



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1940

Der Stil der Schnitzer

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

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

DER STIL DER SCHNITZER

DIE NEUE GESTALT

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



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 Engelsgestalten besonders liegen. In der Tat, wo fände man noch sonst eine solche Geschmeidigkeit, eine solche Vergeistigung der Fliegenden zum Fliegen selbst, wo fände man diesen Vortraum der Kunst aus uraltem Ikaruswunsche heraus zu dem hin, was heute seine (nun freilich recht anders aussehende) Verwirklichung gefunden hat, wo fände man dies im ganzen Abendlande mit so heißer Dringlichkeit gestaltet wie in den flatternden Engeln unserer Altarschreine um 1480? Meister E. S. hatte solche, sicher unter dem Eindruck des Flémallers, im Kupferstiche festgelegt, beide Arten, die 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 doppelhörige 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.

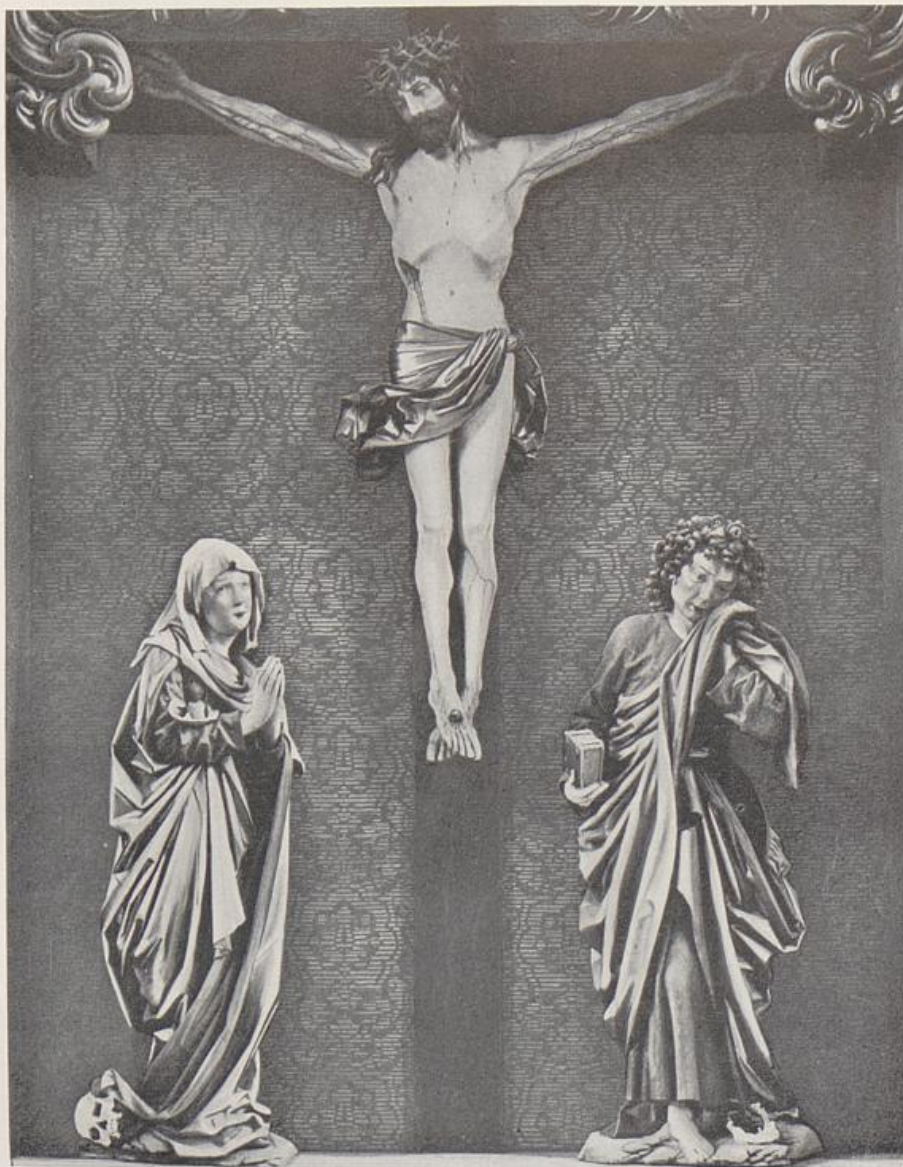
Wir sehen die Altäre in Dürers Jugendzeit hier als eine Gruppe für sich, unbekümmert darum, daß wir in die Kreise verschiedener sehr starker Persönlichkeiten einschneiden, deren jede alle von ihr ausgehenden Werke auch um die *eigene* Mitte vereinigt. Dies ist die offen zuzugebende Schwierigkeit jeder 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 Grassers und in stärker abgewandelter Weise auch auf den Blumenburger 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 verstrüppt, in Wahrheit symmetrisch geordnet, sie setzen sich im Gesprenge fort, jetzt erst als Einzelwesen erkennbar, mit den freien Endigungen architektonischer Wimperge und Gestaltengehäuse. Alles leuchtet in Gold, in einem Erhaltungszustande, wie wir ihm nur noch selten begegnen dürfen — wie denn überhaupt die noch unzerrissenen Zusammenhänge in unseren Tagen ganz selten sind, ein Bruchteil nur dessen, was einst da war, ein nur schwacher Ersatz, so stark wir ihn auch empfinden, für

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

entwickeln, rollen weiter, einer zu Christus hinauf, einer zu den kleineren Engeln herab, um von diesen dann in den Schwebhimmel 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 Hintergrundmalereien 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 abgesehen die Bogenform des oberen Abschlusses. Statt der Bäume des Frankfurter Gemäldes winken im Schnitzaltare Hände, Hände von den dürerenischen 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 hingebener 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 Schlüsselfelder-schen Christophorus von 1442) durch kugelige Schwere auszudrücken. Ein leiser zuredendes Sinnbild ist gewählt: die glattere, leicht über-sehbare 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



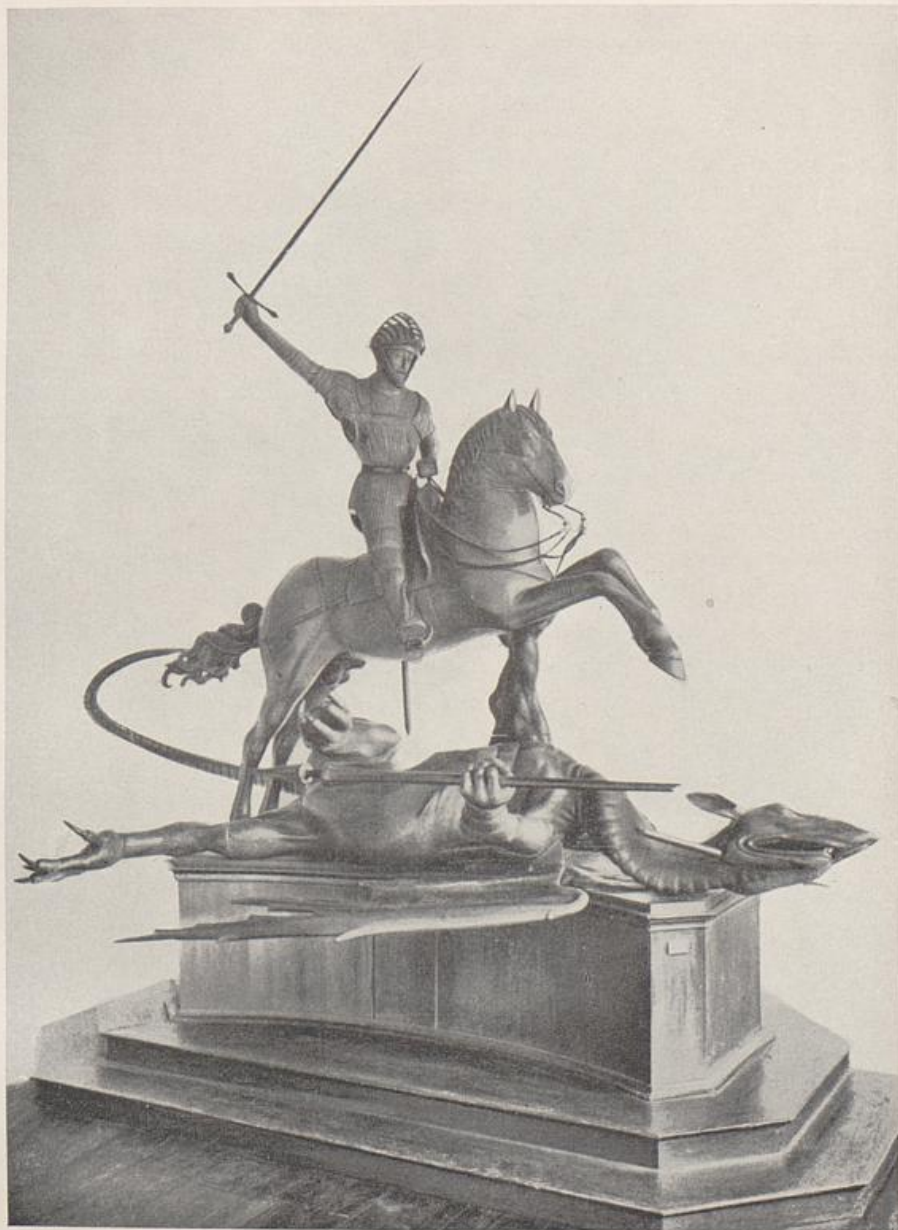
52. Kopf des Christophorus aus dem Altar
in Kefermarkt



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 Tatmenschen-tum 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 gestrafte 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