



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1940

Die Kunst um 1490

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

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

DIE KUNST UM 1490

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

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 Todesjahr 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 heißen 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 Ihnen, als ihren Kaiser. Man ist heute geneigt, in Friedrich III., der ihnen ferner war, ein lebensfähiges, 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 dürerischen ansehen dürfen. Gegen 1493, als der alte Kaiser starb, haben nicht nur die Altäre von Blaubeuren und Münnerstadt ihre schönlinigen Hymnen angestimmt; auch Dürer hat sich, am Ende seiner Wanderjahre, entscheidend geregt. Seine ersten verblüffenden Landschaften hat er in der Reisezeit gemalt, Vorverkündung von Leistungen nicht nur der deutschen, sondern aller abendländischen Kunst. Es war aber auch schon das gezeichnete Erlanger Selbstbildnis entstanden, und 1493 ist das gemalte Pariser gesichert, jenes äußerlich so kleine Bild, in das der Meister des kleinen Maßstabes — und das ist Dürer überwiegend, bis auf wenige sehr bezeichnende Ausnahmen geblieben —, der Schöpfer unerhörter gestochener, geschnittener, gezeichneter und aquarellierter Blätter einen für die damalige Malerei ungewöhnlichen Ausdruck von Selbstbetrachtung hatte einströmen lassen. Auf diesen Zeitpunkt blicken wir. Gregor Erhart, der frühe Riemenschneider, Syrlin d. J., der Mainzer Adalbert-Meister in der Plastik, Dierik Baegert, Zeitblom, der frühe Strigel in der Malerei (auch schon der ältere Holbein in seiner ersten Art) müssen da genannt werden. Daß diese Namen weit Ausgedehnteres vertreten, sei noch einmal gesagt.

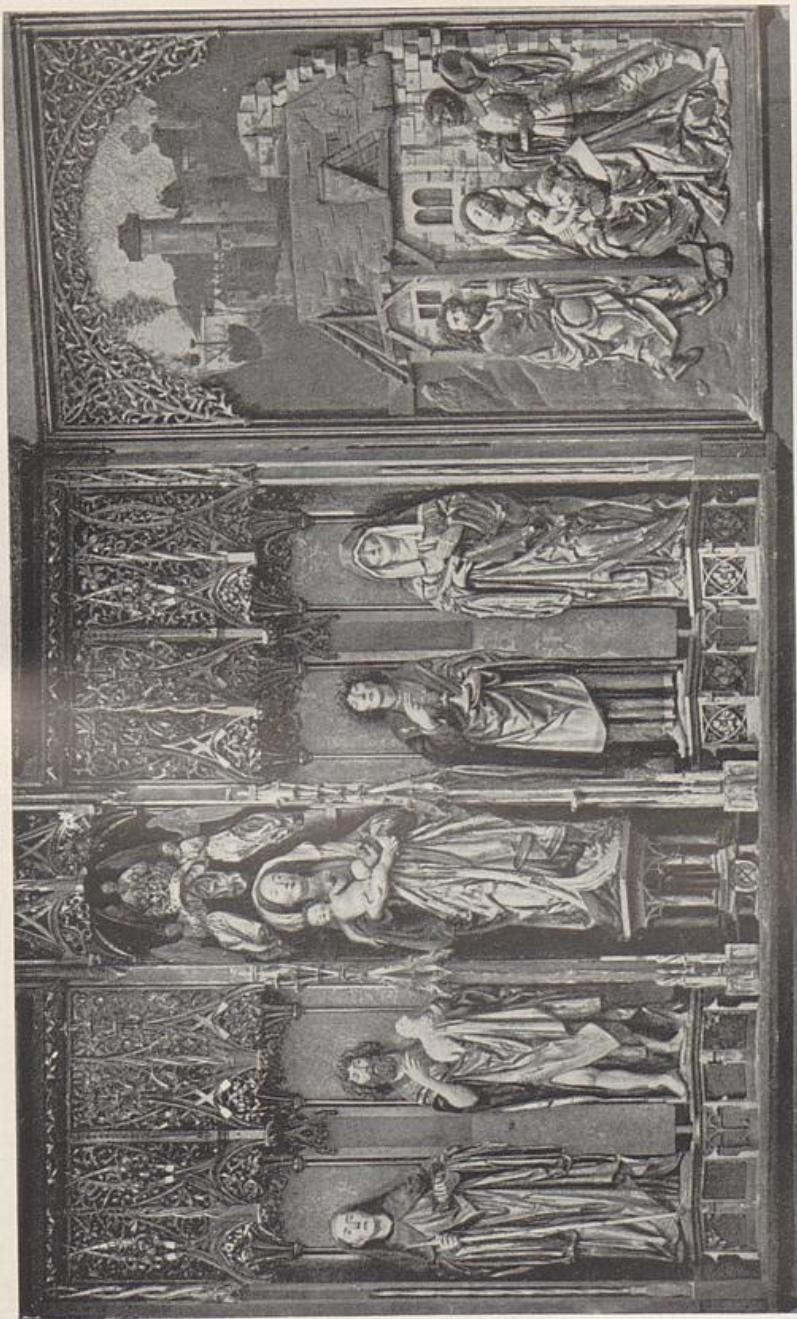
DER BEITRAG DER SCHWABEN

SCHWÄBISCHE BILDNEREI

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

Meisterwerke führt. Es ist jene schwäbische Lyrik, an der Tilmann Riemenschneider seine erste große Lernzeit erlebt hat — für uns Be- trachtende 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, dieträumerische Ruhe des Blau- topfes, 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 begaßen. Das „Alte“ und Sanfte überwiegt hier! Nur eine törichte Fortschrittlehre aber hat dazu verleiten können, die herrliche Idealität dieses wahrhaften Gesamtkunstwerkes als „zurück- geblieben“ 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 gekrönten 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 Schmiegeung 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 schütttern 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 frauenshaften Kunst hatte der alte Syrlin im Ulmer Chorgestühle ertönen lassen. Nach der hohen Leistung der Gestühlbüsten hatte er sogar die Kunst der achtziger Jahre miterleben können: in den geschraubten Figuren des „Fischkastens“ von 1487. Es ist, als flösse die allgemeine Stilgeschichte durch diese Werkstatt hindurch. In Jörg Syrlin dem Jüngeren tritt schon eine merkwürdige Versteifung ein. Das Gestühl von 1493, der Dreisitz von 1496 in Blaubeuren beweisen den Verlust an schöpferischer Wärme, sind aber zugleich Zeugnisse für die Wandlung „um 1490“. In ähnlichem Abstande, wie diese Werke zu den Arbeiten des Vaters an gleichartigen Aufgaben, steht aber auch des Sohnes Altarkunst zu jener Gregor Erharts. In Bingen und in Bellamont (ursprünglich Ochsenhausen) finden wir in fast wörtlicher Wiederkehr der gleichen großen Gestalten seine nicht untüchtige, aber ernüchterte Kunst. Sie teilt mit der des größeren Vaters den Ausdruck der Männlichkeit und kann sogar, namentlich im Petrus und Paulus von Bingen, eine Art Voraussage auf Dürers späte Apostel heißen. Der gemeinsame Zug der neunziger Jahre ist auch hier die Abwendung von der Raumdurchlässigkeit, die größere Festigung der Gestalt,



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 Sebaldus-Grabe finden. Der kreisende Schwung des Gestaltlichen im Hohlraume, der Stil der achtziger Jahre also, hatte das noch verboten. Nur flüchtig darf daran erinnert werden, daß Jakob Ruß von Ravensburg 1492 den 1486 begonnenen Hochaltar des Churer Domes vollendete, den Jakob Burckhardt „zum Süßesten und Schönsten“ des 15. Jahrhunderts im Norden zählte. Unsere Maßstäbe sind heute anders. Doch darf ein Beiklang zum Blaubeurer Altar namentlich in der Heiligen rechts von der sitzenden Maria vernommen werden. Auch das Schnitzwerk der Überlinger Ratsstube, ebenfalls Werk des Jakob Ruß, fällt in unsere Zeit hinein (1492—1494).

SCHWÄBISCHE MALEREI

In den Altären von Bingen und Blaubeuren sprechen aber auch Maler mit. Die sehr reizvollen Blaubeurer Gemälde scheinen recht verschiedene Hände zu verraten. Der Name, der früher mit ihnen verbunden wurde, käme weit eher für die Reste des Binger Altares in Betracht. Es ist der des *Bartholomäus Zeitblom*, der der beste Ulmer Maler jener Tage war, wohl älter als Erhart und jedenfalls viel früher als dieser (um die gleiche Zeit wie Wolgemut, Jan Pollak und der ältere Holbein), am geschichtlichen Ende der Maximilians-Zeit, verstorben. Leo Bruhns hat einmal Schwaben das Umbrien Deutschlands genannt. Die Fähigkeit zu größerer Ruhe, zum Schweigsamen und Zuständlichen, hat Schwaben ebenso wie Umbrien wirklich bewiesen. Beide Landschaften haben schließlich die größten europäischen Bühnentheater 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

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, Leonardo und „Grünewald“.

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

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

BEITRÄGE DER ANDEREN STÄMME

DIERICK BAEGERT

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

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 ungläublicherweise 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 Tilman 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

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

späte Friedrichs-Zeit so gerne gefeiert hat, erscheint in einer Vertieftheit, die wir als Selbstbildnis, weniger von Riemenschneiders *Erscheinung* als von der Seele seines Künstlertumes, dankbar auffassen dürfen (Abb. 72). Sagt man sich, daß diese kleinen Gestalten in der Staffel gesessen haben müssen, wo sonst nur Halbfiguren, oft von schwächerer Gesellenhand ausgeführt, zu leben pflegten, so erhellt noch ein sehr bestimmender Zug des großen Künstlers: die Sorgfalt, die ihn immer ausgezeichnet hat. Ganz unauffällig ist Riemenschneider damit auch kühn, kühn nicht durch ausladende Formbewegung, sondern durch die Einführung des Ungewohnten und durch die peinlich strenge Genauigkeit selbst an den Formen, die am ehesten „überflogen“ werden konnten. Dies ist gutes altes Erbe, Unbekümmertheit um den Standpunkt, höchster Anspruch aber an die Aufmerksamkeit des „Betrachters“ — wenn schon wirklich einer kommen wollte. An der auffahrenden Magdalena setzt die holde Verbindlichkeit der Form in Erstaunen; sie wächst noch durch die hagere Schnittigkeit der flatternden Engel, in denen das Erbe der E. S.-Zeit und der achtziger Jahre über Rothenburg und Nördlingen hin noch einmal sehr deutlich wird. Diese Verbindlichkeit ist neu, sie ist „1490“ in unserem Sinne, und hier eben berührt sich Riemenschneider deutlich mit Gregor Erhart. Die „Schöne Deutsche“ des Louvre ist sicher dessen Werk (Abb. 73), eine Darstellung weiblicher Nacktheit, der auf deutschem Boden in jener Zeit fast ausnahmehafte Bedeutung zukommt. Aber es gibt nun noch eine zweite Antwort zu dieser Frage: die Würzburger Eva (Abb. 74). Ein Jahr schon nach dem Vertrage mit Männerstadt und während der Arbeit an jenem großen Altare, 1491 also, erfolgte der Auftrag des Würzburger Rates auf die Gestalten des ersten Menschenpaars 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

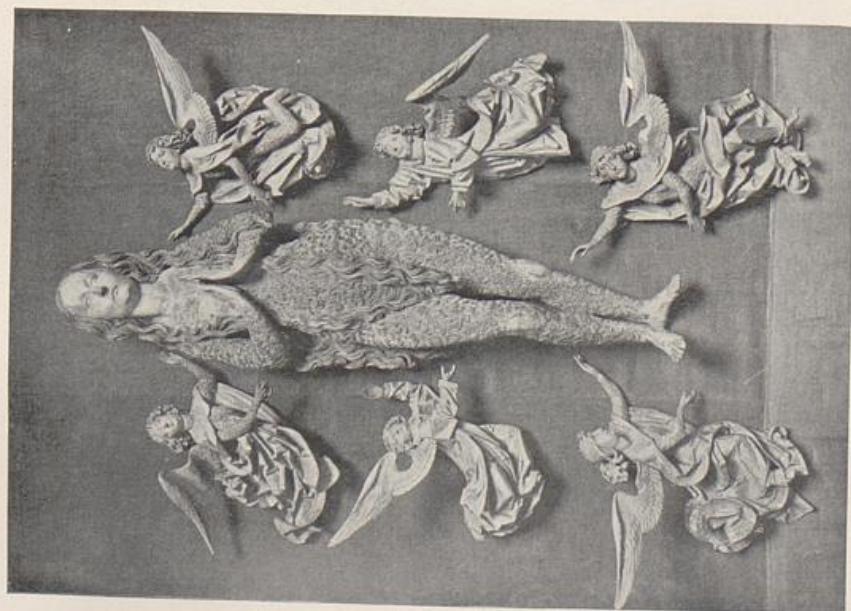


70. Dietrik Baegert, Gerichtsbild aus dem Rathaus in Wessel

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



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



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

DER MAINZER ADALBERT-MEISTER

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