



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1940

Lyriker der Plastik

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

DAS GESCHLECHT VON 1460

Wenn wir uns nur an die als wichtig gesicherten Namen halten, so ist das nächstjüngere Geschlecht noch erheblich zahlreicher. Es umfaßt eine stattliche Reihe sehr bekannter Künstler, darunter diejenigen, die früher, recht irreführend, das Bild der letzten altdeutschen Kunst fast allein bestimmt hatten. Riemenschneider, Krafft, Peter Vischer und „Grünwald“ — war das nicht einmal, immer abgesehen von Stoß, Dürer und Holbein, für die Meisten schon das Wichtigste, von dem sie gehört und manchmal etwas gesehen hatten? Versuchen wir, der sehr hohen Bedeutung jener Künstler gerecht zu werden und zugleich dem neueren, vollständigeren Gesamtbilde zu dienen. Wir ordnen in Gruppen. Für eine ist Riemenschneider der berühmteste Führername, für eine weitere sind es Adam Krafft und Peter Vischer d. Ä., für sich allein steht „Grünwald“. Wenn wir auch die Unvollständigkeit unseres Wissens und namentlich die bewußte Begrenzung unserer Darstellung nicht vergessen wollen — der Eindruck bildet sich unwillkürlich, als drängten die weithin sichtbaren Begabungen schon enger sich zusammen, stetig wachsend nach Art und Zahl.

LYRIKER DER PLASTIK

TILLMANN RIEMENSCHNEIDER

Wir blicken in neuem Zusammenhange auf *Riemenschneider*. Er ist neben Stoß der berühmteste jener Meister, die man gerne als die eigentlichen „Spätgotiker“ auffaßt. Und doch ist schon für den Älteren und Gewaltigeren dieses Verabredungswort nicht ausreichend. Wir sahen Stoß um 1520 in einen Stil der betonten, durch Linienbewegung nur noch bedingten, aber nicht mehr angezeigten Masse einmünden. So wenig das Verabredungswort geklärt ist — so viel darf man doch sagen: Herrschaft der Masse über die Linie meint es nicht. Auch Riemenschneider ist einen Weg über die Spätgotik hinausgegangen,

aber er ist eine sehr andere Natur als Stoß. Schon der verschiedene Klang der Namen könnte den Ausdruck einfangen. Das hellklingende, mehrsilbige „Tilman Riemenschneider“ steht gegen die dunkel schlagenden Hammertöne: „Veit Stoß“. Für die Polen ist „Stoß“ besonders ausdrucksvoll. Es bedeutet, ein deutsches Lehnwort, in ihrer Sprache den *Streit*. In Riemenschneiders Kunst ist etwas Friedhaftes. Er ist verbindlicher und *verbundener*. Der Wunsch, möglichst ohne Gesellen zu arbeiten, muß ihm fern gelegen haben. Obgleich auch Stoß eine große Breitenwirkung erreicht hat, so ist sie doch andere Wege gegangen: nicht durch Werkstattschulung und fast kampflose Beherrschung einer ganzen Stadt, sondern jedesmal neu durch den *Einschlag* ihrer Gewalt. Stoß war ein unverbindlicher Einsamer, Riemenschneider ein verbindlicher Anreger und Lenker. Darum war lange die „Werkstatt“ in gefährlich verdunkelnder Weise um sein letztes Wesen gelagert. Vieles mußte man abstreifen, um an den Einen selbst zu kommen. Sein Klang teilt mit dem von Brahms die Eigentümlichkeit, daß er „nach vier Takt“ erkannt werden kann; er war darum auch leichter „nachzumachen“. Als Riemenschneider ihn fand, mußte es — wie man von Perugino gesagt hat — ein seliger Augenblick gewesen sein; aber es wahr wohl gar kein „Augenblick“. Diese zugleich zähe und feine Seele war sicher früh — und klar — vor allem Bewußtwerden schon geprägt. Sie durchherrscht ihre eigenen Wandlungen mit noch größerer Unverkennbarkeit als Stoß die seinen. Riemenschneider war kein Dramatiker, er gehört zu den Lyrikern. Diesen sagt man nicht grundlos nach, daß ein einziger, aber auch einmaliger Gefühlsklang genügen könne, um sie für die Dauer zu prägen. Ein Mensch solcher Art war Riemenschneider. Aus einer feinempfundenen Trübheit zum Holden und Durchgebildeten zu gelangen, muß ihn gereizt haben. Gewandformen unserer alten Kunst sind weder ursächlich aus der Körperhaltung zu erklären, noch sind sie Zufall. Sie sind Sprache. Wenn bei Stoß die Gewänder gleich Flammen lodern, so ist es die Hitze *seines* Inneren, die sie nach außen schlagen läßt; wenn sie wie von zerreißendem Winde gepackte Fahnen zackig verwehen, so ist es *sein* Sturm, der sie erfaßt hat. Bei Riemenschneider wird man ähnliches niemals finden, wohl aber die *gleiche* Sicherheit der Form als Ausdruck der Gesinnung. Das Gewand hält sich bei ihm weit näher am Körper, nicht aus höherer Logik, sondern

aus stillerer Stimmung. Ein letzter Windzug aus der Zeit der achtziger Jahre hatte im Münnerstädter Altare den dreißigjährigen Meister getroffen; die flatternden Engel gehorchten ihm noch. Im übrigen erkannten wir endende Friedrichs-Zeit; nicht anders beim ersten Menschenpaare. Mann und Frau sind aber von da an festgelegte Grundtypen. Sie haben sich stark genug erwiesen, eine nicht geringe Reihe von Einzelzügen verwandelnd aufzunehmen; ihr Rahmen wurde nie zerbrochen. Vöge hat einmal gesagt, Riemenschneiders Madonnenkinder „litten an einer *angeborenen Wohlerzogenheit*“. Die Beobachtung führt tief. Diese Kinder erscheinen sehr „artig“; immerhin sind sie die kindliche Form einer *Art*! Es wäre falsch, aus Gemäßigkeit auf mäßige Leistung, aus Sanftheit auf Schwäche, aus gepflegtem Gefühl für Fläche gar auf Flachheit zu schließen. Dieser vom Harz gekommene, in Schwaben durchgebildete, in Würzburg viele Jahre ansässig verbliebene Meister, der wahre Magnet in der unterfränkischen Kunst, war von einer echten Kraft beseelt, er war ein *Schöpfer*! Schon die Münnerstädter Evangelisten weisen ihn als Menschen der kommenden Reformationszeit aus. Riemenschneider hat seinen Zusammenstoß mit der äußeren Macht nicht einer Überreiztheit seines Ichgefühles, sondern dem echten Idealismus erkannter Gemeinschaftspflicht zu verdanken gehabt. Der eindringlichste Meister des Feinen, der unüberbietbare Glätter, Wölber, Eintiefer der Holzflächen hat als Ratsherr auf der Seite der armen Bauern gestanden. 1525, nach der furchtbaren Niederlage der Bauern, die stürmend von der uneinnehmbaren Marienburg herabgestürzt worden waren, erlitt er durch die siegestrunkenen Herren die Folter; sie hat ihn für den Rest des Lebens schweigsam gemacht. Die Schwere jener von Gefahren innerer wie äußerer Art dicht bedrängten, in der Kunst so großen, von so viel *Liebe* erfüllten Zeit kann nicht eindringlicher reden. Dieser Mann war kein Schwarmgeist, kein wilder Rebell, er war nur fähig zu verehren und zu vertreten, für eine Sache zu handeln und zu leiden. Er war maßvoll bis in die Maßstäbe seiner berühmtesten und edelsten Werke. Das Riesige lag ihm so wenig wie jener Aufruhr der Gefühle, mit dem Stoß auch überlebensgroße Gestalten auszufüllen verstand. Aber er verstand, zu gewinnen; er hat sogar auf Niklas Hagenauer gewirkt: die Beweinung der Staffel des Fronaltares geht unverkennbar auf eine schöne Gruppe

zweier trauernder Frauen Riemenschneiders (heute im Berliner Deutschen Museum) zurück. Seine überzeugend zuredende Kunst ist bis in das Letzte hinein so bewundernswert gepflegt, weil eine pflegliche, gärtnerische Seele sie hervorbrachte. Die Altäre des Taubertales, die für den Ruhm eines ganzen Lebens genügen könnten, arbeiten mit unterlebensgroßen Gestalten und mit zurückhaltenden, doch aus wunderbarer Tiefe aufsteigenden Gebärden. Rothenburg o. T. und Creglingen besitzen die schönsten (Abb. 83). Beide Orte, die berühmte Stadt und das kleine Dorf, sind allein darum eine Wallfahrt wert. Der Heiligblutaltar der Rothenburger Jakobskirche steht nicht mehr an der rechten Stelle. Einst schmückte er die Westempore. Diese war geeignet, weil der Künstler hier wie in Creglingen einen ganz besonderen Reiz entfalten wollte: die Durchsichtigkeit des Schreinraumes von der Rückseite her. Daß der Altar eine zweite Kirche war, bewährt sich hier nicht, wie in den Riesenwerken der achtziger Jahre, durch Wettstreit der Maße mit dem gebauten Raume, sondern darin, daß der Schreingrund selber dessen Formen in sich nimmt. Kein Dunkel mehr, aus dem Figuren sich hervorwiegen wollten, sondern eine lichte Bühne, so wie das geistliche Schauspiel sie längst im Kirchenschiffe gefunden hatte; der Schrein selber wird zum Kirchenschiff. Beide Altäre umkreisen das mittelste Heiligtum der alten Kirche, die Hostie. Der Rothenburger war Gehäuse für einen „Blutstropfen Christi“, der Creglinger steht heute noch frei im Schiffe des Friedhofskirchleins an der alten Stelle, wo einst ein Bauer im Acker eine Hostie gefunden haben sollte. Beide gehören den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts an. Der Rothenburger gilt als der frühere (Vertrag 1501, Schrein durch Erhart Harschner 1502 vollendet, die letzten Leistungen des Bildners 1504—1505 geliefert). Der Schrein zeigt weniger Rhythmus in der Symmetrie als Symmetrie im Rhythmus: *dieser* ist jetzt das erste. In zwei Schichten hintereinander reihen sich die Gestalten. Der Blick wird nicht in die Tiefe gelockt, er soll entlang wandern; das Entlang ist ein erstes Grundgeheimnis des Gesamtentwurfes; aus ihm erklärt sich auch die ungewöhnliche Stellung Christi. Nicht er hat die Mitte inne; der Verräter ist dieser viel näher, aber über den fällt sie wie ein Fallbeil herab. Der entlanglesende Blick allein kann das richtig aufnehmen: Symmetrie im Rhythmus, umgekehrt wie in der Pacher-Zeit. Die Symmetrie aber hat die Arbeit

des Schreiners hergestellt, die sicherlich mit dem Schnitzer verabredet war. Symmetrie ist hier das *zweite*. Wenn nun die Tropfkonsole links der Mitte über Christi Haupte schwebt, so kann sie es innerhalb des *Rhythmus* betonen. Die Fenster hinter den Gestalten sind in fast gleichen Abständen gereiht, aber über die Dreischiffigkeit und die Übermacht des Mittelschiffes ist kein Zweifel gelassen. — Ein weiteres Grundgeheimnis ist die Auffassung der Gestalt. Heutige Menschen, im Zeitalter der Photographie, abgetrieben von den früher selbstverständlichsten Wesenheiten jeder Kunst, könnten sie „verkrüppelt“ finden. Wenn die falsche Voraussetzung, die Kunst habe die Aufgabe der Photographie, sich mit der sonst so wünschenswerten Forderung nach vollkräftiger Männlichkeit der Lebendigen verbindet, so wird das Urteil noch vernichtender sein. Aber hier sind nicht Statuen Lebendiger gemeint, hier ist ein Ereignis zwischen Seelen gezeichnet, das durch Gebärden kenntlich wird. Der Künstler stellt sich nicht vor, wie wirkliche Menschen auszusehen hätten, sondern welche Arten von Ausdruck das Geschehnis auslösen muß: „Einer unter Euch wird mich verraten.“ Gewiß hatte Lionardo kurz vorher die gleiche Aufgabe unter vollerer Anerkennung des Anspruchs der Gestalt auf überzeugende Ausdehnung gelöst. Nun — Riemenschneider *erhebt* diesen Anspruch nicht. Es genügt ihm, *die jeweils wichtigsten Ausdrucksträger auf dem jeweils kürzesten Wege zu verbinden*. Daraus erwächst seine heutigen Menschen oft nicht mehr zugängliche Form. Hals, Schulter, Ellenbogen, Handgelenk, Knie, Fuß und über allem der Kopf — das sind *Ausdrucksträger*, mehr als Körperteile. Diese entscheidenden Tonstellen werden verbunden durch Ausdruckslinien, die so schnell als möglich, unter Unterdrückung dessen, was dieser Kunst nicht wesentlich zu sein braucht, von der einen zur anderen eilen. Sie sind dabei nicht karg; sie machen nur scheinbar Umwege, in Wahrheit Wege. Die Gewandfalte als Weg, selbst noch mit Ausdruck geladen, ist der vermittelnde Diener der Darstellung. Da der Kopf aber die wichtigste aller Tonstellen in diesem geistvollen Netze von Zeichen ist, so gerät er größer als die anderen, „zu groß“ vom Standpunkte dessen aus, der „Wirklichkeit“ verlangt. Diese Köpfe werden dennoch das erste sein, das auch dem zunächst zaudernden Betrachter beweisen wird: hier wird nicht aus Unfähigkeit gegen die Wirklichkeit gesündigt, sondern es wird überlegen

aus ihr und über sie hinaus gestaltet. Wenn diese wundervoll tiefen Köpfe vielleicht am ersten begreiflich machen, daß hier wirklich die Kraft eines hohen Stiles spricht, so beweisen das dem weiter Eindringenden auch die Körper, die freilich etwas anderes sind als bloße Menschenleiber. Dieser Bildner hat den menschlichen Körper in allen seinen Gelenken ausgezeichnet *gekannt* und hat seine Darstellung vorzüglich *beherrscht* — genau, so weit er sie *brauchte*! Er brauchte nicht die zuständige Ausdehnung, sondern die Richtung der Gebärdenträger. Da sehe man doch die Schulterbildung des Johannes an, verfolge die Arme, die Hände, Bein und Fuß. Da fehlt gar nichts, da sitzt alles richtig — es will sich bloß nicht zuständlich ausdehnen; es will das Wesentliche der Gebärde treffen, die Handlung, es will etwas tun, was wir heute mit Recht besonders hoch einschätzen: es will dienen. Eine karge, herbe, strenge, feine, wesentliche Seele spricht. In der Darstellung des Verehrens steht Riemenschneiders Kunst hinter der größten nicht zurück. Sie steigert sich zum höchsten Gesange, wo sie Verehrende um Verehrtes selber ordnet, wie in der Creglinger Himmelfahrt Mariae. Der Wurf birgt bei aller Bescheidenheit viel Zukunft in sich. In der ersten Zeit, die nach der schweren Krisis der deutschen Kunst im 16. Jahrhundert wieder aufblühen wollte, 1613—1619, hat Jörg Zürn den Überlinger Altar nach dem gleichen Gesetze geformt: aufscheinendes Licht von vorne, durchscheinendes vom Rücken her. Abermals ein Jahrhundert später übertrug Egid Qirin Asam im Chor der Rohrer Kirche auf den gebauten Raum selber die Auffahrt der Maria, wie sie im Creglinger engen Schreinraume geschaffen war. Dieser gibt ein „Himmel- und Erde-Bild“, wie einst der Krakauer Altar, viel kleiner aber und nicht als Hochrelief (bei zum Teil vollplastischen Figuren), sondern als Vollbild (bei zum Teil reliefhaft abgekürzten). Der Himmel wird nicht durch Strahlen gebildet, sondern durch den Raum eines Kirchenchores. Von Engeln getragen, schwebt aus den Jüngern die Jungfrau wie eine Blüte aus dem Kelche hervor. Die Befestigung an unsichtbaren Stangen ist grundsätzlich nicht anders, als der Spätbarock sie nur in weiteren Ausmaßen anwenden sollte. Hier bedarf es der großen Ausmaße nicht. Das hohe Lied der Ehrfurcht, das Riemenschneider gesungen hat — ein Gefühl, gebrochen wie ein Licht in viele Farben durch das Prisma der Charaktere — lenkt unsere



82. Niklas Hagenauer, Der Bauer mit dem Hahn,
München, Sammlung Böhler



83. Tilman Riemenschneider, Mittelschrein vom Creglinger Altar

Ehrfurcht auf den Ehrfürchtigen selber. Auch für den sollte dies gelten, dessen Verehrung andere Wege geht. Ziel und Form der Verehrung bedeuten wenig gegenüber ihrem Grade. Das Volk Goethes, der die Verehrung für unser bestes Teil erklärte, hat hier gesprochen. — Der Dettwanger Altar, für eine Rothenburger Kapelle bestimmt und erst 1653 neu versetzt, verändert, gekürzt — man ist dabei, seine eigentliche Form geistig wiederherzustellen — wird dem Creglinger bald gefolgt sein. Er kann sich an Besonderheit mit jenem nicht messen, er zeigt aber, wie der große Darsteller der verehrungsfähigen Männer die leidensfähigen Frauen auffassen konnte — und den Gekreuzigten. Bei diesem geht er immer noch vom Gerhart-Typus aus, aber auch der des Rothenburger Hochaltares kann sich melden. Eine neue Biegsamkeit entsteht. Wir kennen eine Reihe Beispiele, so den Christus in Steinach von 1516 und eine kleine, wohl zu Unrecht angezweifelte Gruppe des Darmstädter Museums. Diese steht unter Glas, und es drückt sich darin etwas Richtiges aus: die außerordentliche Kostbarkeit der Oberflächenbehandlung. Wie Elfenbein ist das Holz bearbeitet; kleine Kruzifixe in Elfenbein haben auch viel später noch in Italien den Ruhm deutscher Barockbildner getragen. Bemalung des Holzes entspricht dieser Kunst nicht.

Wir wissen, daß sie nicht nur die eines Holzschnitzers war. Unter den zahlreichen Werken in Stein ragen zwei Bischofsgrabmäler des Würzburger Domes hervor, Rudolf von Scherenberg † 1495 und Lorenz von Bibra † 1519 (Abb. 84 u. 85). Die Mächtigkeit, die ein älterer Bildner den zuletzt vorangegangenen Grabmälern gegeben hatte, wird darin aufgenommen, aber neu gewandelt; nicht tektonische Starre, sondern feinste Bewegung, namentlich in dem älteren Werke. Hier herrscht noch etwas vom Geiste der endenden Friedrichs-Zeit. Eine erlesene Farbigkeit verstärkt nur die Linienführung. Volle Empfindung geistigen Lebens schafft aus dem Kopfe ein großartiges Gerinnsel von Linien, die denkerische Tiefe und greisenhafte Güte vermitteln, ohne jemals ihre ornamentale Eigengesetzlichkeit zu verlieren. Der „Fortschritt“ im Bibra ist kein großer Gewinn, aber er bezeichnet einen Weg, den wir auch von Stoß her kennen: die Masse drückt die Linie herab. Aus diesem Grunde können nun die Einzelheiten sich Italienischem nähern. Löwen und Engel der Ahnenprobe verwandeln sich in

Putten; der Engel im Hemdgewande, gerade bei Riemenschneider sehr typisch in dem fast geschlechtslosen Ausdruck, weicht den „wel-schen Kindlein“, ebenso das verzweigte Gestänge leicht lesbaren Ein-zelformen, die gebrochene Schrift der Antiqua. Ist das nun „Renaiss-ance“? Es ist eine Wandlung mit der Zeit, die auch die Vorstellung vom Menschen abgeändert hat. Sie macht den Ersatz der alten Be-gleitformen *möglich* — mehr nicht! Wir übergehen bewußt eine große Zahl schöner und wichtiger Werke, um uns dem Schlußakkorde dieses Schaffens zuzuwenden. Wir finden ihn in der Maidbronner Bewei-nung. Riemenschneider hat viel in Relief gearbeitet, in verschiedenen Graden von fast graphischem Flachrelief hölzerner Flügel (Münner-stadt) zum volleren (Creglingen) und wieder zu flacherem in Stein (Bamberger Kaisergrab). Die Maidbronner Beweinung, Anfang der zwanziger Jahre entstanden, aber erst nach dem Bauernkriege auf-gestellt, ist aus Sandstein. Der im Anfange der Sechziger stehende Mann kehrt darin zu Erlebnissen seiner Jugend zurück. Der Grund-gedanke ist ulmisch. Die Versenkung erreicht jetzt ihre letzte Tiefe, während gerade der gleichzeitigen, Riemenschneider wohl nicht mehr bekannten schwäbischen Entwicklung (Merklingen) gegenüber eine größere Verdichtung des Gestaltlichen sich vollzieht. Der Mann unter dem Kreuze gilt als Riemenschneider selber. Das ist nicht unmöglich. Fällt aber nicht damit auch noch etwas Licht auf den Münnerstädter Lukas zurück? In dem Zunfttheiligen unseres Künstlers erkannten wir das Selbstbildnis seines Seelentumes; aber auch eine leibliche Ähn-lichkeit will leise durchschimmern. Wir wollten diesen Künstler, der, ohne stehen zu bleiben, sich immer sehr treu geblieben ist, als Führer (nur von uns her!) einer Gruppe sehen. Man könnte sie die der Lyriker nennen; sie ist von nicht geringer Zahl. Sogar ein *Hans Thoma* (oder Thomann) gehört zu ihr. Das Memminger Chorgestühl, an dem er seit 1501 gearbeitet hat, kann stellenweise an Riemen-schneider selber erinnern. Die Nachrichten gehen bis 1525.

GREGOR ERHART

Auch *Gregor Erhart* darf zur Gruppe der Lyriker gerechnet werden. Er soll gegen 1540 gestorben sein, müßte also als Altersgenosse Riemenschneiders ein sehr hohes Alter erreicht haben. Seine Grundstimmung tritt der des Würzburgers zur Seite. Blaubeuren und Münnerstadt, die Eva und die Schöne Deutsche — das sind Klänge, deren Verwandtschaft leicht zu verstehen ist. Auch Gregor Erhart gehört einer Künstlersippe an. Michel Erhart, älterer Bruder oder Vater, hat u. a. mit Holbein d. Ä. zusammen am Weingartener Altare gearbeitet. Paulus, der Sohn oder Stiefsohn, war ebenfalls Bildschnitzer. Nach Vollendung des Blaubeurer Altares, 1494, ist Gregor Erhart von Ulm nach Augsburg verzogen. Dies war nicht nur ein einzelner Verlust der alten Hauptstadt schwäbischer Kunst, es war ein Sinnbild für den Wechsel der Führerrolle; Augsburg übernahm sie von da an. Mit seinem Schwager Adolf Daucher und dem Vater Holbein als Maler gemeinsam hat Erhart 1502—1504 den Kaiserheimer Altar geliefert. Die Muttergottes besitzen wir noch in Berlin. Sie beweist, daß auch Erhart den Weg seiner Zeit gegangen ist, ohne sein Eigentliches zu verlieren. Er hat die lyrische Lieblichkeit bewahrt, aber das Schwingende seiner Blaubeurer Formen ist zu neuer Festigkeit geronnen. Die Bewegung ist vom Umrisse her in das Innere getreten, als harter Rahmen schließt der Mantel den Umriß senkrecht ab. Was in Blaubeuren diesen selbst bewegte, kann sich nun in ihn einbergen: das Kind ist von einem großartig neuen Kontrapost bewegt. Kopf und Körper wenden sich nach rechts, die Arme nach links: ein Michelangelo-Motiv, und sicher (1502!) nicht aus Italien „entlehnt“. Nicht nur die Senkrechte des Umrisses hat den Gesamtschwung ersetzt, es ist auch eine Waagerechte gewonnen; die obere Formgruppe ruht geschoßartig über der unteren. Die herrliche Gruppe, die in Frauenstein (Ober-Österreich) aufgetaucht ist, bezeugt ähnlichen Geist. Auch hier ist eine Mantelmaria gegeben, aber eine sitzende. Der mächtig große Kopf ist nicht nach Marias eigenem Körper, sondern nach dem der ganzen Gruppe abgestimmt, es ist gleichsam der Kopf der Schutzgemeinde. Diese überlegene Freiheit ist jener Riemenschneiders verwandt. Das Kind ist fast riesenhaft schwer geworden. Auf der linken Seite erkennt

man Kaiser Maximilian. Dieser hat Augsburg besonders geliebt, er hat dieser Stadt sein lebensgroßes Reiterdenkmal aus Stein zugedacht, und Gregor Erhart hat 1509 daran gearbeitet. Es ist niemals fertig geworden — ein unersetzlicher Verlust. Denn wir dürfen aus einem farbigen Holzschnitte Burgkmairs, der den ersten Entwurf geliefert hat, Schlüsse auf die Form ziehen; wir hätten zum ersten Male wieder den monumentalen Reiter in Ruhe. Und nun verlassen uns leider die Zeugnisse, wir wissen nicht mehr, wie der Künstler sich zuletzt entwickelt hat. Soviel aber wissen wir, daß seine Entwicklung mindestens so früh wie die Riemenschniders auf breitere Ruhe, auf Unterordnung der Linien unter die Masse gezielt hat. Das Geschlecht von 1460 scheint diesen Weg durchweg gegangen zu sein. Es zielt auf Dürer als auf seine nächste Folge.

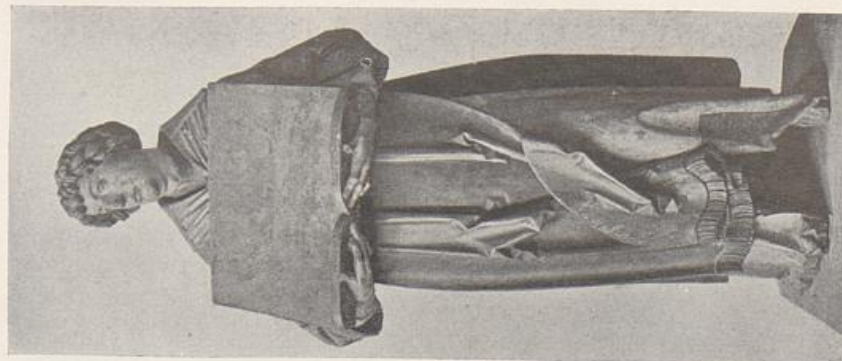
Ein unbekannter Künstler, den man mit Erhart zusammenbringen wollte, Meister des Mörlin-Epitaphes nach einem schön bewegten Grabstein des Augsburger Domkreuzganges von 1497 genannt und auch in Eichstätt (Grabstein Wolfersdorff) aufzufinden, ist in der frühen Augsburger Zeit mit Erhart gleichzeitig nachzuweisen. Er könnte dem gleichen Geschlechte angehören. Ein bedeutendes Bildnis hat er im Grabstein des Adolf Occo geleistet. An Stelle der bewegten Szene ist die unmittelbare Vergegenwärtigung getreten, das *Bildnis*. Ein ausgesprochener Breitenzug weitet den Reliefraum aus; es ist, als hätte sich plötzlich eine bis dahin reich belebte Bühne entleert. Das Einmalige und Einfache betritt sie. Wir beobachten einen geistigen Menschen, einen humanistisch gebildeten Arzt, unmittelbar bei seiner Arbeit. Es ist die Stadt des Augustus, die den Grabsteinbildner so früh zum schlichten Bildnis-künstler umformt.

HANS WITTEN

Obwohl uns nähere Nachrichten fehlen, dürfen wir vielleicht auch *Hans Witten* jenem Geschlechte zuzählen. Die genauere Kenntnis seiner Kunst verdanken wir vor allem Walter Hentschel. Man kannte den Künstler schon lange als den „Meister H. W.“, der 1511 den Altar von Borna, 1512 die schöne Türe in Annaberg (1501 auch eine Helena in Halle) bezeichnet hat. Eine zähe und umsichtige Arbeit hat Hentschel



84, 85. Tilman Riemenschneider, Grabmäler des Rudolf von Scherenberg
und des Lorenz von Bibra im Dom zu Würzburg



86, 87. Hans Witten, Engel von der Schönen Tür der Annenkirche
in Annaberg und der Diakon in Ebersdorf

schließlich zur Feststellung des Namens verholfen. Er weist auf das Rheinland, aber auch dem Verfasser will einleuchten, daß H. W. durch das Heimatland Riemenschneiders am Harze gegangen, vielleicht Riemenschneiders Stammesverwandter ist. Eine gewisse Seelenverwandtschaft kann verspürt werden. Aber anders als der Würzburger, aus einer romantischen Seele heraus hat H. W. sich gelegentlich schon Barockem genähert. Einiges aus dem reichen Gesamtwerke sei betrachtet. In dem geschnitzten Altare von Borna zeigen die größeren Gestalten der Heimsuchung jenen Grundzug niedersächsischen Wesens, der auch aus dem Würzburger zu sprechen scheint: das jähe Einsinken der Formbretter zwischen scharfen Graten. In einer Gruppe von Werken, die heute mit den Namen „Wolter“ und „Stavoyer“ noch unsicher bezeichnet wird, ist dieses überbetonte Holzgefühl verwandt zu finden. Die seelische Nähe zu Riemenschneider spricht deutlicher aus den begleitenden Engeln. H. W. formt sie anders als jener, aber er denkt sie gleich lyrisch. Es lebt auch in ihm ein Klang, der am deutlichsten aus jeder Darstellung verehrender Hingabe vernehmlich wird. Längliche, fast geschlechtslose Wesen sind diese Engel. Als Einzelgestalten sind sie dem Meister am schönsten in den beiden großen Pulthaltern von Ebersdorf gelungen. Ein naumburgischer Gedanke ist in diesen aufgenommen. Durch die Doppelung wird es möglich, ihn dialektisch zu zerlegen; ein Diakon steht einem Engel gegenüber. Dieser Diakon (Abb. 87) ist ausgesprochen männlicher, nicht nur in der Kopfhaltung, sondern in der ganzen Gestalt, in der härteren Kraft seines festgerammten Stehens. Selbst die Haltung der Hände ist als Kennzeichnung gedacht; sie legen sich quer unter das Pult und leisten so eine Geschoßbildung. Im Engel ist mehr Schwebung, im höher gelegten Griff der Rechten, im beweglicheren, wiegenderen Stande. Im Gesichte blüht jene fein-hingebungsvolle Lyrik, die auch Borna beweist. Als Ausdruck inbrünstiger Hingabe erreicht sie ihr Höchstes in der „Schönen Türe“ von Annaberg. Wird sind im Erzgebirge, das damals durch seinen Silberbergbau eine vergängliche, aber glänzende Blüte erlebt hat. Die Annenkirche als Ganzes ist eines ihrer schönsten Denkmäler. Das Schönste wiederum ihrer reichen Plastik ist aber erst künstlich später hineingelangt, eben die „Schöne Türe“ des H. W. Ursprünglich hat sie an der Franziskanerkirche gesessen. Die

Reformation hat diese um ihren Sinn gebracht, doch war man verständlich genug, das Meisterwerk des H. W. im späteren 16. Jahrhundert zuerst an, dann in die Annenkirche zu retten. Einige Veränderungen daran sind der Reformation zuzuschreiben. Die Liegefiguren des obersten Teiles haben „etliche abgöttische Bilder“ verdrängt — gottlob nicht das Wesentliche. Man hat sich auf eine Protestantisierung der Namengebung beschränkt. Hentschel hat den alten Gedankengang richtig wieder erkannt. Es handelt sich um ein inneres Schauerlebnis des Franziskus, dem Maria erscheint. Den in Deutschland nicht üblichen Stoff hat H. W. mit echter Schöpferkraft gefaßt. Wie dem Hagenauer die Gesamtform der großen Altäre, so muß dem H. W. die der „Schönen Türe“ zugetraut werden. Sie ist ein wahres Flammengebilde schon in den unteren Öffnungen, aus deren tiefgeschrägter Laibung sich Spruchbänder, aus diesen wieder Engel hochwinden. Zwischen Pfosten- und Bogenteil brechen die Hauptgestalten durch, Maria links, der verzückte Franziskus rechts. Ein Engelhimmel schwärmt aus der Tiefe vor und zum Gnadenstuhle. Fittiche und Bänder genügen, diesen in Wolken zu versetzen. Der Engel mit dem sächsischen Wappen gehört zu den himmlischsten Eingebungen altdeutscher Kunst (Abb. 86). Seine Schmiegun g, sein in Hingabe entrückter Gesichtsausdruck sind reine Musik des Sichtbaren. Man darf daran denken, daß man sich in der Heimatgegend Schumanns befindet. Damit ist zugleich ein allgemeinerer Begriff nahegelegt: Romantik. Der Verfasser hat im ersten Hefte der Zeitschrift „Das Werk des Künstlers“ seine Meinung dahin dargelegt, daß zwar nicht bewußte Romantiker, wohl aber eine große Reihe unbewußter romantischer Leistungen um 1500 auftauchen, die zur anerkannten Romantik um 1800 oft in einer Beziehung stehen, die geheimnisvoll bleibt wie das Leben selbst, aber einleuchten kann, sobald man das Geheimnis des Lebewesens Volk anerkennt. Die beiden Geniezeiten haben im ganzen viel Verwandtes, im Überreichtum an Kräften, im Ausdruck des Endes, in der Auflockerung, die Romantisches voraussetzen muß. Dieses ist in beiden Zeiten nur eine Richtung unter vielen. Wie aber die Verlagerung der Ausdrucksgebiete in sämtlichen Richtungen die Zeit um 1500 mit den Mitteln des Sichtbaren, die um 1800 mit jenen des Hör- und Denkbaren arbeitend zeigt, so steht es auch mit den beiden Formen der Romantik. Die um 1500 entbehrt

der Bewußtheit, sie ist wesentlich unliterarisch, sie ist stark augensinnlich, und es ist zuzugeben, daß manche die Übertragung des Namens, den 300 Jahre später sehr bewußte, sehr literarische und augensinnlich wenig schöpferische Menschen ihrem eigenen Zielbilde unterlegten, werden ablehnen müssen. Ein sehr Wesentliches ist gleichwohl den entsprechenden Einzelrichtungen der entsprechenden Gesamtheiten gemeinsam. Es ist die Lust am Übergänglichen, Schwebenden, Dämmrigen und Nächtlichen, am Fernweh, an der Landschaft, an Reise und Wanderung, am Volksliede, am Humor, in allem aber an der *Verwischung der Grenzen!* Daß Mensch, Tier, Pflanze, Gestein einander ähnlich werden, daß der Wald und die Nacht voller verwandelnder Kräfte lauern, daß Wachen und Traum, Geschichte und Märchen, Gestalt und Gespenst sich vertauschen, — das ist Romantik. Die Ähnlichkeit führt so weit, daß ganze Inhalte, die um 1500 sichtbar gemacht worden sind, um 1800 in Wort und Ton erscheinen, daß um 1500 gleichsam vorausgenommene Illustrationen zu gesprochenen und gesungenen Inhalten von 1800 entstanden sind. Das Schubert-Lied in Linien, das wir in dem Hausbuchmeister-Stich vom Tode und dem Jüngling fanden, war nur ein erstes, frühes Beispiel. Wir werden noch viele andere treffen. H. W. selber aber gibt uns, deutlicher als in der Schönen Türe, ein sehr überraschendes Beispiel mit der Freiburger Tulpenkanzel (Abb. 88). Wenn man schon nach irgendeinem Begriffe sucht, so reicht keiner der bei der Darstellung der Dürer-Zeit üblichen aus. Das ist nicht Renaissance und nicht Gotik, auch nicht einfach Spätgotik oder gar spätgotischer Barock. Das ist Romantik, wenn schon ein zusammenfassendes Wort gewählt werden soll. Es wird kein Zufall sein, daß man rund um 1830 das Werk zuerst wieder beachtet hat. Es ist eine Wunderblume als Kanzel, nicht selbst die „Blaue Blume“, aber doch eine Wunderblume — und *gemeißelt!* Novalis, der selbst vom Harze stammte, hat die blaue Blume im Ofterdingen-Roman besungen. Er hat aber auch, selber Bergmann, die Romantik des Unterirdischen zu packenden Bildern geführt. Die seltsame Pflanze, die im Freiburger Dome mit höchster Fertigkeit gemeißelt, mit der reichen Phantasie des hymnischen Sängers der Schönen Türe durchbelebt, durch Verschnürung nur noch saftiger und üppiger ausschwellend, wahrhaft emporwächst, sie trägt nicht nur die Gleichsetzung „Kind und Blume“

in sich, die bei Runge eine so große Rolle spielen sollte; sie gibt auch eine ganze Bergmannslegende (wie Hentschel zuerst richtig gesehen hat). Der Mann, der ihr zu Füßen sitzt, mit dem Ausdruck träumerischer Hingabe, der mindestens eine Vorbedingung alles Vorromantischen ist, ist nicht der „Meister“; er ist das genaue Gegenteil des tapferen Werkers, der vom Sakramentshaus in St. Lorenz zu Nürnberg her heute fast jedem Deutschen bekannt ist. Es ist Daniel (daher auch die Löwen), nun aber in einer erzgebirgischen Märchenlegende zum „Bergmann Daniel“ geworden, der „auf Bäumen Erz sucht“. Wir werden zu dem Himmel von Altdorfers Alexanderschlacht Worte von Jean Paul hören, die wie auf diesen gedichtet klingen und doch so wenig auf einem Wissen um jenes 300 Jahre ältere Werk beruhen wie die Worte E. T. A. Hoffmanns aus dem „Bergwerke von Falun“, auf die Hentschel aufmerksam gemacht hat: „Wie kräuselnde Wogen erhoben sich aus dem Boden wunderbare Blumen und Pflanzen von blinkendem Metall, die ihre Blüten und Blätter aus der tiefsten Tiefe emporrankten und auf anmutige Weise ineinander verschlangen.“ Die Traumhaftigkeit der romantischen Vorstellungswelt ist an der Kanzel des H. W. ganz unmittelbar zur Stelle; der Traum eines Träumers ist dargestellt.

An dieser Stelle spürt man noch deutlicher als schon in dem weichen Fittichschlage der Annaberger Formen, daß H. W. zwar auch ein lyrisch empfindender, jedoch ein recht anderer Mensch als Riemenschneider ist. Dieser ist allem Phantastischen fern, H. W. aber ist deutlich eine Musikerseele. Damit nicht genug: aus seinem lyrischen Untergrunde treibt er Dramatisches hoch, wilder und seltsamer, als es von der trockenen Feinheit Riemenschneiders erwartet werden könnte. Das merkwürdigste Zeugnis ist die Geißelsäule der Chemnitzer Schloßkirche. Abermals ist der Gedanke völlig einmalig, genau wie an der Schönen Türe und der Tulpenkanzel. Man wird darum dem Auftraggeber nur die allgemeinste Form des Wunsches zutrauen dürfen; der Meister selbst muß das Werk bestimmt haben. Noch etwas anderes steckt darin. Es weist auf Eindrücke des Künstlers, die auch das bisher aufgedeckte Gesamtwerk nicht offenbaren kann. Es ist eine ausgesprochene Rück Erinnerung an die Zeit der achtziger Jahre darin, eine *Rück Erinnerung*, wohl gemerkt, kein *Rückgriff*! Keine Zeit hatte gerade die



88. Hans Witten, Die Tulpenkanzel im Dom zu Freiberg



89. Bernhard Strigel, Bildnis des Konrad Rehlingen,
München, Alte Pinakothek

Geißelung in so seltsamem, fast bösem Rausche durchgedacht wie die von 1480. Selbst der milde Schongauer ist da weiter als jemals sonst gegangen. Daß Schongauer in einem Punkte unmittelbar Pate stand, ist schon lange erkannt: der Christus geht auf den Sebastian L. 59 im ganzen Unterteile zurück. Das ist aber nicht alles. Das Kreisen der Formen um die Mitte ruft ebenso deutlich nach allseitiger Ansicht, für mechanische Wiedergabe also mehr nach Kinematographie als nach Photographie, wie Grassers Maruska-Tänzer. Und endlich ist die gewaltige Höhe von etwa fünf Metern wie eine Erinnerung an die Riesenhaftigkeit der alten Schnitzaltäre. Dies sei nur festgestellt; nähere Erklärung fehlt. Man könnte sich aber denken, daß die sehr ungewöhnliche Aufgabe der plastischen Darstellung einer Szene, die am deutlichsten im Gemälde, am packendsten im Kupferstiche des späteren Fünfzehnten gegeben war, den Künstler an die Blütezeit der grausigsten Darstellung erinnert, die Beschäftigung mit den älteren Kupferstichen nahegelegt hat. Es ist nicht nur der Sebastian, es ist auch unmittelbar die *ganze* Szene der zwölfblättrigen Passion Schongauers, die frei durch H. W.'s Gesamtwurf blickt. Nicht nur, daß Schongauers Geißelter die gleiche Fußstellung wie der Chemnitzer hat — das Kreisen, das Wirbeln ist innerlich gleich. Daraus erklärt sich auch ein nun wirklicher Rückgriff in den Trachten. Wir sind sicher nicht allzu weit von 1520 entfernt. Längst ist die „schlanke“ Tracht in jedem Sinne durch die breitere ersetzt. Wir wissen, daß Tracht Stil ist. In den achtziger Jahren trug auch der Breitgebaute notgedrungen die Tracht der Schlanken, um 1515 hatte sich das Verhältnis längst umgekehrt. Man tat alles, um durch die Tracht auch den lebendigen Menschen so breit, so den früheren Zeiten entgegengesetzt zu gestalten wie das Bildformat, das damals gerne in die Breite ging, oder wie den Rundbogen, der den gespitzten längst verdrängt hatte, oder wie die drallen Putten, die an die Stelle der hageren Gewandfiguren getreten waren, oder wie die Antiquaschrift, die die gebrochene ersetzt hatte. Nichts davon hier! Aber der Rückgriff war zugleich neuartiger und notwendiger Entschluß. Nur mit solchen schlanken Figuren im eng anliegenden Gewande war der greulichen Einkesselung des Gemarterten die überzeugende wirbelnde Eiligkeit zu verleihen. Der Mann, der die Tulpenkanzel ersonnen hatte — was, abgesehen von Fragen des

Geschmacks, auf jeden Fall die Gabe freien Erfindens beweist — hat wie in jener, so auch hier Elemente des Wirklichen zur Grundform gemacht. Auch hier aber sind gerade diese die Träger des Unwirklichen und Traumhaften. Wie in Freiberg schichtet sich der Boden in unregelmäßigen, „natürlichen“ Plattungen zusammen. Wie dort die Treppe, so wird hier die Säule zum pflanzlichen Lebewesen. Wie dort die Blume, ist hier der Baum zwiefach eingeschnürt, nun mit fast aufdringlicher Sinnbildlichkeit. Kein Zweifel, das sind Dornenkronen, zwischen denen die eigentliche Leidensszene spielt. Wie in Freiberg sitzt am Boden eine Figur von träumerischer Haltung, die Teilnahme an sich ausspricht, der Flechter der eigentlichen Dornenkrone, *der Mensch* gleichsam, der nach der Auffassung der Kirche den Erlösungstod selber notwendig gemacht hat und ihn zugleich betrauert (man denke an die Matthäus-Passion). Ist die Art anders, so ist es auch der Weg. Wir sind hier weit ab von Riemenschneiders Wesen, und auch die Entwicklung H. W.'s mußte anders verlaufen. Der hohe Formenkünstler Riemenschneider hat eine einmalige Grundvorstellung bis auf das Letzte durchgefeilt; er kam dabei gegen Ende seines Lebens auf ein größeres Gewicht der Masse in der Form, auf eine letzte Milde im Ausdruck. H. W. scheint aus lyrisch-romantischer Inbrunst heraus nach schärferen Ausdrucksformen verlangt zu haben. Vor allem: er war immer wieder neu. Er hat im Annaberger Taufstein „welsche Kindlein“ von rundlicher Anmut unter ein breitschwellendes Becken gesetzt, das seine Herkunft aus nordischem Formengute durchaus nicht verleugnet. Dies findet eine Entsprechung: es ist der Lorenz von Bibra. Aber im Goslarer Vesperbilde tritt H. W. eher auf die Seite, an der wir 1513—1515 Hans Leinberger und „Grünwald“ finden werden. Etwas so Grausiges wie allein den linken Fuß des Toten hätte Riemenschneider niemals gewollt; er war sicherer im Geschmack und sicherer, enger damit in der Verfolgung seines einen einmaligen Grundklangs. Er war reich in der Enge, während H. W. reich durch Vielfalt, aber auch unruhig und flackernd ist: ein Romantiker (was Riemenschneider gewiß nicht war). Wenn noch eine Vermutung gewagt werden darf: wenn wirklich das Portal der Chemnitzer Schloßkirche in der Hauptsache Plastik des Franz Maidburg um 1525 zeigt und nur vier Figuren aus der frühen Zeit des H. W.

stammen, so darf gefragt werden, ob dieser nicht auch Schwaben und den Oberrhein gekannt habe. Der Benediktus erinnert geradezu an Hagenauer.

LUDWIG JUPPEN

Dies sind nur Vermutungen. Es ist nicht einmal völlig sicher, daß H. W. dem Geschlecht von 1460 angehört. Nur wird man bei diesem wohl die meisten inneren Ähnlichkeiten treffen. Für *Ludwig Juppe* von Marburg haben wir besseren Anhalt; wir wissen, daß er 1486 verheiratet war. Wir dürfen daraus auf ein Geburtsjahr rund um 1460 schließen. Der Künstler ist feinsinnig genug, aber über kurze Erwähnung kann die Betrachtung nicht hinausgehen. Juppes Bedeutung liegt in seiner betont mitteldeutschen Stellung. Er hat offenbar nicht nur die niederrheinische Kunst von Kalkar gekannt, sondern auch die ober-rheinische. Ein Relief des Marburger Rathauses mit St. Elisabeth und zwei herabschauenden Halbfigürchen ist schwer ohne den Eindruck Gerhartscher Kunst denkbar. Ebenso ist das 1516 geschaffene Grabmal Wilhelms III. in der Elisabethkirche von jenem westlichen Typus, den Gerhart in Trier angewendet hatte.

MALER IN SÜD UND NORD

BERNHARD STRIGEL

Völlig gesichert für das Geschlecht um 1460 ist der Maler *Bernhard Strigel*; und so deutlich wie die Beurkundung wirkt auch sein Stil. Es läßt sich begreifen, daß in dieser Art ein Altersgenosse Riemenschneiders malen mußte. Es ist bei Strigel anders als bei „Grünwald“. An diesem Manne würde immer das Rätsel haften, selbst wenn wir alles von ihm wüßten, vielleicht dann sogar noch lebendiger. Der „Meister der Hirscherschen Sammlung“ in Freiburg wurde zu Bernhard Strigel, als Bode 1881 auf der Rückseite eines damals in Berlin, später in Kreuzenstein befindlichen Bildes eine Inschrift entdeckte, in der der Humanist Cuspinianus mitteilt, dieses Gemälde sei von Bernhard