



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1940

Die Deutsche Kunst In Der Jugendzeit Dürers

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

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

7 Pinder, Dürerzeit

(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 Zwielflicht 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 Jugendjahre 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

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 Walfahrtort“ entdeckt hatte. Er erlitt das Schicksal Savonarolas, den Scheiterhaufen. Er sang im Sterben noch deutsche Lieder, und seine Gedanken, klassenkämpferisch im Vordergrund, 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.

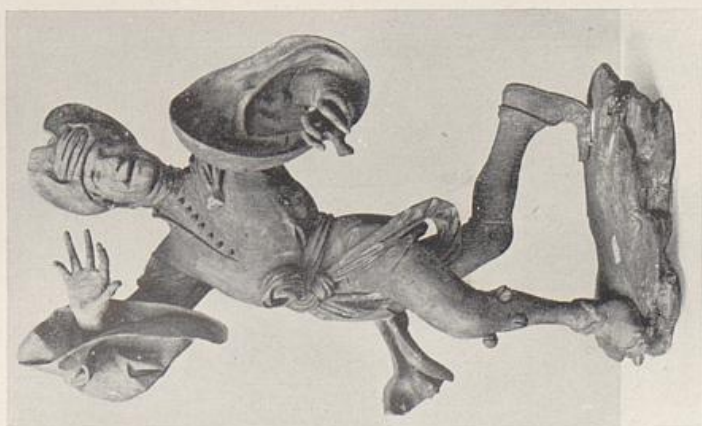
Wir dürfen auch noch die nächsten Folgeformen niemals nur da erwarten, wo hohe Erregung selber den Gehalt bildet. Selbst das Anmutige oder das Humorvoll-Tänzerische kann den kommenden Sinn der Formen anzeigen. Es ist die Wandlung des Gefäßes, die uns angeht. Es wandelt sich künftigen Inhalten schwererer 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 *vorangehende* 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,

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 größtliche 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



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



34. Mittelschiff der Annenkirche, Annaberg

zu bewegter Körperlichkeit übergehen wird. Die 10, ehemals 16 kleinen Gestalten des Münchener Festsaaes 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 münchenerisch 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.

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“ zurück-erwacht. 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 Blumenburger Meister angelangt. Man hielte sich dabei in einem bestimmten Kreise, bei den kostbaren Kirchenbauten Herzog Sigismunds von Bayern. Es ist aber in den Blumenburger 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

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 schönsten 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 Marienbilde 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

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 Engels gestalten 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 nacktgefederten 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).



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



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

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 eindringen, 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 gespannten, 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?

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

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 Gesprenge! In diesen Fällen gibt der Deutsche gerne seine

Neigung zum kleinen Maßstabe auf. Er packt eine so gewaltige Kraftversammlung in den Hochaltar hinein, daß gleichsam der gesamte Kirchenraum magnetisch auf diesen hingezogen 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 unmitttelalterlichen 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

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

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

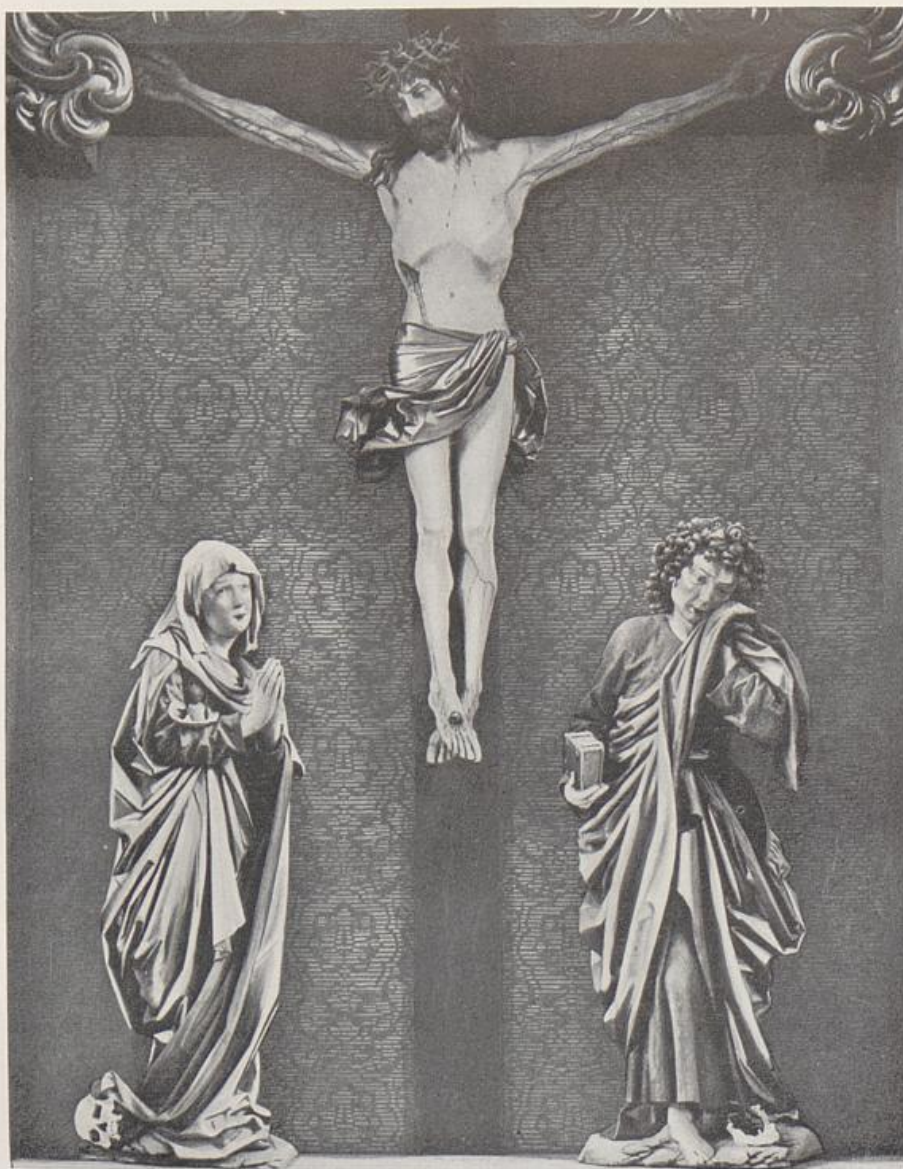
Wir sehen die Altäre in Dürers Jugendzeit hier als eine Gruppe für sich, unbekümmert darum, daß wir in die Kreise verschiedener sehr starker Persönlichkeiten einschneiden, deren jede alle von ihr ausgehenden Werke auch um die *eigene* Mitte vereinigt. Dies ist die offen zuzugebende Schwierigkeit jeder 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 Vordergrund die der einzigartigen Schnitzaltäre.



39. Engel vom Herlin-Altar, Rothenburg



40. Engel vom Hochaltar, Nördlingen



41. Mittelgruppe des Hochaltares, Nördlingen



42. Meister E. S., Kreuzigung, Kupferstich



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

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 herausdachte. Auch darin war er Vorläufer Dürers. Es ist nicht nur die wunderschöne Beweglichkeit der Gestalten an sich, die meisterliche

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 Blütenburger 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 Gebärde des Menschen ebenso, wie noch deutlicher in der Umringung 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 dürererischer 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 anschaulich 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

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 umspinnen, 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 *Riesenaltdären 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



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



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

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 Wolfgang-Altars 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 Gesprenge 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 Alpenländische gegen das Oberrheinische,

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 Fahnen spitzen, sobald die äußeren Flügel geöffnet werden. Jetzt sind zwei Geschosse von je vier Bildern in schon ausgesprochener Querswirkung 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 verstrüpft, 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

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

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 feinsten, 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 zersträhnt, 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

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 Alemanen; 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.

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

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

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 Quadratcentimeter 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



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



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

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 Stosß 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. Stosß 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

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 abgeklärt die Bogenform des oberen Abschlusses. Statt der Bäume des Frankfurter Gemäldes winken im Schnitzaltare Hände, Hände von den düreren 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-Altars 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

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 Bausteine der gewaltigen Männer ringsum, die alle Stimmen der Erfahrung (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 umfassen. 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

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 leichter 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 Abstände beiden gefolgt sein. Der, auf den er ganz bewußt blickte, war der Wolfgang. 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,



49. Donauländischer Meister, Mittelschrein des Altares in Kefermarkt



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

unserem ersten bahnbrechenden „Denkmalpfleger“, wenigstens in geistigem Sinne, erfahren wir dies. Erst das 19. Jahrhundert hat das Ganze abgelaut, 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 gereimte 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 ausdruckschaft überschreitende Scheintiefe; pacherisch ist das Herausgewiegtwerden der Gestalten aus dem Dunkel, die Verstrählung 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

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 Namen nennen würden. So äußerlich gewaltig wie die Krakauer Gestalten sind seine heiligen Männer nicht; schon der bescheidene Raum verbietet 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

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.

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 Gegensatz 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



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



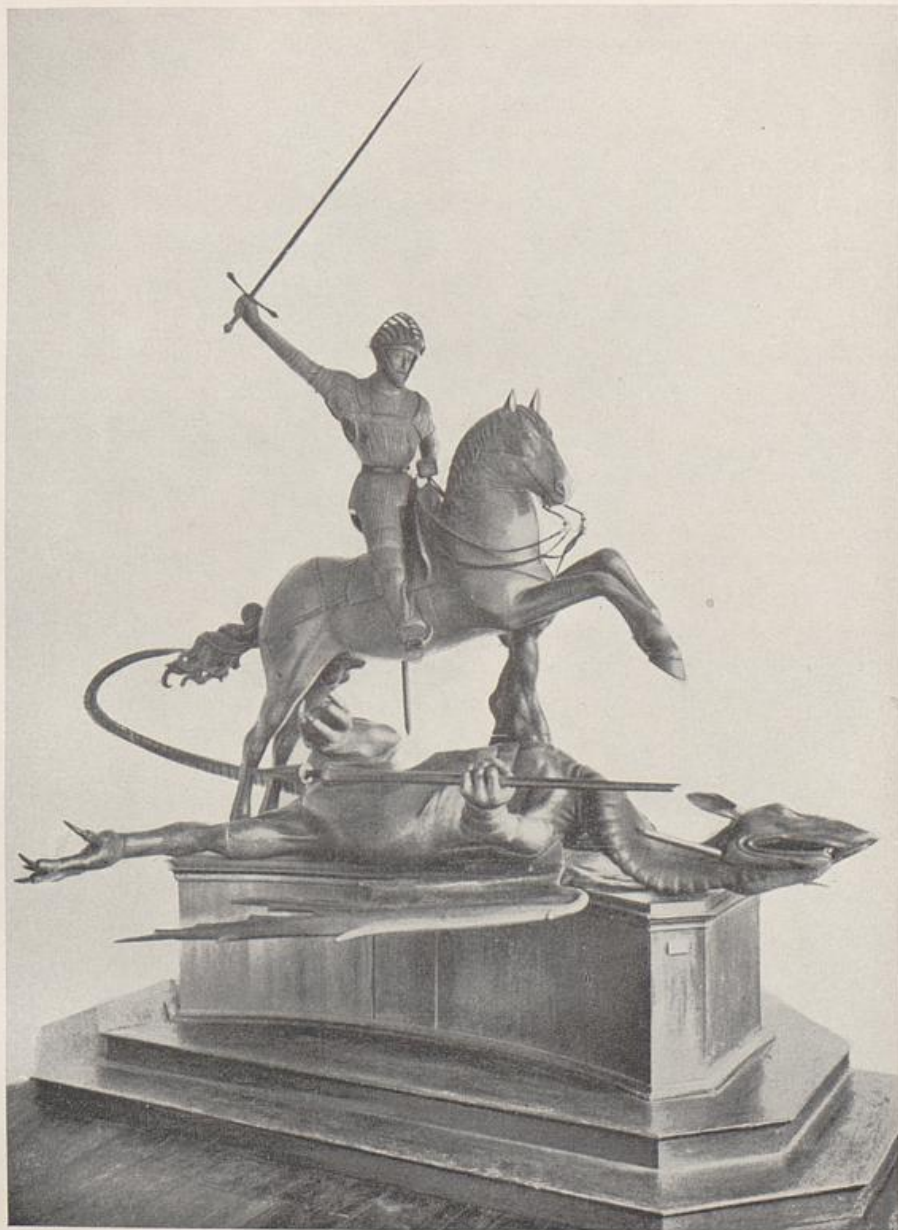
52. Kopf des Christophorus aus dem Altar
in Kefermarkt



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



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



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

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 Tatmenschtum 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 beschloß, 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

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 $2\frac{1}{3}$ 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

Verwandtschaft des nördlichen zu den südlichen Werken am Verhältnis des Ganzen zu den Teilen. Die goldschmiedhaften 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

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.

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 Zeitpunkt 1491 zugeordnet wurde. Pachers letztes Hauptwerk, der Salzburger Altar, nur in kleinen Resten auf uns gekommen, ist auf Grund

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

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

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 Wolfgang'schen 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 reinsten 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,

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

Beifiguren schließlich herausfinden. Es bleibt wohl, daß Notkes Gestalt dunkler ist als die Pachters. 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 Schumrigkeit, 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

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 Fichtbuches 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

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 kristallinen 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



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



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

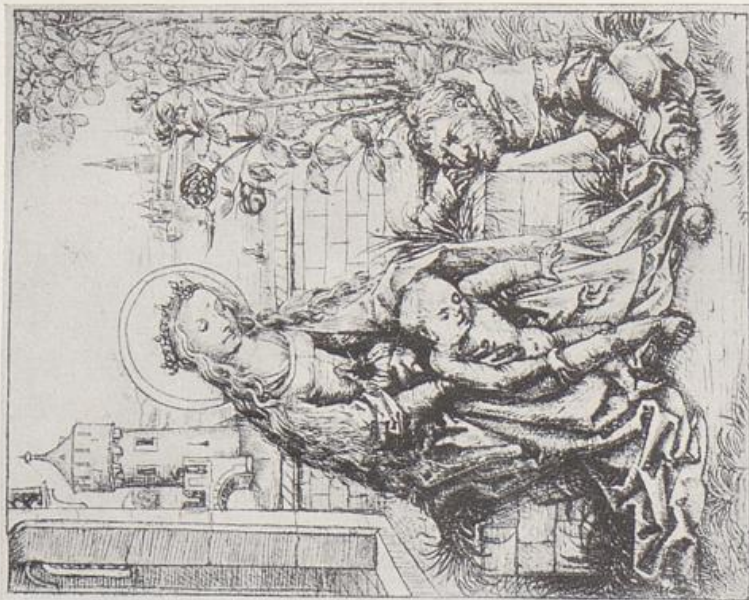
Tode. In dem Kampfe zwischen dem Bewußtsein, bedingt zu sein, und dem Wunsche, es nicht zu sein, diesem inneren Ringen, das ganz wesentlich hinter aller abendländischen Kunst steht, entscheidet sich wenigstens an hervorragender Stelle Schongauer sehr anders als der Hausbuchmeister. Zum Wissen um unsere 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 entgegen dringt, 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 unmitttelalterliche 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



59. Schongauer,
Madonna im Hofe, Kupferstich



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



61, 62. Schongauer, Verkündigung, Kupferstich



63. Schongauer, Kreuztragung, Kupferstich

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

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



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



65. Schongauer, Jüngstes Gericht, Fresko, Breisach

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 Rogherscher 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

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 umfassen 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.

DER STIL DER 80 ER 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

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-Altars 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 brodet 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.



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



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

In diesem letzteren wäre die Dornenkrönung ein besonderes Beispiel, ein Bild, in dem alles zu splintern 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

der Meister des Hersbrucker-Altars 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 Blumenburger Altars, 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 Simón ebendort als Pollaks stärkstes Bekenntnis zum Stile der achtziger Jahre gelten. Ob man wirklich den unverkennbar polnischen 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

von Pipping und Blumenburg. 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 geheißten) 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* aufzuerufen, 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

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 verschiedenaltiger 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 Einschlüsse. 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

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.

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 düreren ansehen dürfen. Gegen 1493, als der alte Kaiser starb, haben nicht nur die Altäre von Blaubeuren und Münsterstadt 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.

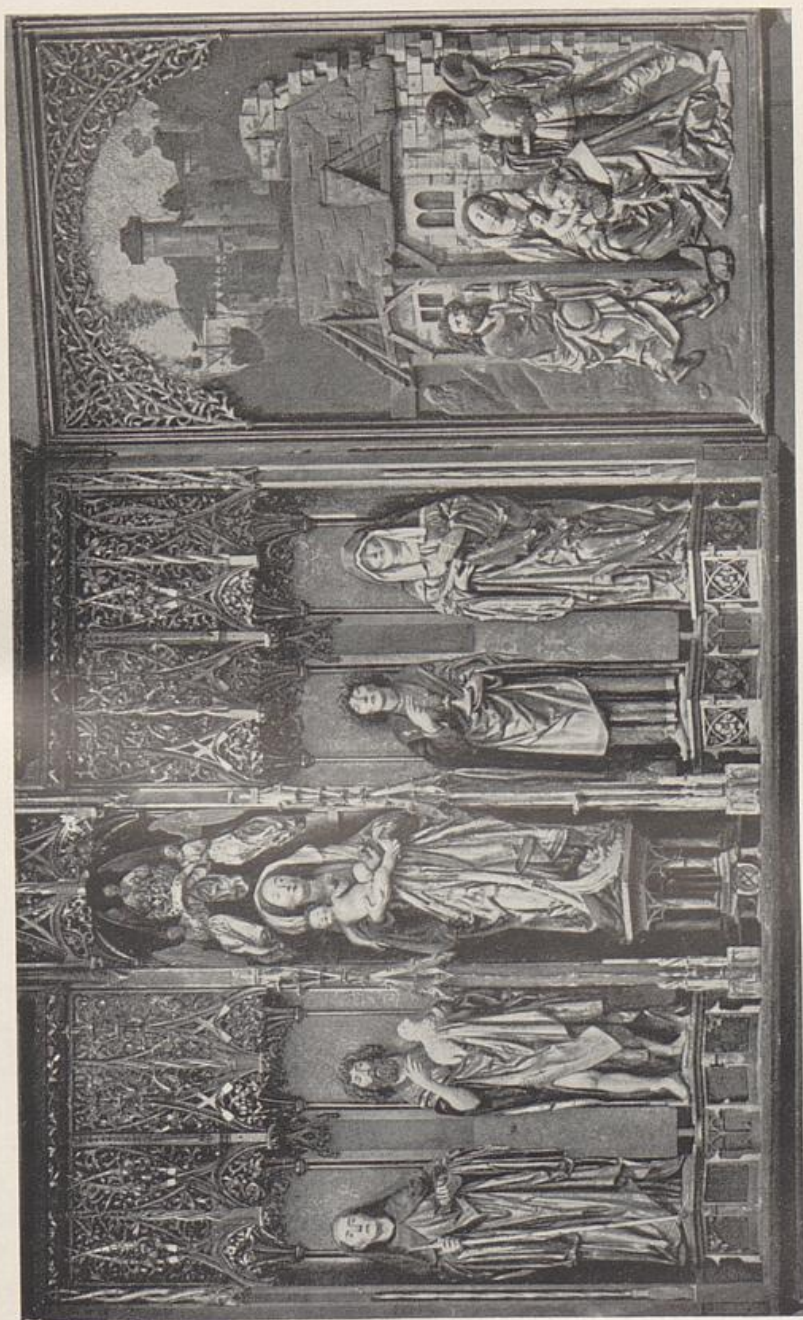
DER BEITRAG DER SCHWABEN

SCHWABISCHE 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

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

gleichsam zu Ende verknotet. Wiederum ist nichts zufällig. Der Anschwung von links her durchläuft in feiner Schmiegun^g 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 Abstände, 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,



68. Gregor Erhart, Mittelschrein des Hochaltars in Blaubeuren



69. Bartholomäus Zeitblom, Beweinung,
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

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 Sebaldis-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).

SCHWABISCHE 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

11 Pinder, Dürerzeit

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 Zuständigkeit, 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

Eindrucksvollste ist wohl ein Bild, in dem die zuständige 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 Blütenburger 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.

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 unglaublicherweise 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

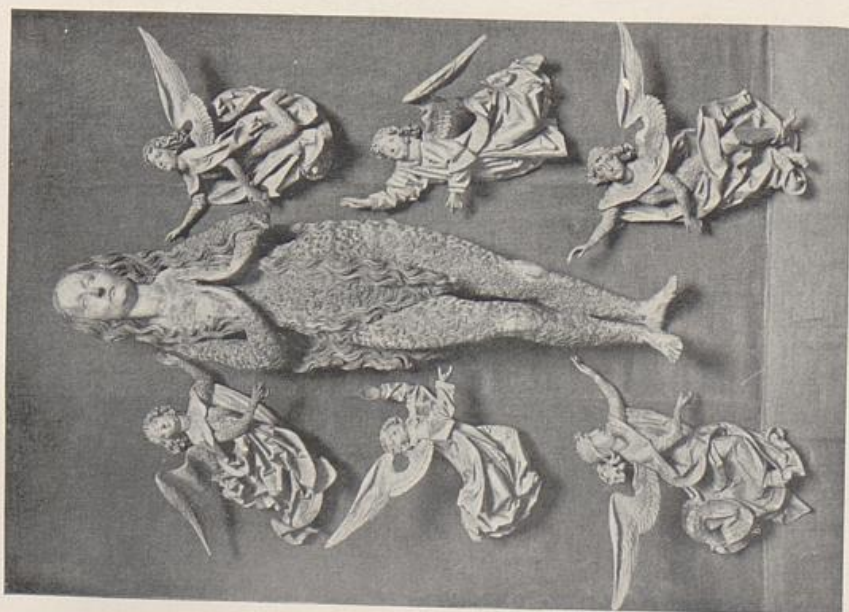
feinfühlig lyrischen Begabung besonders entgegenkam. Und dennoch: es bleibt in ihm ein angeborenes Stammeswesen. Erst dessen Begegnung mit der weicheren und gelösteren, ganz buchstäblich *verbindlicheren* Sprache des deutschen Südens in der sehr einmaligen Seele dieses hohen und edlen Künstlers hat dann 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

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 feinfühlicher Weise farbig gefaßt hatte, geeigneter als ein reiner Maler. Der eigentliche Sinn Riemenschneider'scher 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 Münsterstadt pilgern — heute lohnt sich das kaum, wenigstens nicht des einst so wichtigen Hochaltars 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

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 gegessen 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 *Bildhauer* in Sandstein! Mit Recht hat man Würzburg eine Sandsteinstadt genannt. Wenn irgendwo, so ist bei dieser wunderbaren Stadt von einem steinplastischen Charakter selbst der



70. Dierik Baegert, Gerichtsbild aus dem Rathaus in Wesel



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 Münsterstädter 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 mußte). Eine vornehm kühle Ruhe lebt hier, schlicht hingestellt ist die Gestalt, wahrhaft statuarisch, von fast parallelen, die Senkrechte schön umschreibenden Faltengängen eingehegt, der Kopf fein und still. Gegen die

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

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.