



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1940

Schwäbische Bildnerei. - Schwäbische Malerei.

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

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

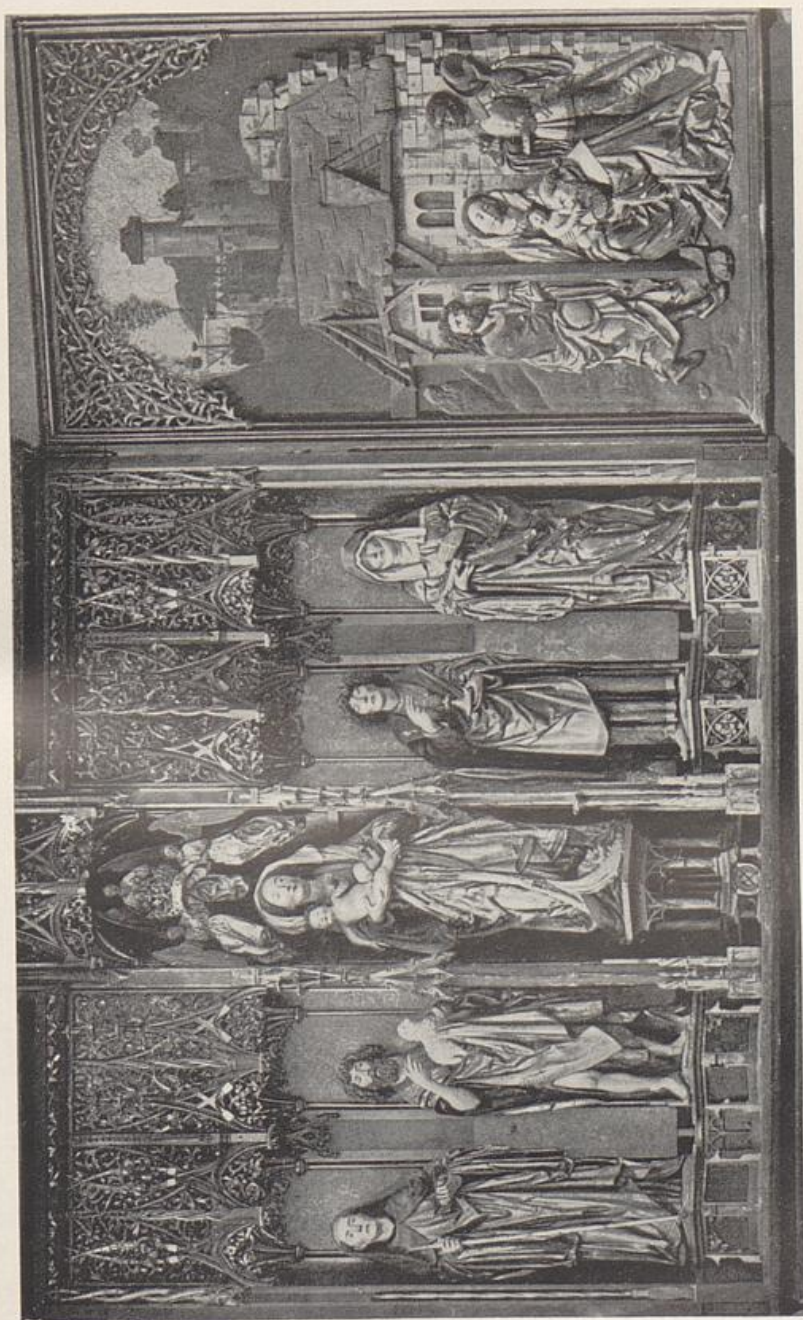
DER BEITRAG DER SCHWABEN

SCHWABISCHE BILDNEREI

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

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

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



68. Gregor Erhart, Mittelschrein des Hochaltars in Blaubeuren



69. Bartholomäus Zeitblom, *Beweinung*,
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

zugleich eine leise Regotisierung, Erinnerung also an gewisse Grundzüge der Plastik des 14. Jahrhunderts. Sie ist gerade bei südwestdeutschen Schnitzern noch mehrfach (so im späteren 17. Jahrhundert bei Thomas Schwanthaler und bei Guggenbichler) wiedergekehrt. Wir werden sie zu Syrlins Zeit deutlicher noch bei dem älteren Peter Vischer am 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).

SCHWABISCHE MALEREI

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

11 Pinder, Dürerzeit

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

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

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

BEITRÄGE DER ANDEREN STÄMME

DIERICK BAEGERT

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