UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1940

Hans Päuerlin. - Erasmus Grasser. - Veit Stoss. - Nikolaus Hagenauer. - Hans Valkenauer.

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

Visual Library

DAS GESCHLECHT VON 1440—50

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

HANS PÄUERLIN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

ERASMUS GRASSER

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

VEIT STOSS

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

78. Veit Stoß, Der Bamberger Altar, Ausschnitt

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

NIKOLAUS HAGENAUER

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

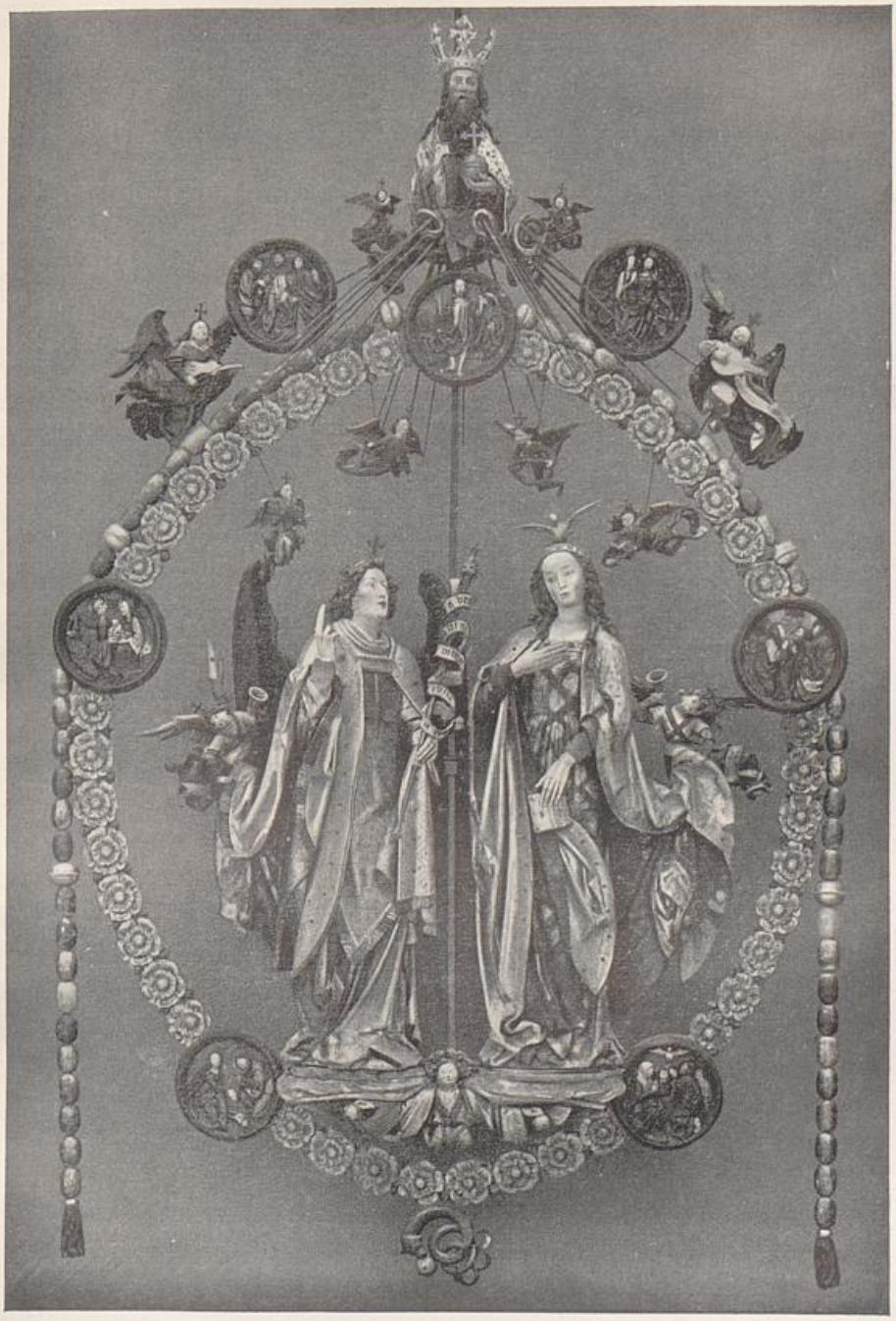
Es ist ein sehr männliches Ja: der Eine ist als *Blinder* gegeben! Dieser fast überstarke Anteil an Seelenausdruck, der die Straßburger Kunst überhaupt auszeichnet, kehrt am Isenheimer Altare wieder. Wir wissen, daß „Grünewald" erst zwischen 1513 und 1516 die Gemälde geschaffen hat. Der Schrein war *älter*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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN



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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

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

falsch! →

HANS VALKENAUER

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN