,* wie es die Meister des 15. Jahrhunderts auf solchen Selbstbildnissen taten. Es ist wie ein falscher Akkord in der Gesamtharmonie — und ist doch für sich allein ein sehr

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

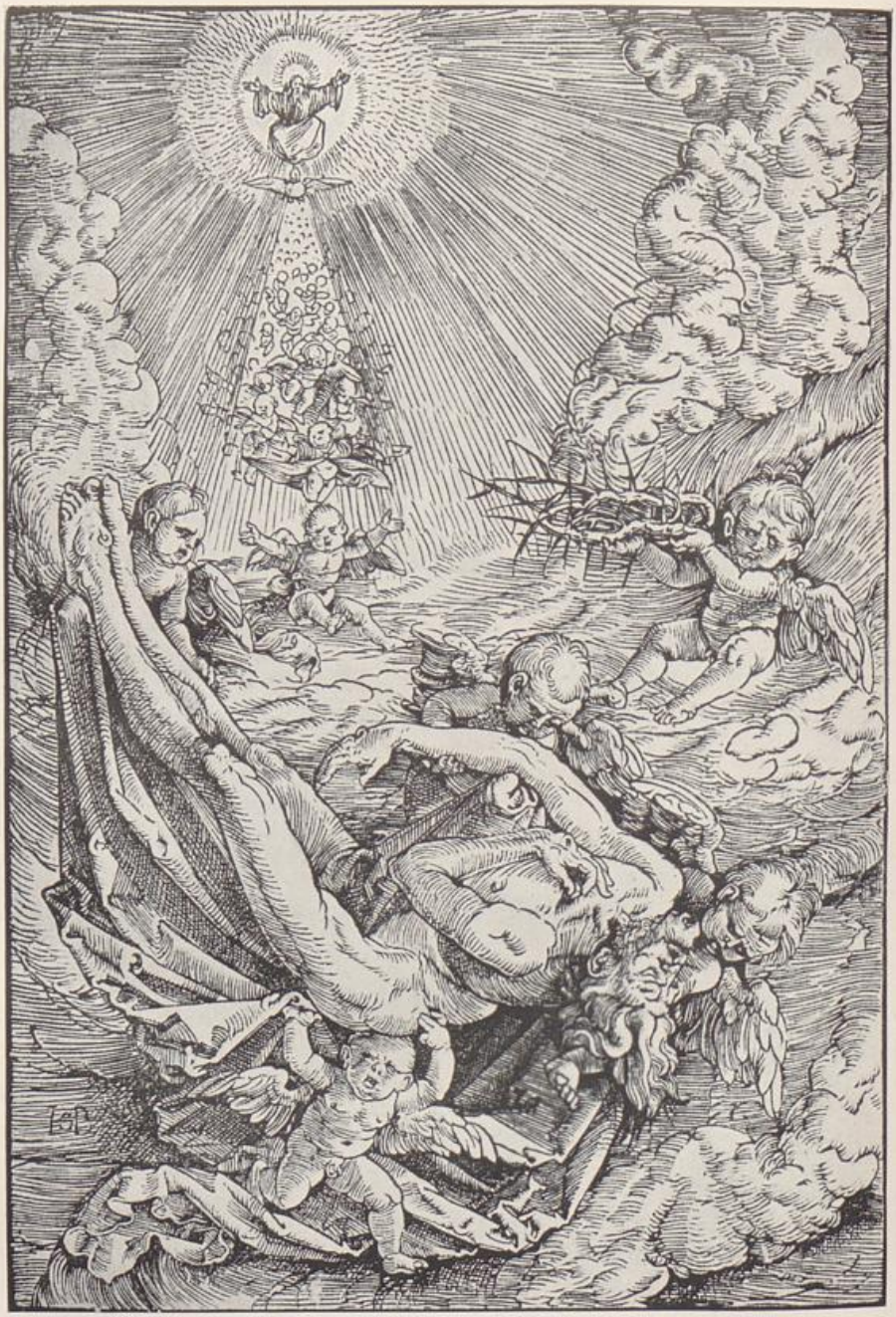
schöner Akkord. So denken wir uns die Künstler jener Zeit im allgemeinen nicht. Der alte Holbein auf dem Sebastiansaltar, mit seiner tiefen Innigkeit, mag ein besonders hoher Fall der noch älteren Form sein. Aber auch Dürer tritt auf seinen Gemälden heiliger Gegenstände wenigstens ganz klein und ehrfürchtig zurück (Heller-Altar, Rosenkranzfest, Allerheiligenbild). Die Kühle in Baldungs Gesicht verbirgt dabei eine in jener Zeit sehr einmalige Sinnlichkeit. Auch der späte Cranach hat solche bewiesen; sie war aber gepflegter. Cranach, der ursprünglich leidenschaftlicher Schaffende — kein Kreuzigungsbild Baldungs hat je die Gewalt der frühen Cranachschen erreicht! — hat sich in seiner protestantisch-höfischen Spätzeit zu einem leisen und feinfühligen Humor entwickeln können. Baldung war viel triebhafter, man konnte ihn als „tierisch" empfinden. Er hat sich wahrscheinlich bei den alten Gegenständen überhaupt nicht wohlgefühlt. Etwas in ihm, das heidnisch heißen könnte, ein Trieb zur Urnatur muß ihn weggezogen haben. Das Heilige gerät ihm am besten, wenn es mit einer völlig neuartigen Bewegungsform verbunden wird, durch ein *Temperament an sich,* das weniger dienen als herrschen will. So ist sein Holzschnitt des von Engeln hinaufgetragenen Christus (keine Himmelfahrt) zu einer wahrhaft großartigen Vorwegnahme des Barocks geraten (Abb. 160). Tiefer noch zog es ihn zum Dämonischen, zu allem, was die Kirche aus dem Vordergrunde verdrängt hatte. Ein Holzschnitt der ersten Menschen geriet gleich sehr großartig, weil hier das Urgefühl des *Lebens* gestaltet werden konnte. Kein Künstler der Zeit hat so phantastische Hexendarstellungen gefunden. Schon 1510 ist der wundervolle Holzschnitt entstanden, in dem dreihundert Jahre vor dem ersten Erscheinen des Goetheschen Faust alle Illustratoren, die sich an Hexenküche und Walpurgisnacht gewagt haben, im voraus geschlagen waren (Abb. 162). Es ist ein Fall der uns bekannten unbewußten Romantik der Form um 1500. Der Grund des Blattes ist dunkel, womit sogleich das All als eigentliche Person zutage tritt. Die Gestalten quellen leuchtend aus ihm heraus, in mächtigen Bewegungen. In anderen Hexenblättern geht die Gewagtheit so weit, daß sie in der Öffentlichkeit kaum gezeigt werden können; gerade diese sind leider die künstlerisch schönsten. Baldungs Naturgefühl konnte auch in die Landschaft dringen, aber nur kurz, denn die Liebe

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



159. Grabstein des Johannes Cuspinian, Wien, Stephansdom

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



160. Hans Baldung, Auffahrt Christi, Holzschnitt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

dazu war doch geringer als bei Cranach oder Breu. Seine Welt ist die animalische. Auf die Dauer wächst darin kein Baum und kein Strauch, trotz einiger Nachklänge der früheren Landschaftsgefühle. Der trunkene Silen ist bis auf Rubens hin nicht so urhaft, mit so strotzender, vlämisch wirkender Sinnlichkeit gesehen worden wie auf einem seiner stärksten Holzschnitte. Die Spätzeit setzte kalte Architektur als Ablösung der warmen Landschaft. Zuletzt zielte Baldung immer auf die Gestalt. Er hat in den Tieren, in dem Unheimlichen starker Hengste, noch um 1534 — ja, damals großartiger als ihm früher möglich gewesen wäre — das Dämonische der Natur gesehen (Abb. 161). Die beiden Holzschnitte dieses Jahres, die der sinnlos-prachtvollen Wut und der Urangst der schönen Tiere gewidmet sind, beweisen ein Gefühlsleben, das kein einziger Deutscher, ja kein einziger europäischer Künstler jener Zeit bewiesen hat. Georg Britting hat eine packende Novelle daraus entwickelt.

Der Sohn der Gelehrtenfamilie war abseitig unter den Künstlern jener Tage! Vielleicht liegt da wenigstens *ein* Gang zu dem so schwierigen Verständnis dieses Menschen. Für uns! Denken wir sogleich daran, daß er in seiner Zeit hoch gefeiert war. Als älterer Mann hat er dauernd dem großen Rate von Straßburg angehört, und er ist mit Ehren begraben worden, wie sie bei Künstlern nicht häufig waren. Heute gewinnt man den Eindruck, daß seine eigentliche Anlage ohne alle die Aufgaben der alten Kunst, die Nithart allein beherrschten und Dürer noch fesselten, völlig ausgekommen wäre. Nicht, daß er sie nicht ernst genommen hätte, aber sie kamen seiner Anlage nicht entgegen. Der glühende Dienst der Nithartschen Form war ihm völlig fremd; es gibt keinen schärferen Gegensatz zu ihm als den Meister des Isenheimer Altares. Und doch war der Mann, der uns so nobelkühl, so straff und stolz schon auf dem frühen Sebastiansbilde anblickt, nicht kalt. Nur ging seine Leidenschaft auf das Natürliche, auch wenn es in der Unterwelt der Hexen und der Zauberei verkleidet war. Er *suchte* das, was der alten Kirche „der Teufel" war. Es ist, als ob uralte, von der Kirche in die Unterwelt verdammte, aber sehr starke, sehr tiefe Naturgefühle aus ihm herausbrechen wollten, wie die Rache einer unterdrückten Welt. Dies ist gewiß eine Stelle, an der wir Heutigen Baldung besonders gut verstehen können. Der „behexte Stallknecht",

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

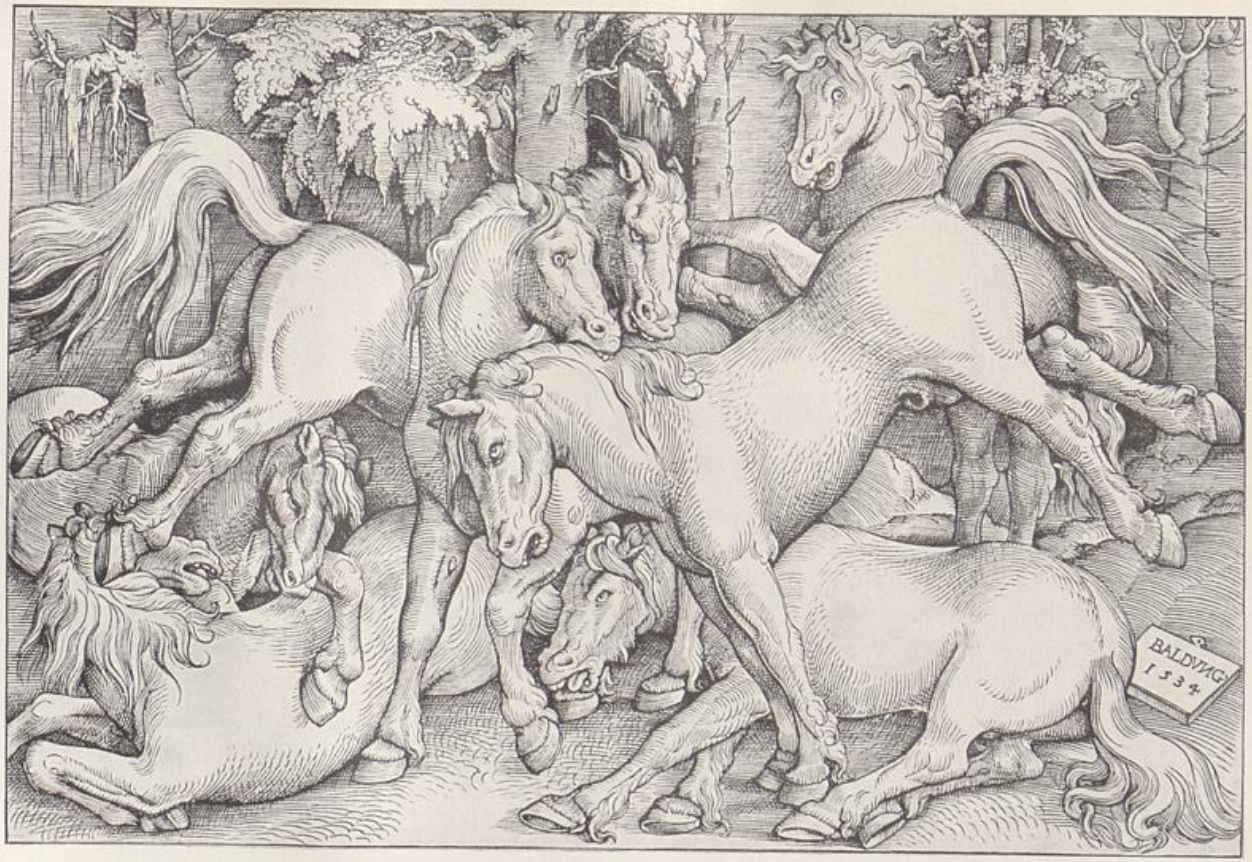
auch ein spätes Werk, wenn auch wohl nicht das letzte, ist ein geradezu gewaltiges Beispiel für das, was Baldung wirklich in Wärme versetzte (Abb. 116). Platt liegt der Verzauberte auf dem Boden, die Füße gegen uns gestreckt; die alte Hexe schwingt von außen die Fackel in den Raum, und — dies ist wirklich bester Baldung! — das Pferd sieht sich groß nach dem Entkrafteten um. Hier ist die Dürer-Schulung reines Mittel; das Ziel ist eine Darstellung, die ohne jede Vorgängerschaft aus dem Tiefsten einer genialen Seele kommt. Die *Erwartung*, die in diesem Blatte liegt — Feuer wird ausbrechen, die Hufe des geängsteten Tieres werden dem Manne den Schädel zertreten, noch aber ist alle Form überzeugend still in der Spannung des *Vorher* —, sie ist von einer Großartigkeit, wie kein religöses Gemälde Baldungs sie erreicht hat. Nur wo etwa bei Sebastiansmartern, auch bei einem Holzschnitt der Beweinung, oder bei der völlig neu erfundenen Auffahrt des mit dem Kopf nach unten (!) von Engeln hochgerissenen Christus diese Lust am Dämonischen freies Spiel hat, da ist auch die Darstellung heiliger Gegenstände von echter Genialität. Diese Kunst dient nicht mehr, sie will herrschen. Sie ist dann stets die Kunst eines Einzelnen, des „neuen Menschen"! Sie erzielt ihre reinsten Wirkungen längere Zeit überhaupt in der Menschendarstellung. Namentlich der weibliche Akt hat es Baldung angetan. In der frühen Wiener „Eitelkeit" ist noch ein landschaftliches Element. Später verkümmert es, wenn auch nicht in völlig stetiger Entwicklung. Der Todesgedanke bleibt — ein Beweis wohl für den Lebensdurst des Mannes. Er bleibt selbst da fühlbar, wo die Gestalt des Knochenmannes verschwindet. Die Basler Totentanzgemälde von 1517, die Nürnberger Judith von 1524, die Münchener Allegorien von 1529 sind wesenhafte Zeugnisse. Die Allegorie der Musik mit der weißlichen Katze vereinigt vielleicht am ausdruckvollsten Baldungs innere Zielrichtungen: die auf den weiblichen Körper und die auf das Tier in seiner sprechenden Stummheit, für die dieser Mann ein ungewöhnlich tiefes Gefühl besessen haben muß (Abb. 154). Daß er ein vortrefflicher Bildnismaler war, versteht sich schon aus seiner innersten Neigung zum Profanen. Er hat Fürsten und Adlige gemalt, hat aber auch im Holzschnitt die Männer der Reformation gebannt. Der Brunfels ist wohl das eindrucksvollste Blatt, ein Blick in jenes Zeitalter, der über Cranachs entsprechende

Leistungen hinausführt. Oft wird man an Cranach erinnert, und doch wird am Vergleichbaren zuletzt nur der wesenhafte Unterschied deutlich. Auch jener hat nackte Frauengestalten gegen neutralen Grund (entschiedener neutral als bei Baldung) gesetzt, auch jener das Bildnis beherrscht, auch jener uns die Reformatoren nahegebracht; aber Baldung hat ein Gebiet, das Cranach so wenig als irgend ein anderer der Deutschen jener Zeit betreten konnte: das Gefühl für das Ur- und das Tierhafte. Gewiß, wir besitzen eine Reihe Altarbilder. Aber hier ist Baldung zunächst nicht so *allein* wie in den graphischen Blättern und den profanen Gemälden. Er hat Gehilfen beschäftigt, wie Andere auch. Er mußte sich im Üblicheren bewegen, aber eben das Übliche war ihm wohl das Fremde. Das größte und berühmteste Altarbild, der Hochaltar des Freiburger Münsters, kann zugleich mit den ungewöhnlichen Fähigkeiten Baldungs doch die geborene Fremdheit dieses Sohnes einer Gelehrtenfamilie in der altgefestigten Welt beweisen. Sie ist für ihn schon nicht mehr fest. Er rüttelt sie an! Das so oft gerühmte Schreiten der Apostel auf den Flügeln — ist das wirklich echt und bekennerhaft, ist da nicht ein merkwürdiger Krampf zu spüren? Ist nicht das Dürerische, das man darin erblicken kann, doch zuletzt recht äußerlich? Es sieht auf dem rechten Flügel so aus, als seien Baldung schon Vorstudien des großen Meisters und Freundes zu den späten Aposteln bekannt gewesen; man spürt etwas wie eine Vorahnung. Aber wie weit ist das von der echten Monumentalität entfernt, die aus einer echten Gesinnung stammte! Baldung ist wahrhaft genial, wo er sich seinen Stoff selber schaffen kann. Für den Individualismus des 19. Jahrhunderts wäre dies der entscheidende Beweis der Größe, der „Originalität": Aufträge liegen unter der Würde des Schaffenden, dessen einziger Auftrag die Selbstdarstellung und Selbstentladung ist. Die Möglichkeiten dieser Spätzeit dämmern in Baldung schon auf. Größer aber waren die Meister, die der Dienst nicht hinderte. Sie erst waren *frei* — durch die Fähigkeit, zu dienen, ohne zu verlieren. Baldung war unzeitgemäß. Das kann ein Ehrentitel sein, und den inneren Mut dieses Einzelnen wird man immer anerkennen und bewundern. Doch auch die Tragik soll man sehen. Nur wenn Baldung wirklich Bahn hätte brechen können für eine neue und „freie" Kunst, die aber offenbar noch gar nicht möglich war, so wäre er ein

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Großer geworden. Seine spätere Entwicklung bewies, daß er kein wirklich Großer war, nur ein sehr „Bedeutender". Die Bilder schon des dritten Jahrzehntes, die nicht durchweg, aber meistens freigewählte Gegenstände mythologischer oder allegorischer Art behandeln, führen in die uns bekannte Kältezone, so das Kasseler Bild von Herakles und Antäus, später noch die Grazien und die Lebensalter in Madrid. Baldung war viel zu sehr ein Mann der Linie, um sich in solchen Dingen neben den Italienern sehen lassen zu können. Sein Farbensinn war nicht sicher; er war nicht verläßlich, er war unstet, konnte Überzeugendes schaffen und plötzlich durch Buntheit versagen. Die weißliche Kälte, die Farbverwesung, die wir bei den Manieristen Italiens ebenso finden würden, war seinem Farbensinn bei den späteren Gemälden günstiger. Dann gelangen auch noch eigentümliche Nachtstücke wie die Frankfurter „Geburt Christi" oder „Pyramus und Thisbe" in Berlin. Nacht und Licht aber nehmen die Gestalten nicht in sich; diese sind zu hart, und das Licht prallt von ihnen zurück. Der Mann, der im Holzschnitt überraschend Schönes und Packendes gesagt, der in den Glasfenstern des Freiburger Münsterchores, der in seinen Bildnissen (besonders schön auch auf der Rückseite des Freiburger Altares) zweifellos Hervorragendes, unvergeßlich Wirksames geleistet, der in den kleinen allegorischen Bildern seltsam blanke Gestalten geschaffen, der die lauernde Welt des Tierischen wie kein anderer belauscht hatte, er endete in einem so quälenden und peinlichen Werke wie den „Sieben Stufen des menschlichen Lebens" von 1544! Er war fertig, ohne vollendet zu sein. Die deutsche Kunst aber wäre ohne ihn um eine sehr große Kraft, die deutsche Geschichte um eine entscheidende Aussage ärmer. Aus der Bekehrung Pauli, die er in einem frühen Holzschnitt mit erstaunlicher Dramatik bewältigt hatte, ist in der Spätzeit noch ein Wurf gediehen, der die ihm zustehende Form zu unserem Glück gefunden hat: es ist der Wirkteppich des Deutschen Museums. Da ist Baldung weit vorgeprellt. Erst in Rubens hat die Kunst des Nordens dieses Thema wieder mit gleicher Wucht, dann freilich in weit tiefer malerischer Gestaltung aufgenommen. Ein Nebeneinander überraschend warmer und peinlich kalter Leistungen, ein Versagen manchmal in der Farbe und ein sieghaftes Bewältigen der Linie, krampfhafte Mühen um Altheiliges und unmittelbarste

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



161. Hans Baldung, Pferde, Holzschnitt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



162. Hans Baldung, Hexensabbath, Farbholzschnitt

Eroberungen im Neuland der naturhaften Sinnenwelt — das ist vielleicht der Eindruck, wenn man Baldungs Werk außergeschichtlich überblickt. Geschichtlich gesehen, hat es noch eine *Richtung*, die in das Allgemeine mündet: auch Baldung war einer, der die altdeutsche Kunst überleben mußte und sie nicht überleben, sie nicht gesteigert fortsetzen konnte.

ALBRECHT ALTDORFER

Dies aber ist das geradezu beneidenswert Schöne an *Albrecht Altdorfer*. Er mag um ein Weniges früher geboren sein, auch ist er sieben Jahre vor Baldung, 1538 gestorben. Aber er ist in ausnahmehafter Kraft eine Seele, die Stand halten konnte. Eine besondere Begnadung war ihm verliehen. Er konnte die Kräfte, die sonst auseinanderstrebten, die die Plastiker in zwei bis zur Unversöhnbarkeit verschiedene Lager gespalten, die Baldung in seinem ganzen Wesen aufgerissen und unharmonisch gemacht hatten, *kampflos* in sich vereinigen. Die Meinung, die seine höchst eindrucksvolle Gedächtnisausstellung in München 1938 bei Manchen erwecken konnte, er sei ein ebenbürtiger Genosse Grünewalds, wurde seinem Wesen nicht gerecht, so berechtigt der überraschende Eindruck war: *diese* Kraft war noch immer nicht genug gewürdigt! Gewiß, dafür hat diese Ausstellung gesorgt. Aber das Wesen Altdorfers wird ebenso verkannt wie seine Geschichtslage, wenn man seine herrlich leuchtende Wärme mit dem fanatischen Dienst der Nithartschen Formen verwechselt. Seine Seele war ganz anderer Art, und schon, daß er annähernd ein Menschenalter jünger war, stellte ihn vor andere Aufgaben. Die zehn Jahre, um die sein Leben über das Nitharts hinausragt, gehören obendrein einem beginenden Neuabschnitt der deutschen Geistesgeschichte an. Er hat sich in ihm gehalten! Eine glückliche Natur muß er gewesen sein. Wo andere zweifelten, wo sie in neue, fremde, gefährliche Zonen des Schaffens vorstoßen mußten, konnte er im gegenständlich Gewohnten bleiben, nur auf seine ungewöhnliche Weise. Wo jene kalt wurden, blieb er warm. Das Weltliche, das allen Künstlern damals als unbewußte Frage nach dem Sinne der Kunst entgegendrang, war ihm keine Frage. Er sah das Heilige mit weltfreudigen Augen an, und die

Weltfreude war kein Widerspruch gegen seine Frömmigkeit. Er war so unbefangen wie die staufische Zeit. Er konnte die Ruhe auf der Flucht in einer Auffassung geben, bei der eine Eichendorffische Wanderlust in die Ferne zog und ein romantisch humorvolles Träumen das lieblichste Spiel anhub; aber er schrieb auf eben dieses Bild eine tiefernst gemeinte Widmung an die Gottesmutter. Er merkte wohl gar nicht, daß seine Weltbejahung auch jenseits der altfrommen Gegenstände lebensfähig gewesen wäre. Er spaltete nicht, wie Baldung, das Weltliche vom Heiligen ab, er legte es *hinein;* da blieb es wohlverwahrt. Diese Unmerklichkeit im wirklichen Vereinen des scheinbar Unvereinbaren ist sein Glück und seine Größe. Neben Nithart darf man ihn nicht stellen, weil jener Form und Farbe nur aus dem Sinne des Geschehens, vom Hauptsächlichen aus entwickelt. Altdorfer entwickelt vielmehr, ohne den Sinn ernsthaft zu gefährden, am Hauptsächlichen *auch* das Nebensächliche. Es gibt für ihn Reize, die von der Aufgabe unabhängig sind. Für Nithart gibt es sie nicht; was *uns* „reizen" kann, ist stets nur unabsichtliche Folge des Dienstes, also einmaliger Ausdruck einmaliger Aufgabe; ihn hat nichts als diese aufgerufen. Verlangt *sie* das Lieblichste, so leistet er es; verlangt sie das Grausigste, so leistet er es. Die Ursächlichkeit ist von einer Geradheit, darum die Wirkung von einer Vielfalt, wie wir sie kaum je bei einem großen Maler finden werden. Auch Altdorfer ist ein großer Maler. Er ist durchaus nicht auf das Klein-Romantische beschränkt, so meisterhaft er es beherrscht, so unvergleichlich urschöpferisch er es hingestellt hat, lange bevor je ein Mensch von Romantik zu sprechen begann. Er kann in dem unerhörten Altare von St. Florian sich in Geschehnisse durch eigene Erfindungskraft so tief hineinversetzen, daß jede Szene wie zum ersten Male geschehen und gesehen erscheint. Aber, was er da zum ersten Male sieht, das ist nie die letzte mögliche Verdichtung der Idee, sondern auch noch die ganze Fülle der Nebendinge. Er vergegenwärtigt — Nithart verewigt. Nithart enthebt das Heilige, Altdorfer führt uns heran. Er will uns, bei aller Verehrungskraft, auch als Zuschauer; Nithart will, in aller Schau, nur Verehrende. Nithart vereinsamt das Wesentliche, in der Vereinsamung aber durchlebt er es bis zur letzten denkbaren Steigerung. Altdorfer stellt das Wesentliche in den Zusammenhang alles gegenwartsvoll Lebendigen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und gibt allem, was dieser mit sich führt, das gleiche Recht. Eine Passionslandschaft bei Nithart ist nichts als eine in Landschaft übersetzte Passion; bei Altdorfer spielt sich die Passion in einer Landschaft ab. Nithart bringt diese nur, wo er muß, und nur weil er es muß; Altdorfer bringt sie, wo er darf, und weil er es möchte. So wird sie bei Nithart zum tragenden Untergrunde, bei Altdorfer zum berückenden Hintergrunde.

Rücken wir nun das Bild dieses hinreißenden Malers von der zuletzt unvergleichbaren Gestalt Nitharts ab. Altdorfer gewinnt nicht durch den Vergleich, aber er gewinnt durch seine eigene Unvergleichlichkeit. Er ist ein Künstler, der ein Lieblingsmaler werden kann, auch für solche, die um seine Grenzen wissen. Wer Dürer für seinen Lieblingsmaler erklärte, wäre wahrscheinlich nicht ehrlich. Nitharts Größe gegenüber wäre der Ausdruck von vornherein unpassend. Altdorfer kann man mehr *lieben* als die Größeren. Er teilt aber mit diesen die völlige Unversetzbarkeit. So ausschließlich wie Dürer und Grünewald, ist auch Altdorfer eine nur deutsche Möglichkeit; dazu eine nur dürerzeitliche; dazu eine nur südostdeutsche. Der bajuwarische Umkreis, der die dichterischen Träume Jean Pauls und die musikalischen Bruckners umfaßt, der allein umfaßt auch die malerischen Altdorfers. Hätten wir nichts von ihm als die Wolkenschlacht über dem Münchener Alexanderkampf von 1529 — wir fänden in der Welt der deutschen Sprache nur *einen* Dichter, der das Wort mit gleicher Traumkraft gemeistert hätte: Jean Paul. Was wir Donau-Stil nennen, ist schon älter als Altdorfer. Schon der junge Cranach trug davon etwas in sich, auch der jüngere Frueauf, auch Breu und Beck, alle jene, die das herrliche Stromland erleben durften. Aber Altdorfer war an diesem Strome *geboren*, und die unberührte Schönheit der Donau prägt sich in fast jedes seiner Werke hinein. Was er persönlich erlebt haben mag, wissen wir nicht; Schmerz und Unglück werden ihm so wenig wie Anderen erspart worden sein. Die geschichtliche *Gestalt* aber, als die er uns geblieben ist, dürfen wir glücklich nennen. Er liegt nie mit sich im Kampfe. Wo auch er, wie Baldung, in das Menschliche an sich greift, da ist immer noch etwas, was ihn *gefreut* hat. Der „behexte Stallknecht" und der „tote Landsknecht" — der Holzschnitt des Schwaben und die Zeichnung des Bayern zeugen beide von einer Genialität, die vergleichend

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

abmessen zu wollen, überflüssig wäre (Abb. 116). Sie zeugen auch von einer gleichen Geschichtslage. Die Angst aber, die Baldungs großartiger Schnitt ausdrückt, scheint aus der Verlorenheit zu stammen, die den überfällt, der das Schicksal als unentrinnbar, aber *sinnlos*, mit wahrem Grimme durchlebt. Altdorfer ist immer noch völlig zu Hause, auch wenn er — ebenso rein in das Menschliche gehend, ebenso frei vom frommen Vorwande — den Ermordeten im Walde zeigt (Abb. 115). Es ist immer noch *sein* Wald, in dem er alles zu Hause weiß, das Schlimmste wie das Lieblichste. Sein Wald ist weit und frei und immer voller natürlicher Wunder, und das natürliche Wunder bedarf nicht der Zauberei. Er kennt nicht die Behexung, weil er das Märchen besitzt — und das ist (wie Schmarsow einmal gesagt hat) immer selbstverständlich. Aber der steinerne Stall bei Baldung in seiner unheimlichen Monumentalität ist wie eine Anklage gegen die Unentrinnbarkeit. Auch drückt ein Unglück, das geschehen *wird*, mit Gewitterschwüle. Das schon Geschehene dagegen ist auch schon dabei, sich in Landschaft zurückzuverwandeln, es macht schon wieder *frei*. Für den späten Baldung wurde die Architektur der Umraum des Geschehens; sie umschließt die Menschen, sie sperrt sie auch ein. Wenn Altdorfer die letzten frommen Vorwände zurückstieß, um an das Leben selbst zu gelangen, so führte das zum ersten, auch von der geringsten Staffage befreiten Waldbilde, zum *ersten selbständigen Landschaftsgemälde ganz Europas* (Alte Pinakothek). Was dem Baldung das Tier, das enthüllt dem Altdorfer die weite Natur; wie jener animalisch bedrängt, so ist Altdorfer pflanzenhaft frei. Darum ist ihm der Wald, was jenem die Architektur. Ihm ist alles „Baum und Strauch", und selbst die Gefangennahme Christi ist ihm ein Erlebnis der Landschaft, wie es dreihundert Jahre später nur gewünscht, aber kaum erreicht werden konnte. Das „Unmerkliche" in seiner glücklichen und doch tief genialen Begabung hat Altdorfer nicht zum Kämpfer gemacht wie Dürer. Er wird seine Kämpfe gehabt haben, aber wir sehen sie nicht mehr. Er muß wirklich jünger sein als Dürer. Das Letzte, um das jener rang, erstrebte er gar nicht. Vieles, das der Größere erwarb, hatte er auch für Altdorfer wie für alle Jüngeren seiner Zeit erworben. Die innenkörperliche Beweglichkeit der menschlichen Gestalt *war* für Altdorfer schon da; sie brauchte nicht erkämpft, sie brauchte nur verwendet zu werden. Eine

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



163. Albrecht Altdorfer, Geburt Christi, Berlin, Deutsches Museum

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



164. Albrecht Altdorfer, Ölberg aus dem Altar von St. Florian

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

gewisse Sorglosigkeit kennzeichnet Altdorfers Stil. Sicher war es übertrieben, wenn man ihn als einen ersten Typus des modernen Künstlers, ja des vornehmen Dilettanten hinstellte. Ein kleiner Wahrheitskern lag doch darin. Das Typische des Berufskünstlers fehlte Altdorfer ebenso wie Baldung; nur war er harmonischer gebaut. Seine großen Altarwerke zeigen bei allem leidenschaftlichen Ernst genau das gleiche strömende Glücksgefühl des Welterlebnisses wie seine Landschaftsaquarelle. Nicht eine Spur von Verkrampftheit ist darin (so etwa wie in dem allzu großartig gewünschten Schreiten der Freiburger Apostel Baldungs). Altdorfer greift nie nach dem Unerreichbaren, aber er meistert das Erreichbare bis zur Vollkommenheit. Zu dieser gehört bei ihm nicht die „klare" Zeichnung, sondern die *zwingende*. Künstlerische Werte können wir nur dann bestätigen, wenn wir das, was durch sie gebannt war, als wertvoll, und wenn wir die Bannung durch die Form als gelungen erkennen. Bei Altdorfer wird darum kaum zu rechten sein.

1505 wurde Altdorfer, von Amberg kommend, Bürger Regensburgs, der eigenen Vaterstadt. Wahrscheinlich war er Sohn eines Malers; Maler war auch sein Bruder Erhart. So fern dem Gewerbe, wie der Gelehrtensprößling aus Gmünd, war Altdorfer also nicht. Er ist auch Baumeister gewesen, und nicht nur für künstlerische, sondern auch für technische Werke, aber er war kein Zünftler, sondern eine erstaunlich freie Persönlichkeit. Frühe Arbeiten lassen auf Kenntnis Dürers schließen (Antonius-Versuchung von 1506, Kupferstich). Schon im Münchener Drachenkampf von 1510 ist aber der ganze Altdorfer da. Ein wundervolles Blättergeriesel schäumt aus der Tiefe bis an die vorderste Bildfläche; eine einzige Lücke reißt den Blick in die Ferne auf; der Kampf ist nur noch Staffage. Die dichte Nähe, die lockende Ferne, die Unterordnung des Menschlichen — dieser Mann wird einst die erste selbständige Landschaft malen! Er braucht, wo er Menschen gibt, sie nicht *in* die Landschaft zu *stellen*, er kann sie *aus* ihr *entwickeln*. Die frühen Bilder sind gleichen Gegenstandes wie jene des frühen Cranach; das ist wohl mehr als Zufall. Aber der Jüngere hat steigernd verwahrt, was der Ältere nur in der Frühzeit halten konnte. Insofern war Altdorfer doch *mehr* als nur Romantiker. Ein Hieronymus und ein Franziskus in Berlin von 1507, eine Ruhe auf der Flucht sind ebenso einheitliche Verschmelzungen von Mensch und Landschaft wie bei dem

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Oberfranken, der das Donauland erlebt hatte. Altdorfer, dessen geborener Sohn, ging aber noch weiter; er ließ die Landschaft Menschen *hervorbringen.* Der „wilde Mann" seiner Londoner Zeichnung ist wahrhafte Ausgeburt des Waldes. Dieser selbst sendet das nackte Fabelwesen, das den schweren Baumstamm ausgerissen hat, aus seiner Tiefe uns entgegen und wandelt auch noch selber mit. Gleich tiefes Gefühl für diese übergängliche Ureinheit „Mensch und Wald" hat nur Nithart (Wiener Zeichnung des Waldheiligen) bewiesen. Wie Dürer, Goethe oder Beethoven kann Nithart die romantische Richtung in sich tragen, aber wie alle Großen hat er *mehr* als sie. Altdorfer vermag fast völlig aus ihr zu leben, aber er ist frei von ihrem Fluche: der Bewußtheit. Die *unbewußte* Romantik um 1500 findet in ihm den stärksten und folgerichtigsten Vertreter. Übergänglichkeit und Grenzverwischung lebt schon im zeichnerischen Vortrag: dunkler Grund spendet das Gestaltliche herauf in weißgehöhten Lichtern, bei schillernd flüssigen Linien, die auch Blättermassen einen Ausdruck fast wie von Wasser geben können. Altdorfer dichtet aus dem Walde heraus. Die Geschichte der Berliner Waldschratfamilie von 1507 wird in einer Wiener Zeichnung von 1510 frei weitergesponnen. Der fremde Mann, der im Gemälde auftaucht, liegt in der Zeichnung erschlagen da. Die gekräuselten und zuckenden Lichtlinien — Vorwegnahme Tintorettos! — sind die echte Handschrift der romantischen Grenzverwischung. 1510 entstand auch jene Berliner Ruhe auf der Flucht, von der schon die Rede war, eine traumhafte Szene voller Humor und voller Wanderlust. In Zeichnungen und Holzschnitten umwirbt Altdorfer namentlich seit 1511 die Landschaft auch um ihrer selber willen. „Sarmingstein" ist eine seiner erstaunlichsten Zeichnungen.

Wahrscheinlich sind fast alle frühen Werke ohne Auftrag entstanden. Als die Aufträge kamen, fanden sie einen schon geprägten Geist vor. Die Kasseler Kreuzigung ist Altdorfers Gegenstück zu der Cranachschen in der alten Pinakothek. Hier, besonders bei Maria, hat die niederbayrische Plastik eingewirkt. Der Gedanke aber, Johannes vom Rücken her zu zeigen, führt an eine der wichtigsten und rätselhaftesten Stellen von Altdorfers Wesen. Die Gebärde ist tief-ernst gemeint; dennoch eröffnet sie *auch* einen Blick in die Weite der Landschaft! Viel später

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

wird, von der frommen Bedeutung abgelöst, die Rückenfigur im Vordergrunde ein wesentliches Element bewußt romantischer Landschaftsmalerei werden. Die kleine Kreuzigung in Berlin, vielleicht rund zehn Jahre später als die Kasseler, wird schon bei Altdorfer selber den Anschein des Betrachtens bei der Magdalena deutlicher machen, doch immer noch begründet durch den Ausdruck schmerzlicher Versunkenheit. Romantik, aber frühe, gesunde, noch unbewußte, noch augensinnliche, bleibt das Meiste. Ihr deutlichstes Merkmal ist die Grenzverwischung; deren wichtigste Form ist der *Traum*. Die Geburt Christi (Bremen 1507, Wien, Berlin 1512) wird nicht nur zum Nachtstück, sie wird zum Traume durch das Versteckspiel mit dem Hauptsächlichen. Es wächst zwischen 1507 und 1512! Auf dem Berliner Bildchen ist das Hauptsächliche schon so eingesponnen, daß man es suchen muß (Abb. 163). Irgendwo zwischen dem Gemäuer, das man wie träumend durchklettert, wird es gefunden: ein bezauberndes Spiel des Lichtes mehr, als eine geformte Gruppe. Das Traumhafte bleibt, auch wenn, seit den zwanziger Jahren, eine etwas kühlere und klarere Architektur zugelassen wird. Die Mariengeburt der Alten Pinakothek ist ein deutliches Zeugnis. Wir sind *zugleich* in einer Kirche und in einer Wochenstube, und der schwebende Engelkranz beginnt im Kreisen zu *erklingen* — für den, der hören kann. Aber damals hatte Altdorfer auch bewiesen, daß seine Romantik nicht nur in Traum und Waldmärchen spielen, sondern auch demjenigen Gegenstande dienen konnte, der für Dürer die eine der beiden Hauptaufgaben der Malerei war. Der 1518 vollendete Passionsaltar von St. Florian ist das leuchtende Zeugnis. Die fünfzehn Tafeln varen 1938 in München, 1939 in Wien vereinigt. Im Laufe eines Jahres haben sie sich entscheidend verändert: sie waren in Wien gereinigt bis zur Frische ihrer Entstehungszeit — für manche eine fast peinliche Überraschung. Sie sahen derartig neu aus, daß viele Besucher in Zweifel gerieten: wieviel ist davon Altdorfer? Man darf sich darauf verlassen: *Alles*, soweit er es allein gemalt hat; einiges ist von Gehilfen. Nur der Galerieton ist beseitigt. Nun leuchten die Farben in jener Gesundheit, der der heutige Museumsbesucher (für den sie auch gar nicht gemalt sind) kaum gewachsen ist. Ähnlich wäre die Überraschung, wenn wir griechische Tempel in echter Bemalung sehen würden. Eine gewohnte, aber falsche Vorstellung

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

zerbräche, eine ungewohnte, aber richtige würde sie ablösen. Dies ist nun eine Gesamtleistung, die zu den höchsten des ganzen Zeitalters gehört. So „erschlagend" die ungewohnte und (endlich einmal!) nackte Pracht der Farben wirkt, so einheitlich und als Bild augenblicklich fertig etwa die Gefangennahme ist, eines der schönsten Nachtstücke nicht nur der deutschen Kunst: es gehört ein langsames, geduldiges Eingehen dazu, um der Phantasie des Malers nachzukommen. Es kann getrost, wie bei dem Reiter der Kreuztragung, ein altes Erbe verwendet werden. Die menschliche Vergegenwärtigung ist immer neu. Darin offenbart sich eine dichterische Kraft von höchstem Range; aber ebenso sehr eine malerische, so daß man nun doch einmal an Nithart denken muß. Zum Schönsten gehört die Ölbergszene (Abb. 164). Altdorfer hatte sie in einer überaus romantischen Zeichnung schon einmal gegeben: als Nachtstück auf dunklem Grunde, als Landschaft mit wie zu Stein gewordenen Schlafenden, mit dem Häschertrupp, der in freischützartiger Räuberromantik über den Steg herantappt. Jetzt ist geradezu ein Grottenraum aus dem Bilde geworden. Die verschiedenen Lichtquellen gehen in musikalischer Vielstimmigkeit gegeneinander. Überraschend ist jede Wendung in die Landschaft. Der Inhalt ist wahrhaft gemeistert, und dennoch bleibt noch die Schönheit von Landschaftsbildern. Dies gilt auch von der kleineren Florianslegende, die heute auf verschiedene Galerien verteilt ist. Die Nürnberger Leichenbergung enthüllt eine schönste Kühnheit: der Maler blickt der Sonne in das Gesicht. Hinter einer Stromlandschaft mit alten Burgen (dem Traum der romantischen Dichter um 1800) bricht die Sonne durch die Wolken; gelb und rot ist sie getönt, pastos ist sie gemalt, und sie ist kein Kreis, sie hat eine schief verdrückte Form. In Wolf Hubers kleinem Holzschnitt der Kreuzigung würde sich der Sinn völlig enthüllen: die Sonne hat die Form des *Auges!* Aber darin hat das Größte die Münchener Alexanderschlacht von 1529 gebracht. Sie gehört zu einem Aufgabenkreise, der durch Herzog Wilhelm IV. von Bayern angegeben war. Die landsknechtische Stimmung, die gleichzeitig Bergs Güstrower Apostel durchdrang, hat in der Malerei eine größere Reihe von Bildern erzeugt. Von Breu und Burgkmair war schon die Rede. Noch vor jenem Zyklus für Wilhelm IV. ist 1514 ein Würzburger Schlachtenbild entstanden. 1529 hat *Rupprecht Heller* die Schlacht

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



165. Albrecht Altdorfer, Alexanderschlacht, München, Alte Pinakothek

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



166. Wolf Huber, Klus am Prätigau, Zeichnung, London, University College

von Pavia gemalt, und mehrfach, auch in einer Zeichnung des Wolf Huber, hat die Erinnerung an diesen Sieg die deutschen Maler beschäftigt. Stockholm allein besitzt vier solcher Schlachtengemälde als Beute aus dem Dreißigjährigen Kriege. *Feselen, Refinger, Abraham Schöpfer* wurden herangezogen. Altdorfer übertraf sie alle weit. Nur ein großer Landschafter mit einem Gefühl für das Ganze der Natur konnte die Wolken- und Lichtschlacht schaffen, die wir heute in München bewundern (Abb. 165). „Wie aus einer Drommete bricht die Sonne aus dem Trichter der Wolken hervor — sie *dröhnt!*" So sieht und hört Goethe: „ein ungeheures Getöse verkündet das Herannahen der Sonne." Die deutsche Sprache hat erst in der Goethezeit Verwandtes geprägt, so auch Jean Paul in einer Traumphantasie: „Ich sah hin, und *die Unermeßlichkeit gor zu unzähligen Hügeln auf* und zum himmelhohen Sturme."

Die Größe des Landschaftlichen war diesesmal durch eine dramatische Vorstellungskraft erreicht. Als der Maler, vielleicht ein wenig später, das erste reine Landschaftsgemälde schuf, durfte er es in idyllischer Ruhe geben. Die Landschaft hat er in Aquarell, Zeichnung, Radierung in vielen Richtungen behandelt. Zauberhaft schön und überraschend ist dies alles, doch als Art noch nicht neu. Neu war erst der Entschluß, das im Kleinen schon (beim jungen Dürer) Erreichte zur Selbständigkeit des Kunstwerkes zu erheben. Damit war jener Schritt zur „freien Kunst" getan, um den Baldung so lange gerungen hat. Er gelang; aber nicht am Menschen gelang er, sondern an unserem Lebensraume, der Natur. Wir sind am Ende der eigentlichen Dürer-Zeit. Einer der Seltenen, die dieses ohne Schaden überstehen konnten, war Altdorfer. Von den Großen war er der Einzige. Als fast alle erkalteten, blieb er warm. Er blieb es, weil er ein *hingebender* Mensch war. Dreihundert Jahre später sah Philipp Otto Runge in der Landschaft die letzte Möglichkeit des Europäers. Altdorfer hat sie als erster erobert.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



167. Hans Holbein d. J., Bildnis des Morette, Dresden, Staatsgalerie

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

AUSBLICK

Baldung und Altdorfer sind wichtigste Zeugen für dle Möglichkeiten, die beim Überschreiten der eigentlichen Dürer-Zeit noch übrig blieben: die kaltgesehene Gestalt mit der ewigen Mahnung des Todes — und die warmerlebte Allnatur mit der Gewißheit des Lebens. Die Gegensätze sind nicht so hart betont wie bei den Plastikern. So weit, wie die Söhne Vischers von H. L. getrennt stehen, so weit entfernen sich Baldung und Altdorfer doch nicht voneinander. Es sind aber die gleichen Grundkräfte wirksam. Von dem aus, was Baldung wollte, war noch eine große und einzigartige, eine geniehafte Erhebung möglich: *Holbein d. J.*, der Baldung weit übertroffen hat, als einsamer Felsen in die sich entleerende Geisteslandschaft des Deutschland nach der Reformation hinausragend. Altdorfer hat in *Wolf Huber* seinen Nachfolger gefunden. Huber war kein Genie wie Holbein, aber das Tor, das er aufstieß, führte in noch größere Zukunft — wenn auch die Deutschen selber zunächst nicht hindurchgingen, wie sie denn oft und auf vielen Gebieten Tore lieber geöffnet als durchschritten haben. Die „Felsenschlucht Klus vor dem Prätigau" (1553) verspricht *Rembrandt!* (Abb. 166). Die nähere Zukunft liegt in Holbein. Ein einziger Blick auf sie im voraus zeigt, welche Spannweite der Möglichkeiten bestehen bleibt (Abb. 167).

Baldung und Altdorfer bleiben die größten Zeugen des Geschlechtes von 1485 in der Malerei. Die einzigen sind sie nicht. Es war ein sehr leidenschaftliches Geschlecht. Schon Jörg Ratgeb hatte sich seinem Ausdruck genähert. Die Schweizer *Urs Graf* und *Manuel Deutsch* haben ihm angehört und noch viele Künstler, wie der Meister von

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Pulkau oder der von Niederaltaich und noch andere Maler, die man auf den Ausstellungen von München und Wien 1938 und 1939 kennen lernen konnte, auch der prachtvolle Meßkircher, auch Lemberger und zahlreiche andere. Die Veränderungen der Form, die sie mit sich brachten, sind ohne Zweifel deutsche Kunst der Dürer-Zeit. Der wilde Urs Graf ist 1527, der vornehme Manuel Deutsch 1530 gestorben, und während in ihnen das Schweizerische jener Zeit, der „Landsknechtstil" seine Höhe erreichte, trat auch der junge Holbein in den schweizerischen Kunstkreis ein. Es sah aus, als könnte noch Vieles werden. Es *ist* auch Vieles noch geworden, aber das große Sterben um 1530 bleibt ein entscheidendes Ereignis. Es ist so entscheidend, daß der jüngere Holbein, das dritte größte Genie der Dürer-Zeit, im Kreise ihrer letzten Vertreter uns erst am Anfange der nächsten Betrachtung erscheinen soll. Es genügt, zu wissen, mit welch gewaltiger Kraft diese Zeit noch über ihren engeren Rahmen in die Zukunft hinausgreift.

Es muß aber auch gesagt werden, daß das Neue, mit dem Holbein auftrat, für Deutschland nicht die Folgen gehabt hat, die unserer geschichtlichen Berechnung denkbar erscheinen. Holbein ging 1532 endgültig fort, wie lange vor ihm schon Konrad Meit. Die größten Meister der Form schenkten ihre Kunst dem Westen. Die unerhört reichen Kräfte, die jene einzigartige Geniezeit durchwogt haben, sollen uns noch einmal umgeben, wenn wir den letzten Weg dieser Betrachtungen antreten werden. Dann erst wird auch die Baukunst zu ihrem Rechte kommen. Unmöglich war es, in diesem Bande auch an sie zu denken. Die Folgezeit hat sie noch einmal in den Vordergrund deutschen Schaffens geführt. Im ganzen ist kein Zweifel: die Maler und Bildner, die Graphiker und Zeichner hatten die erste Stimme in jener großen Zeit.

Daß sie eine solche, daß sie eine wahre Geniezeit war, wird Niemand bezweifeln können. Daß sie nicht von Dauer sein konnte, ergibt sich schon aus dem Schicksal alles Menschlichen. Das deutsche aber scheint immer eine geprägte Sonderform zu wahren. Der Sturm der gegeneinanderwogenden Kräfte, den wir seit dem Todesjahre Hans Multschers, seit der Gerhart-Zeit verfolgt haben, hatte sich zu einem Gewitterhimmel geballt, aus dem Blitz auf Blitz schoß. Eine länger dauernde Abkühlung war unvermeidlich. Was aber die Kunst damals

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

bedeutet hat, das gehört nicht nur ihrer, es gehört der Geschichte des *Ganzen* an. Kräfte noch unterhalb der Kunst drängten damals das deutsche Volk zu einer seiner größten Entscheidungstaten. Dazu gehörte eine Verdichtung alles Lebenswillens, wie sie noch niemals ein Volk auf lange Dauer hat ertragen können. Weil aber diese Kraftverdichtung das Ganze betraf, darum war auch die Kunst von einem Willen getragen, der in Taten und Leiden auf weithin seinesgleichen sucht. Kunstgeschichtlich sprechen wir von einer Dürer-Zeit. Geschichtlich war es die Zeit der Reformation.

Das große Sterben der deutschen Künstler aber war nicht das Sterben der deutschen Kunst. Was starb, war freilich jene einzigartig starke und vielfältige Kunst, die wir die „altdeutsche" nennen. Die Kräfte jedoch, die sie geformt hatten, traten in das Innere zurück, nachdem das Volk seine Ruhe, seinen Reichtum und einen wahrlich nicht geringen Teil seiner hohen *Kultur der sichtbaren Form* geopfert hatte. In einer langen, reichen Geschichte sind sie wiedergekehrt. Dreihundert Jahre später wiederholte sich das Schauspiel der Geniezeit. Aber es spielte auf anderem Boden. Die Kräfte hatten sich verlagert. Überall hatten sie es, doch kaum irgendwo so überdeutlich wie in Deutschland. Sie waren aus dem Sichtbaren in das Denk- und Hörbare getreten. Eine Genie-Zeit der *bildenden* Kunst von solchem Ausmaß, von so vertretender Kraft für das Volksganze ist, trotz der herrlichen Taten namentlich des deutschen Barocks, nicht wiedergekehrt. Als dieser, in dem nicht weniges aus der Dürer-Zeit verwandelt heraufgetaucht war, auch noch erlosch, als die letzten Kirchen Baltahasar Neumanns und die letzten Kathedralen des ganzen Abendlandes gebaut wurden — und dies geschah allein in Deutschland —, da kam *Goethe* auf die Welt. Was wir, noch einmal in die späte Dürer-Zeit zurückgreifend, im vierten Bande betrachten wollen, das ist, ermessen an sichtbar gestalteten Formen, der Weg des deutschen Geistes von Nithart zu Beethoven, von Holbein zu Mozart und von Dürer zu Goethe.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

NACHWEIS DER ABBILDUNGEN

Angelsachsen-Verlag, Bremen-Berlin 96
Erster Bürgermeister der Stadt Annaberg 34
Bayer. Nationalmuseum, München 28, 71, 100, 101, 132, 153
Bayer. Staatsgemäldesammlungen, München 6, 13, 56, 89, 94, 103, 109, 124, 154, 165
Ed. Bissinger, Erfurt 5, 8, 10
Julius Böhler, München 82
F. Bruckmann, München 110, 112
Wilh. Castelli jun., Lübeck 54, 57, 143
Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin 55, 113
Frankenstein, Wien 18, 24
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 7, 14, 15, 66, 67, 69, 77, 79, 90, 128 129, 139, 140
Konrad Gundermann, Würzburg 39, 45, 49, 74, 83, 84, 85, 142
G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, Berlin 35, 36
Gryphius-Verlag, Reutlingen 73
Haus der Rheinischen Heimat, Köln 11, 70, 91
Walter Hege, Weimar 76, 130
Rose Heidl, Gotha 30
Hildegard Heise, Berlin 149, 150
Walter Hentschel, Dresden 86, 87, 88
Hessisches Denkmalarchiv, Darmstadt 75
Historisches Stadtmuseum, München 31, 32, 33
Richard Jöschler, Vipiteno 16
Insel-Verlag, Leipzig 157
H. Küas — E. Kirsten, Leipzig 156
Kunstgeschichtliches Seminar, Marburg 17, 135
Kunsthistorisches Institut der Universität, Leipzig 111, 114, 158
Kunsthistorisches Museum, Wien 64, 117, 126
Kupferstichkabinett, Berlin 19, 21, 92, 115, 160, 161, 162
Landesamt für Denkmalpflege, München 43, 44, 131, 151

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Landesbildstelle Württemberg, Stuttgart 26, 68
Münsterbauamt, Ulm 127
Muzeum-Przemyslowe, Krakau 46
Muzeum-Przemyslowe, Krakau/Deutscher Kunstverlag 50
V. Oberhammer, Innsbruck 102, 104, 105, 106, 107
Österreichische Lichtbildstelle, Wien . . . 25, 37, 38, 48, 52, 99, 123, 141, 159, 164
Rijksmuseum, Amsterdam 20
G. Röbcke, Freiburg i. Br. 108
Otto Schmitt, Stuttgart 2, 3, 147, 148
B. Schwarz & Co., München 1
E. A. Seemann, Leipzig 40, 41, 42, 51, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 93, 118, 125, 134 137, 138, 144, 145, 146, 166
Staatliche Bildstelle, Berlin 4, 27, 29, 98, 136
Staatliche Gemäldegalerie, Dresden 167
Staatliche Museen, Berlin 22, 72, 121, 163
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt 120
Stadtgeschichtliches Museum, Frankfurt 47
Georg Tröscher, Bonn 155
Universitätsbibliothek, Erlangen . . . . . Titelbild
Urban-Verlag, Freiburg i. Br. 65
W. Vöge, Ballenstedt 80, 81
H. H. Wiedemann, Hildesheim 78
Kunstverlag Wolfrum, Wien 95

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

03SE1790

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

P
03

PINDER

Die deutsche Kunst der Dürerzeit

SE
1790