



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1940

Die Bildner

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

DAS GESCHLECHT VON 1485

DIE BILDNER

Um die schwere Lage, in die die Jüngeren deutlicher als ihre älteren Brüder gerieten, recht anschaulich zu erblicken, halten wir uns nun wieder zuerst an die Plastiker. An keiner Frage ist die innere Aufspaltung dieses Geschlechtes deutlicher geworden als an der, die vor allen anderen die ihrige, mehr als die der Maler, war, der Frage nach der menschlichen Gestalt. Sie ist für diese Meister kein Gesprächsgegenstand, sondern Herzensangelegenheit, nicht eine ästhetische Frage, sondern eine künstlerische, also eine der Gesinnung. Sie heißt zuletzt: was ist der Mensch im All? Dies wiederum heißt: wozu dient die Kunst? *Wem* dient sie? Wird der „freie Mensch“ der Erbe Gottes, mindestens des Gläubigen, wird die Feier des Menschen („Humanismus“!) oder die Feier des Allmächtigen entscheiden?

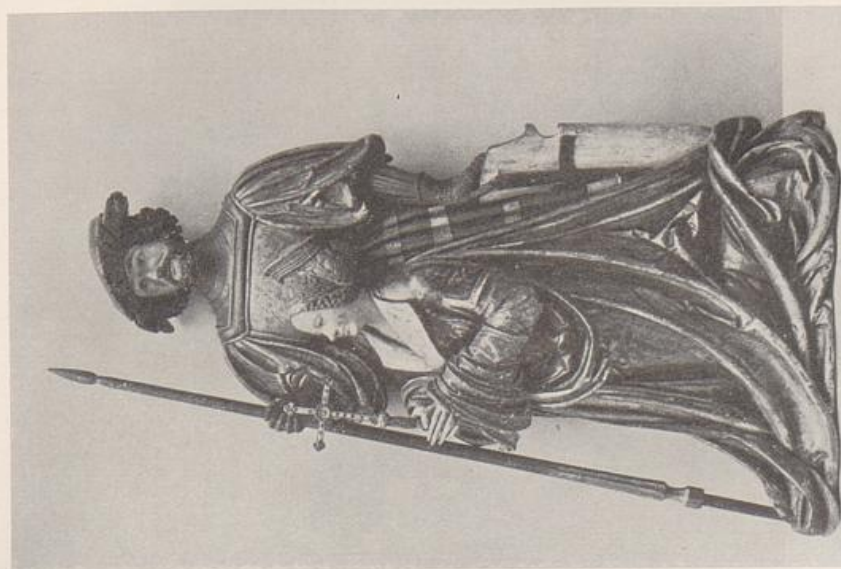
Darüber ist wohl kaum ein Wort gewechselt worden; die Taten der sichtbaren Form sprechen deutlich genug. Auf beiden Fronten wurde Großes und Merkwürdiges geleistet, und auch jene Front, die sich für die Form als solche (als eine Front von Deutschen niemals restlos) entschied, auch sie ist in hohem Maße deutsch gewesen. Nichts ist fremdartiger gegenüber auch jener Kunst in Deutschland, die nunmehr ganz zweifellos und offenen Blickes mit der italienischen zusammenhängt, als das, was wir „niederländischen Romanismus“ nennen. So überragend im Durchschnitt, im Verhältnis der schöpferischen Kraft zur Menschenmenge, auch die Niederlande besonders im 15. und 17. Jahrhundert gewesen sind — während der Dürer-Zeit entspricht im alten südlichen und westlichen Deutschland die Menge und der Rang der Werte durchaus der viel höheren Volkszahl: sie sind weitaus bedeutender. Die Dürer-Zeit ist trotz Gerard David, Quentin Massys, Mabuse, bei den westlichsten Niederdeutschen keine Genie-Zeit mehr, wie das 15. Jahrhundert es war. Weit deutlicher aber noch als die ungewöhnliche Anzahl hoher Begabungen in Deutschland — man wolle nie vergessen, daß unsere Betrachtung eine nur kleine Auslese gibt —,

weit deutlicher spricht die hohe Kraft jener Zeit aus der Art des Verhältnisses zu Italien. Nur selten, und eher bei Spätwerken einzelner Maler als bei Plastikern, dürfen wir von Italismus reden trotz des so unbezweifelbaren Blickes jener Meister auf das große südliche Kunstland. Dieser Blick ging unter freier Stirne hervor. Die Qual, in der sich die niederländischen Romanisten (namentlich noch um 1600) verrenkt haben, um im Sinne Michelangelos aus Begegnungen nackter Körper und nackter Gliedmaßen Bilder zu schaffen, ihr Manierismus nämlich, ist im Oberdeutschland der späteren Dürer-Zeit nicht zu finden. Noch zu Hans Vischers Apollobrunnen in Nürnberg gibt es kein Seitenstück auf dem Boden des Nordwestens. Möge man dieses Werk italienisch nennen — das wäre immer noch richtiger, als es italistisch zu heißen. Es muß — und verwunderlich ist das gar nicht — eine weit innigere Verwandtschaft der Anlagen zwischen Süddeutschen und Italienern geben. Schon in der salischen und staufischen Baukunst hatte sie sich bewährt. Die Niederländer sind Italien gegenüber so gut wie völlig blutsfremd. Wenn ein Holländer wie Lukas von Leyden bei Dürer in die Schule ging, so bedeutete das keinerlei inneren Bruch. Memling und Meit in den Niederlanden, Holländer in Köln, Ober- und vor allem Niederdeutsche im Holland des 17. Jahrhunderts — sie fallen nicht auf. Nur im späten 16. Jahrhundert gelang es Jean de Boulogne (aus Douai!), sich völlig in Italien einzuwurzeln. Seine niederländischen Schüler trafen dann in Deutschland auf Verwandte, die *zugleich* dem Italienischen nicht völlig fern waren. Aber im allgemeinen *warben* die Niederländer um Italien bis zur Verrenkung als um etwas hoffnungslos Artverschiedenes, so lange, bis in Rubens endlich der große Verbinder kam, der auf seinen Riesenschultern die ganze Kunst des Südens in den Norden trug — und war es, als er sie ablud, dann noch wirklich die Kunst des Südens? Die Süddeutschen waren in anderer Lage. Sie konnten, namentlich in der Altersschicht Hans Vischers, sich selber bewahren, und wenn ihre Form noch so südlich war. Die deutsche Kunst hatte sie hervorbringen können. Diese Tatsache, so schlagend deutlich sie ist, wird allzu selten hervorgehoben. Hans Vischers Apollobrunnen und Cellinis Salzfaß künden mühelos vom Sinne *einer* Generation. Zwischen Niederländern und Italienern wäre eine so innige Entsprechung damals bestimmt nicht zu finden.

Aber Hans Vischer gehört schon zu einem noch etwas späteren Geschlechte. Das von 1485 hat in der einen seiner beiden großen Richtungen ihm den Weg geebnet. Wir fragen zuerst nach der anderen. Sie ist gleichsam die Selbstüberschlagung jener, von der wir soeben herkommen. Hinter Backoffen folgt sein Schüler in Halle und im noch südlicheren Westen H. L., hinter Leinberger der Christophorus-Meister von München, im weiteren Südosten der Meister von Zwettl (Andreas Morgenstern oder Matthias Götz von Passau?), hinter Claus Berg folgt Benedikt Dreyer und der Schöpfer des Rostocker Rochus-Altars. Jedesmal haben wir den Eindruck eines Fiebers, oft eines großartig genialischen, selbst genialen, aber doch eines Fiebers. Höchster Kraftauschlag und Überreizung, Kampf und Krampf sind nur noch durch kleine Schritte getrennt. Woher das Fieber kam, wurde schon früher angedeutet: offenbar haben wir es mit den letzten Zuckungen der alt-deutschen Kunst bei denen zu tun, die noch an ihrem alten Sinne hingen. Diese Zuckungen sind nicht lahm, sondern hitzig wie die Prankenschläge eines sterbenden Löwen; aber der Löwe stirbt.

In den Werkstätten der Meister von Dürers Alterslage müssen diese Künstler herangewachsen sein. Ein erster oberflächlicher Blick, oder auch ein von weiter entferntem, im Sinne reiner Formgeschichte vielleicht *höherem* Standpunkte aus, könnte die Jüngeren mit den Älteren zusammensehen. Sicher: es *muß* ja zwischen Lehrern und Schülern Gemeinsames geben. Namentlich mit italienischem Wesen verglichen, schließt sich dies alles zunächst zu einem zusammen: der Moosburger Altar und der Zwettler, Berg und Dreyer, Backoffen und sein Hallenser Schüler. Gemeinsam ist der Eindruck fast hemmungsloser Eigenbewegung der Falten, strudelnder Linienmusik, der Überwucherung der Kernform durch die Randformen, des Unstatuarischen. Aber dies alles — und namentlich das letztere — gilt doch nur für einen sehr fernen oder eben einen oberflächlich kurzen Blick. Es sind tiefe Unterschiede da, Unterschiede des Grades, die zu Unterschieden des Wesens werden, und besser als verabredete Stilnamen läßt eine einfache Untersuchung der Form und des Grades an *Willen*, der aus ihr spricht, in das eindringen, was einer nicht nur rein kunstgeschichtlichen, was einer durch Kunstgeschichte zur Geschichte selber strebenden Betrachtung das Wesentliche ist. Man wird dann darauf kommen, daß der

Altersunterschied etwa zwischen Dreyer und Berg sehr wahrscheinlich eine recht tiefe Wirkung gehabt hat. Er beträgt nur ein Jahrzehnt, aber wir wissen, daß ein Zwanzigjähriger das gleiche Erlebnis und die gleiche aus diesem folgende Lage anders erleben muß, an anderen Punkten seiner eigenen Lebensgeschichte — allgemein auch mit der Aussicht auf noch *längere* Beschattung oder Bestrahlung seiner eigenen Schaffenszeit — als ein Dreißigjähriger. Dieser Altersabstand ist kein Zahlenmysterium, sondern eine Lebensstatsache. Als Luther die 95 Thesen anschlug, näherten sich die Männer des Dürer-Geschlechtes den Fünfzigern. Sie kamen in ein Alter hinein, das nicht nur eine höhere Reife, eine längere Möglichkeit zu *Erfahrungen* verbürgt, das darüber hinaus vielmehr in der Entwicklung der Persönlichkeit — zunächst unabhängig von den äußeren Ereignissen, diesen selbst gegenüber aber auch eine neue Verfassung schaffend — einen *Wendepunkt* zu bezeichnen pflegt. Hier liegt die eigentliche „Lebenswende“. Mancher zerbricht an ihr. Wer sie übersteht, gelangt zu oft überraschender Erfüllung der früher in ihn gelegten Versprechungen. Dürer selbst ist ein großartiger Beweis. Gegen 1520 erreichte er den kritischen Zeitpunkt. Die niederländische Reise, die er, ahnungslos gegenüber ihrer Bedeutung, nicht aus geistigen, sondern aus geschäftlichen Gründen unternahm, traf ihn, den Starken, an günstigster Stelle seines Weges. Die neue Stellung zum Menschen, der erhabene Gesang auf die Würde des Mannes namentlich, die Feier des Willens in den späten Bildnissen, die Gipfelung in der monumentalen Schöpfung der Apostel — dies hat seinen eigentlichen und tiefsten Grund in der siegreich bestandenen Lebenswende. Die „zweite“ Jugend nahm mit der Frische einer *Jugend* überhaupt die großen Eindrücke der niederländischen Kunst auf; doch sie nahm das, was sie von ihr brauchen konnte, mit der auslesenden und steigenden Kraft eben einer *zweiten* Jugend, die zugleich eine zweite *Reife* ist. Die Kraft des Willens, die bei Dürer in schweren Kämpfen sich durchgebissen hatte, kennzeichnet auch die Altersgenossen Backoffen, Leinberger oder Claus Berg. Die Ausmaße ihrer Persönlichkeiten sind bei weitem nicht gleich gewaltig, die Aufgabe ihrer Kunst ist bei weitem nicht so neuartig wie jene Dürers. Aber sie haben eine gesunde Kraft in sich. In ihrer Form lebt als Kern eine voll bejahte Körperlichkeit, und wir beobachten, daß alle Außenform, so sehr sie wuchern



139. Zosimus und Barbara — Meister der Mindelheimer Sippe — 140. Gereon und Katharina,
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



141. Altar von Mauer bei Melk (Niederösterreich)



142. Altar von Zwettl, jetzt im Adamsthal bei Brünn



143. Bernt Notke, Grabplatte eines Ehepaares,
Lübeck, Marienkirche

kann, den Kern eben doch *nicht überwuchert*; insofern ist die Gemeinsamkeit mit den Späteren nur Schein gewesen. Auch Leinbergers späte Pollinger Sitzmadonna schüttet die in sie gelegten Bewegungen nach außen und unten hin aus, Gewandfalten und Kinder — alles voll lachender Freude am Dasein. Sie *sendet sie aus!* Die Form dieser Meister greift aus, sie greift an, die der Jüngeren sieht nicht mehr angreiferisch, sondern eher „angegriffen“ aus. Die Sprache ist den feinsten Unterschieden wohl nicht gewachsen, und auf jeden Fall gibt es hier, wie überall im Leben, eine Fülle von Übergängen. Nur, um zu verstehen, was da ineinander übergeht, was sich da doch in ein zuletzt Anderes verwandelt, muß dieses „was“ gesehen werden: bei den Älteren (bewußt etwas übertrieben gesagt) eine von undurchdringlich fester, zu eigener Bewegung fähiger Gestalt *entsendete* Außenform, Form also als Tat der Gestalt noch immer, wie bei der vorausgesetzten Richtung (Krafft, Pilgram, Vischer); die Form freilich hinausschlagend über ihren Umriß, einen Umraum erobernd. Bei den Jüngeren ist die Außenform imstande, ihre Ursächlichkeit zu verlieren. Ursächlichkeit aber hat, wenn auch in stärkster Übertreibung ausgedrückt, bei Leinberger, Backoffen oder Berg noch jede Außenfalte. Damit ist eine Macht ihr zugestanden, die gefährlich werden, die nun, umgekehrt, über den Umriß hin fast den Kern selber vom Umraume erobern lassen kann. Bei den Älteren geschieht das noch nicht. In ihnen lebt eine, wenn auch noch so pathetisch vorgetragene, Überzeugung vom Vorrang der Gestalt, die als Wirkung der Form von innen nach außen zutage tritt, und das ist die Richtung des *tätigen Willens* — bei den Jüngeren ein Zweifel an der Gestalt, eine mit mindestens gleichem Pathos vorgetragene Überzeugung vom Vorrang des Außerhalb, die als Wirkung der Form von außen nach innen zutage tritt, und das ist die Richtung einer *erleidenden Hingabe*. Noch einmal: die Sprache betont überdeutlich die Pole; diese selber werden niemals gänzlich erreicht, aber ihre Zugkraft wirkt, und was bei dem Einen der Pol, das leistet beim Anderen der Gegenpol. Dies alles gibt es mit zahlreichen Übergängen. Und noch einmal: gegenüber Italien ist völlig richtig, daß *Beides* dort nicht möglich wäre, daß auch in der älteren Form der dürerzeitlichen Deutschen ein Bekenntnis zum Zusammenhange alles Einzelnen mit dem All, aller Gestalt also mit dem Umraume ruht,

wie Italien es nicht abgeben würde. Das Bekenntnis zum Zusammenhang aller Einzelform über ihre Grenzen hinaus mit auch nicht sichtbar gemachten anderen ist aller deutschen Kunst überhaupt gemeinsam. Zuletzt ist auch dieser Wesensgegensatz ein Unterschied von *Graden*. Völlig einsam ist auch die italienische Figur nicht, ausschließlich Teil eines unsichtbaren Ganzen auch nicht die deutsche. Auch hier wirken nur entgegengesetzte Pole mit verschieden starker Kraft. Es gibt Zeiten der deutschen Kunst, es gibt auch in manchen ihrer Zeiten einzelne Richtungen, die als Selbstberichtigung zu verstehen sind und sich dem südlichen Pole stark nähern (das Salische, das Staufische). Andererseits: der *Barock*, der immer alle Einzelform als Teil gestaltet, ist in Italien wahrlich eine sehr italienische Kunst — was wiederum nicht aufhebt, daß der deutsche Barock in der Betonung des Zusammenhanges um so viel entschiedener ist, als italienische Kunst bei anderen Zeitläuften in der Betonung einsamer Geschlossenheit sein kann.

DIE LETZTEN VERTRETER DER ALTDEUTSCHEN ALTARKUNST

Diese Überlegungen sind Wiederholungen, aber an schwierigen Stellen der Betrachtung mögen solche nützlich sein. Noch in einem anderen Punkte gilt es, die Vorsicht nicht zu verlieren. Bei den Schnitzaltären der jüngeren Richtung fehlen uns mehrfach Namen und Geburtsjahre der Meister. Hier wird von wenigem Gesichertem, wie dem Altersunterschiede zwischen Berg und Dreyer, auf Ungesichertes geschlossen. Eine gewisse Unterstützung findet die Unterscheidung nach Alterslagen immerhin darin, daß sehr bezeichnende Hauptwerke der älteren Richtung dem zweiten, solche der jüngeren gerne dem dritten Jahrzehnt angehören. So steht es zwischen dem Gemmingen-Grabmal und dem Breisacher Altare, so zwischen dem Moosburger Altar und jenem von Zwettl. Doch stimmt auch dieser Abstand der Werke nicht immer, *kann* gar nicht stimmen bei Menschen, die trotz verschiedenen Alters ja Zeitgenossen sind. Spätwerke Älterer sind später als Frühwerke Jüngerer. Vielleicht bietet die beste Einführung ein kurzer Vergleich zweier österreichischer Altäre: Mauer und Zwettl (Abb. 141, 142). Beide werden überzeugend den zwanziger Jahren zugeschrieben, der

Zeit von Dürers letzter und höchster Entfaltung; und dennoch ist ein Unterschied der Form da, der sicher auf Unterschied der Gesinnung, *vielleicht* auf dem der Generation beruht. Der Altar von Mauer ist ein Schnitzwerk voll höchster Lebendigkeit, schwelgend in einem Rausch von Zusammenhangsgefühlen, ein ganzer Himmel. Dennoch kennt er nicht die qualvollen, schneckigen, qualligen Zwischenformen zwischen den Leibern, wie der Zwettler. Ebenso, und wohl nicht zufällig, unterscheidet sich der ganze seelische Gehalt. Der Altar von Mauer ist von einem keck-musikantischen Jubel getragen, auch seine Menschengestalten sind überwiegend heiter. Einzelne Köpfe (die bei der Wiederherstellung durch Eigenberger für sich allein betrachtbar und von fast erschreckender Lebendigkeit waren) scheinen nahe daran, gleichsam am Lachen zu zerplatzen — aber sie tun es nicht, es bleibt immer eine kräftige Innenform. Wo diese Stimmung herrscht, ist jedenfalls noch immer eine gute seelische Grundlage für Form als Tat. Das tiefste Gegenteil im Zwettler Altare: ein Sturm, der stärker ist als alle Gestalt, schüttelt die Gestaltgruppen wie die Blätter eines Baumes im Gewitter; nicht nur die Köpfe in ihrem Ausdruck — die Gestalten selber sind „ergriffen“. Unsere Sprache schenkt uns hier ein Wort voll tiefer Einsicht. Man *wird* ergriffen! Ergriffen-Sein ist auch sprachlich eine „leidende“ Form. Reines Ergriffen-Sein *ohne* mindestens gleichstarkes Ergreifen der Welt wird erzeugt, wo der schöpferische Geist selber bis zur Taumeligkeit unter seinem Gefühle leidet: nicht Form als Tat, sondern Form als *Beute*! Das will heißen: nicht die Gestalt schwillt in den Raum, sondern der Raum überquillt die Gestalt mit fast erstickender Eigenmacht. Dies ist formengeschichtlich gesprochen, aber das Physiognomische sagt nichts anderes aus. Es ist eine viel deutlichere Wiederkehr von manchem, das der Stil der achtziger Jahre gebracht hatte. „Verkörperte Bewegung, nicht bewegte Körperlichkeit“, damit schien der Sinn jener älteren Kunst einigermaßen umschrieben. Der Altar von Mauer zeigt, ebenso wie Leinbergers oder Backoffens oder Bergs Kunst, bewegte Körperlichkeit; in dem von Zwettl ist das Verhältnis umgekehrt. Und doch ist dies keine *wirkliche* Wiederkehr der achtziger Jahre. Der Raum, für den in jenem älteren Stile die Gestalt durchlässig war, der den Gestalten erst ermöglichte, so feinfühlig bewegt zu *werden*, hat sich nun selbst zu Körpern verdichtet. Ob

Wolken oder Gewänder gemeint sind — die Nicht-Gestalt ist selber Gestalt geworden, sie überbordnet und überschwemmt die Leiber, die sich denn auch wahrhaft wie Ertrinkende winden.

Der Weg, auf dem diese Sinnwandlung vor sich geht — in manchen Fällen nachweisbar als die vom Lehrer zum Schüler —, beginnt bei der Außenform. Wir wissen, daß diese bei Backoffen durchaus *entsendet* wird; das Körperliche hält sie an festem Bande. Backoffens Schüler, der die Apostel des Domes von Halle gearbeitet hat, ein ausgezeichnete Plastiker, ein Mann von sehr hohem Können und echter Seelenwärme, hat dieses Band noch nicht wirklich zerschnitten; aber das Leben, zu dem die Außenform, also die Gewandfalte sich kräuselt, ist bereits von einer derartigen Selbständigkeit, daß die Verbindung nach innen nicht lange mehr halten kann; die Ursächlichkeit gerät ins Wanken. Was beim Gemmingen-Grabmal zwar schon eine leise Übertreibung, aber doch eine des Sinnvollen ist, die „Augenfalte“, der Gewandbruch, das macht sich jetzt innerlich los. Die Einzelheit will sich verselbständigen. Der Gestaltkern besteht noch (nennen wir ihn das noch bewahrte Schulgut des älteren Meisters), aber die Bewegung an seinen Rändern ist nicht mehr fühlbar *entsendet*, sie spielt sich in sich selber zu regellosen Ornamentformen zusammen, sie wird zum Selbstzweck, sie wird gegenüber dem Kerne „sinnlos“. Sie kann von diesem aus bald nicht mehr verstanden werden, sie ist dann nicht mehr aus ihm entwickelt, sondern in sich verwickelt. Wenn aber das Mittel sich zum Zwecke verselbständigt, dann ist etwas krank geworden. Man spürt das nahende Ende. Über diese Art hinauszugehen, wird nicht mehr möglich sein. Vom Zwettler Altare aus gibt es nur noch Zweierlei: völlige Umkehr oder völliges Erlöschen. Keine Entwicklung mehr, wo auch die Einzelform nicht mehr *aus dem Ganzen* — und wäre dies auf noch so reiche Weise geschehen — *entwickelt* ist! In jedem gesunden Stile, in jedem gesunden Leben nämlich, ist das Einzelne nicht Zutat zum Ganzen, sondern Folge aus ihm. Noch ist bei dem Hallenser die Folge deutlich; wenn aber das Band zerreißt, so wird in einem fast gespenstischen Übermaße sich das Einzelne erheben, es wird „wild werden“ und den Kern, aus dem es kam, ersticken. Dann ist kein Ausweg. Eine solche Kunst muß sterben, sie hat keine *Gestalt* mehr. Grass, Luchspurger, Leinberger, Mauer, Zwettl — das ist eine südost-

deutsch-bajuwarische Folge. Reine, für *deutsche* Begriffe reine Klassik, wie die Vischers und Dürers, kommt in ihr nicht vor; das mag stammlich bedingt sein. Sie kommt immerhin bei Leinberger als hineingenommene Voraussetzung vor. Die weitere Entwicklung wird in der Übermacht des Ausgesendeten über die aussendende Kraft das Ende erreichen: diese Kunst verkocht. Verkochen oder Erfrieren — das waren die beiden Möglichkeiten des Endes. Beide bereiten sich in dem Geschlecht von 1485 vor. Das Erfrieren ging langsam, das Verkochen schnell vor sich. Die Figuren höherer Ordnung, die sich dabei bildeten, waren noch von staunenerregender Sonderart. Sie sind auch noch durchaus *Kunst*. Doch wird diese Kunst jenseits Deutschlands niemals verstanden werden können, und auch für das Verständnis vieler unter uns heutigen Deutschen bedarf sie des Umweges der Überlegung — man wollte sich denn schon mit dem Staunen zufrieden geben, das die Leistungen als solche erregen.

Meister H. L.

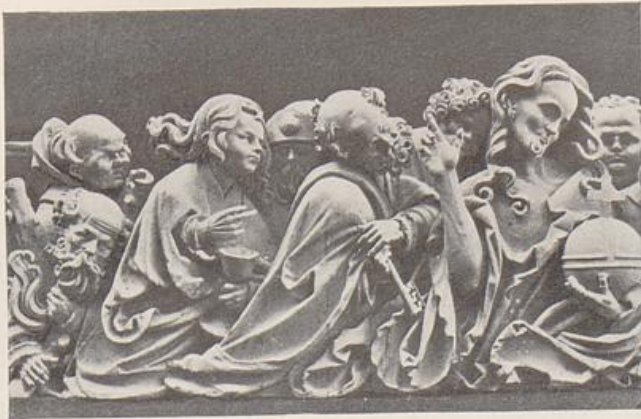
Daß der Südwesten einen *H. L.* hervorbringen würde, war kaum vorauszusehen. Dieser Meister, der bei gleicher Aufgewühltheit in seiner Graphik einst mit Leinberger verwechselt worden ist, verhält sich zu diesem (wie zu Backoffen, Berg oder Lederer) in verstärktem Maße so, wie der Schüler Backoffens in Halle zu seinem Meister. Doch spricht nur Weniges dafür, daß er des Bayern Schüler im eigentlichen Sinne gewesen sei. Der Name des Hans Loy, den H. A. Schmid vorgeschlagen, hat sich noch nicht durchgesetzt; dies könnte aber noch geschehen. Dieser Hans Loy war Freiburger (keiner von den Züricher Leus), und Freiburg war auf jeden Fall der Sitz des Künstlers. Breisach und Niederrottweil, die Stätten seiner beiden berühmten Altäre, liegen in der Nachbarschaft. Sein Lieblingsthema, die Marienkrönung, ist schon durch Baldungs Hochaltar des Freiburger Münsters festgelegt. Auch Isenheim aber scheint an einer bestimmten Stelle auf den sehr merkwürdigen Meister eingewirkt zu haben. Dabei gibt es noch eine Berührung mit Bayern, die nicht aufgeklärt, vielleicht nie zu klären ist: einen Holzschnitt des *H. L.*, der in Form und Gegenstand mit dem

riesigen Christophorus der Münchener Frauenkirche eng zusammenhängt. Der Formensturm ist im Ganzen sehr ähnlich, am ähnlichsten aber das bei H. L. besonders drollig angreifende Bübchen, das dem lachenden Alten in den Bart fährt. Ein Stück Romantik, die Christophorus in der späten Dürer-Zeit noch mehrfach, nur auf andere Weise, bei Altdorfer oder Baldung herausgefordert hat, liegt in dem Humor; zugleich ein Abfall vom alten Ernst-Nehmen des Heiligen, eine Lockerung in jedem Sinne, ein spätzeitlicher Zug. Es ist merkwürdig, daß die Graphik dieses Künstlers mit der älteren „protobarocken“ Richtung deutlicher zusammenhängt als seine Schnitzplastik. Es gibt von ihm glänzende Kupferstiche mit prachtvoll prallen Putten, die der Art Hans Leinbergers nahekommen. Die Altarschreine und einige einzeln erhaltenen Gestalten liefern erst das für uns entscheidende Bild. H. L. war überall ein durchaus echter Künstler; aber es wurde ihm heiliger Ernst, sobald er im Großen schuf. Unter den Kupferstichen findet sich ein Petrus, der — dies ist aber nicht geschichtlich, sondern nur für die Art gemeint — zu Breisach überleiten kann. Noch ist der Kern eher der starken Art der Älteren verwandt, aber das Eigenleben des Gewandes nimmt fast allzu bedrohliche Selbständigkeit an. „Harmonikalfalten“ bilden sich, die wir auch an dem Evangelisten Johannes des Germanischen Museums finden. Die Stellung zwischen der älteren und der jüngeren Art entspricht noch jener des Hallischen Backoffen-Schülers. Das Leben der Form ist jedoch völlig anders; es ist wilder und entspricht dem Maler-Schnitzer so, wie die Form des Hallensers seiner Erziehung bei einem Steinbildner. In ganz anderem Maße als der Meister jener steinernen Apostel denkt H. L. als Maler, als malerischer *Graphiker*. Seine Schattengebung ist in den Kupferstichen auffallend tief. Wir dürfen uns darauf verlassen, daß sie auch im Schnitzwerke mitberechnet war.

Der große Hochaltar des Breisacher Münsters, 1526 von H. L. bezeichnet, wahrscheinlich 1523 begonnen, ist einer der wenigen in voller Ausdehnung erhaltenen jener Zeit und Gegend. Ein reiner Schnitzaltar! Nichts war der Malerei überlassen, dies aber sichtlich darum, weil keine Malerei so malerisch gewesen wäre wie diese vollkörperlich verwirklichte Schwarz-Weiß-Graphik größten Maßstabes. Daß H. L. ein großer Kupferstecher war, wissen wir, seit Demmler mit

ausreichenden Beweisen das Monogramm seiner Blätter von Hans Leinberger weg auf den Oberrheiner beziehen konnte. Ein Oberrheiner ist H. L. ohne jeden Zweifel, so wenig er vielleicht in diesem Lande vorzusehen war. Schon die Staffel bringt in den großartig bewegten Evangelisten die Krönung aller oberrheinischen Büstenkunst und auch der oberrheinischen Menschendarstellung (Abb. 144—146). Fest und breit ruht der gewaltige Schrein, samt den Flügeln stark gegen das Gesprenge abgeschlossen. In der Gesamtgeschichte der Altaraufbauten ist diese Absonderung gegen das Gesprenge wiederum ein deutliches Zeugnis: eine alte Einheit ist zerbrochen. Wer die Entwicklung vom Wolfanger Altar über den Krakauer und Kefermarkter bis hierher nur an dieser einen Frage verfolgen wollte, erhielte nicht nur ein Bild der Verdrängung der Sprießung durch die Schichtung, sondern zuletzt auch ein Bild vom Verfall einer alten Einheit. Das Schreinbild aber gewinnt dadurch. H. L. ist von Baldungs Freiburger Altar ausgegangen. Nicht nur der Gegenstand der Marienkrönung zeigt das. Fast sprechender noch ist die Erinnerung an den Rahmen. Die Mitteltafel Baldungs wird oben durch eine Holzfüllung abgeschlossen, die ein sehr kleinteiliges, höchst reizvolles Gitter von Rankenwerk zeigt, darin Putten spielen. Auch dieser Gedanke stammt reinweg aus der Graphik. Israel von Meckenem hat schöne Beispiele überliefert, die sehr wahrscheinlich auf oberrheinische Erfindung zurückgehen. Der Verfasser würde weit mehr eine Tätigkeit des um 1512—1516 wohl noch jungen H. L. an diesem fein durchbrochenen Schnitzwerke annehmen, als eine solche am geschnitzten Freiburger Annenaltare. Diese ist für sicher gehalten worden, doch spricht ein weit derberer Geist aus diesem Werke und einer Reihe ihm nahe verwandter. Die Freiburger Gitterfüllung wiederholt sich gut zehn Jahre später, gewandelt und gesteigert, im Breisacher Altare, und ihr Dienst an der Gesamtform ist der gleiche geblieben: sie schiebt das *Bild* in die Tiefe. Der Aufbau von Baldungs Gemälde wird in selbstverständlicher Veränderung dem geschnitzten Bilde zu Grunde gelegt. Die Heilige Taube kann nicht vor gemaltem Landschaftsgrunde erscheinen, aber diesen vertritt das Dunkel der Schreintiefe. Die wimmelnden Engeln sind ebenso in die Sprache eines jüngeren und höchst eigenartigen Schnitzers übersetzt, wie die Hauptgestalten darüber. Aber was ist das für eine Sprache! Alle Ahnung vom

Ende, alles Wissen, daß über einen solchen Stil kein „Weiter“ möglich ist, kann nicht daran vorbeigehen, daß hier ein sehr bedeutender, wahrhaft genialer Meister ein geradezu schrankenloses Können ausgebreitet hat. Die Ausbreitung dieses Könnens, das bis in das wahrhaft Unwahrscheinliche reicht, ist nun freilich auch ein Zug des Endes. Gewiß hat alle große dienende Form das höchste Können hervorgerufen, ganz unabhängig davon, ob je ein menschliches Auge es würdigen könnte. Können und Dienen sind untrennbar verbunden: das höchste Können wird immer der beste Dienst sein. Dennoch gibt es da eine feine Grenze, an der das Mittel zum Zweck zu werden droht. H. L. ist ihr nahe. Aber wir wollen ihm *glauben*: er schafft aus Leidenschaft. Ohne Inbrunst war dieses Wunderwerk der Schnitzerei keinesfalls zu leisten. Inbrunst bis nahe an Selbstüberschlagung hat auch die Formen so ergriffen, daß Marias Gewand in Schraubungen gerät, die das Körperliche weit übertönen. Das ist nicht die Gesinnung, nicht die Stilstufe, sehr wahrscheinlich nicht die Generation Leinbergers. Das ist vielmehr eine mit dem Zwettler Altare eng verwandte Form, ohne dessen Kenntnis entstanden, das gewachsene südwestliche Gegenstück des südöstlichen. Wieder, wie zwischen der Dangolsheimerin und der Landshuterin Leinbergers, könnte eine Einzelheit viel aussagen, die aus dem Ganzen kommt: das Haar. Die feste Strähne Leinbergerischer Art liegt zu Grunde, nicht die raumdurchlässige Locke der Gerhart-Schule. Aber von der festen Strähne gehen jetzt Locken aus, die gar nicht mehr zur Gestalt gehören. Sie wirbeln in den Umraum hinaus — kein vorstoßendes Anschwellen gegen diesen vom bejahten Körper, sondern ein Ergriffenwerden vom Draußen, das ursprünglich Körperhafte der Spielball einer wahrhaft gegenstandslosen, vom Körper aus „sinnlosen“ Allgemeinbewegung, die ihren „Sinn“ jenseits der Gestalt sucht. Der Stoffcharakter geht völlig verloren, er geht *über*: aus Haar wird Wolke, gekräuselter Dampf, der sich in Ringelungen verfängt, und das Gewand wogt ihm, selber nicht mehr Gewand, sondern Wolke nur von festerem Zustande, entgegen. Das Dazwischen, die Nicht-Gestalt wird selber Gestalt, Gestalt und zugleich Raum, in den sich nackte Engelkinder hinabstürzen, aus dem sie hervorbrechen, in den sie sich einherscheln können. Der Bart Gottvaters ist kein Bart mehr, er gehört ihm nicht mehr allein, er wird Außenform, und die Außenform wird



144



145

144, 145. Meister H. L., Staffel des Hochaltars in Niederrottweil



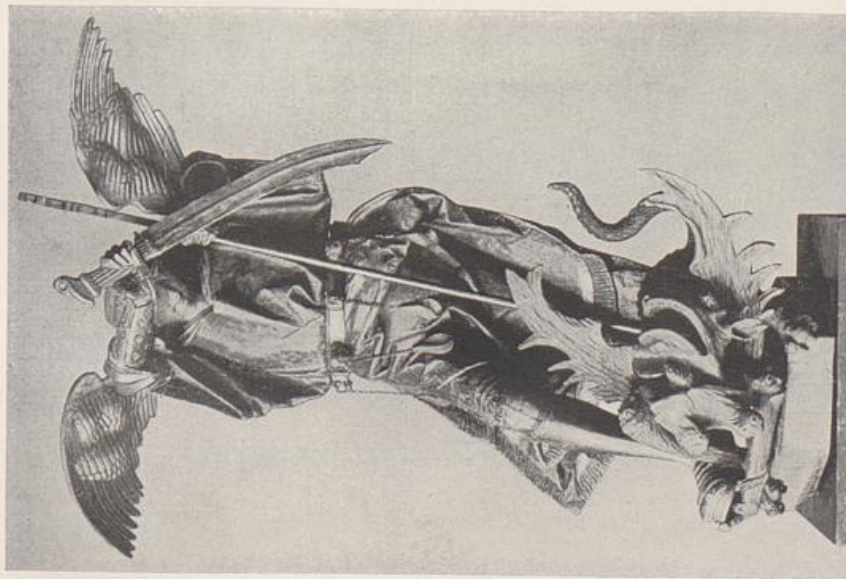
146. Meister H. L., Staffel des Altars im Münster zu Breisach



147. Meister H. L., Altar in Niederrottweil, Mitte



148. Meister H. L., Altar in Niederrottweil, Flügelrelief, Ausschnitt



149, 150. Benedikt Dreyer, St. Michael und Johannes der Täufer
vom Lettner der Marienkirche in Lübeck

„wild“. Auch Gewand verwandelt sich in Wolken. Vorformen des Knorpelwerkes entstehen. Dieses ist das Ornament, das die Deutschen nach langer Pause zum ersten Male wieder als ihre eigenste Neuschöpfung entwickeln sollten. Ein Norddeutscher, Christoph Dehne, Nachfolger und Schüler eines Alemannen, des Sebastian Ertle von Überlingen, hat in Magdeburg bis gegen 1630 die stärksten Beispiele geschaffen. Knorpelwerk entsteht als eine bewegliche Teigmasse, keiner organischen Form gehörig, aber von organischer Selbstbeweglichkeit. Dieses Ornament wird zugleich sehr deutsch und sehr barock sein. Daß es in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts vorklingt — ganz unverkennbar namentlich unterhalb von Christus —, das beweist, daß es sich hier um eine eingeborene Möglichkeit handelt. Die Herkunft ist sehr alt, sie führt tief in das Germanische zurück. Tritt aber eine solche Form mitten in der Welt höchst verstandener Körperlichkeit auf — wie gut sie noch verstanden ist, zeigt der Oberkörper Christi, zeigt auch die Beherrschung der Beine bei den Sitzenden —, so beweist sie, daß nicht ein Mangel an Können, sondern eine sonderbare Verwandlung des Wollens dahintersteht. Die Gestalt *genügt* nicht mehr. *Zweifel* an der Gestalt! Es ist keine Frage, daß dieser auch hinter dem echten Manierismus des Südens steht. Dieser wieder entsteht durch die „Paganisierung“, die Verheidnischung der Kunst, durch eben das, was auch Baldung bestimmt hat, dessen Farben in der Spätzeit tatsächlich die manieristische Verwesung ins Weißliche zeigen. Hier aber wird ja *gegen* die Paganisierung gekämpft. Mit einer letzten, verzweifelten Inbrunst wird um den altheiligen Sinn gerungen; das ist für die damalige Zeit sehr deutsch. Es wird darum gerungen durch eine bis zur Gegenstandslosigkeit von den Gestalten sich ablösende Linienmusik; das ist über alle Zeiten hin sehr nordisch. Merkwürdig ist, daß unter den stehenden Heiligen der Flügel eine kräftige Unterstetztheit eintreten kann, die fast an Claus Berg erinnert. Im Kampfe um den Sinn der Form steht der Breisacher Altar an der Seite des Odensers; aber er zeugt sehr wahrscheinlich von einem jüngeren Geschlechte.

In Niederrottweil war die Aufgabe bescheidener. Wer von dem trotz aller Überschwenglichkeit zuletzt sehr majestätischen Eindruck des Breisacher Chores in die kleine Dorfkirche kommt, hat sich

zunächst umzustellen. Er findet bei gleichem Gegenstand des Mittelschreines einen weit kleineren Altar und vor allem eine ausgesprochene Vorherrschaft des Reliefs. Wie weit der Unterschied schon diesen zwei Bedingungen entstammt, wie weit er durch die Entwicklung des Künstlers bedingt ist, das ist für unsere Betrachtung nicht so wesentlich wie die Tatsache, daß nur *ein* Geist diese beiden Werke geschaffen haben kann. Wir brauchen das Monogramm nicht (das übrigens auch in Breisach nur *überliefert* ist). Der Niederrottweiler Altar kann von keinem Anderen sein, als von H. L. Er ist nicht nur dem Breisacher, er ist auch den Nürnberger Johannesgestalten, er ist auch den mit H.L. bezeichneten Kupferstichen eng verwandt (Abb. 147). Nicht unmöglich, daß der zeitliche Abstand völlig unerheblich wäre (nicht nur gezählt, sondern auch gewogen). Wir sehen, wie dieser Meister bei kleinerem Maßstabe und vor allem in flacherem Relief denkt. So zahlreiche, weit weg dampfende und sich wegkräuselnde Bart- und Haarformen wie in Breisach wären nämlich bei den Ausdehnungsgraden von Niederrottweil gar nicht *möglich* gewesen. Dafür sitzen die drei Hauptgestalten zu eng aneinander. Gleich hinter den Männern drücken und schmiegen sich an diese der Täufer rechts, der Michael links. Diese fünf Figuren haben *weniger* Platz als die drei der Mitte in Breisach. Auf jeden Fall mußte die Gestalt stärker sprechen, es kam auf sie an. Was in dem verengten Reliefraume dann noch möglich war, um sie trotzdem in ein Übergestaltliches hinauf zu überwinden, das ist wahrlich geschehen. Von Maria gehen sogar Locken in den schmalen Zwischenraum aus, die von gleicher Eigenständigkeit sind wie in Breisach und nur geringeren Lebensraum haben. Dabei ist allerdings auch das Seelische anders geworden. Christus ist bartlos, von einer leisen Heiterkeit, Maria aber geradezu ein deutsches Gegenstück zu Parmeggianinos, des raffiniertesten Manieristen jener Tage, „Madonna coll collo lungho“. Auch sie ist „mit langem Hals“ empfunden, dazu von einer feinen Bewußtheit, fast einer Eitelkeit der Gestalt, die mitten im Sturm der Gefühle vom nahenden Ende spricht, — so reizvoll, so gefährdet, so neuzeitlich wie manche Baldungsche oder Cranachsche Frauengestalt der gleichen Zeit. Auch vor diesen wird sich dem Historiker der Stile die Stilbezeichnung Manierismus nicht ohne Grund aufdrängen. Die Harmonikafalten von Marias Gewande sind uns von den Breisacher

Flügeln her bekannt. Sie sind eine Sonderform des Parallelfaltenstiles, hier sehr eindrucksvoll, mit erlesender Wahl, der Mitte zugeordnet, während auf den Flanken unregelmäßig verzackte Formen lodern. Ein Beweis mehr dafür, daß der namentlich in Schwaben ausgebildete Parallelfaltenstil eine Sonderform aus gleicher Gesinnung ist, auch er nämlich eine Form von Protobarock, der hier geradezu *zwischen* manieristischen Gestaltungen eingesetzt wird. In Niederrottweil ist aber auch eine Stelle, an der der große Isenheimer hineinspricht: die deutende Hand des Täufers, ja die ganze Bildung seines Armes. Nur ist die Haltung, ist auch der Kopf von einer fast schmachttenden und süchtigen Biegsamkeit, die gegenüber dem heroischen Riesen von Isenheim nicht nur den anderen Künstler, sondern auch das reichlich spätere Geschlecht bezeugt. Mehr reliefhaft als in Breisach ist schon die Mittel-
tafel von Niederrottweil. Das gleiche Verhältnis in den Staffeln: die von Niederrottweil fließt geradezu in Strömen der Form, die das Gestaltliche gleich Schilfrohren biegen (Abb. 148). Aber geisterfüllt ist das Alles, wie nur bei einem Meister sehr hohen Ranges möglich. So gehören denn auch die Flügelreliefs zum Erstaunlichsten, das der Zeit gelungen ist. Wieder zeigt sich der Graphiker, ja, noch einmal bewährt sich die innere Angrenzung von Holzschnitt und Holzschnitzerei. Der Kampf der Engel mit den Teufeln auf dem rechten Flügel ist eine neue Bearbeitung von Dürers Drachenkampf der Offenbarung (B. 72), aber auch an den Engelkampf B. 69 scheint der Meister gedacht zu haben (Abb. 51). Nicht nur, weil H. L. selbst ein Graphiker von Rang war, brauchte ihm Dürers Werk von 1498 bekannt zu sein; es hatte längst die Herzen der Deutschen erobert. Der Sturm der Reformationszeit war in ihm schon im voraus zur Form geworden. Wie nötig es aber war und ist, die Grundlagen der Offenbarung nicht einfach unter Gemälden und Holzschnitten zu suchen, vielmehr sie bei den großen Altären zu finden, das zeigt sich nun noch einmal in umgekehrter Richtung. Aus den Riesenschreinen der achtziger Jahre, aus der in Schnitzwerk verströmten Leidenschaft (denken wir an Stoß!) stammten in Dürers Offenbarung die Grundformen der Gestaltbewegung, stammte aber auch das Gefühl für Licht und Dunkel; kein Maler hatte es bis dahin in solchem Grade entwickelt wie die großen Schnitzer. Aber nun sehe man sich doch noch einmal auf Dürers Michaelkampf die

Zwischenformen an, die Wolken. Wir kennen diese Blätterwolken auch aus der Graphik, am besten aber immer wieder aus der Plastik des 15. Jahrhunderts. Aber erkennen wir sie nicht nun *noch einmal* wieder, wie aus Dürers Holzschnittstil verwandelt heimgekehrt in die alte Heimat der Altarschreine, auch in den Wolkenformen des H. L.? Daß dieser an Dürers Holzschnitt gedacht hat, ist durch das Hauptmotiv bewiesen. Vielleicht gab es sogar eine graphische Arbeit des H. L., die dem Relief von Niederrottweil zugrunde lag. Dafür würde die Übersetzung in den Gegensinn sprechen. Erst das Spiegelbild des Dürerschen Michael nämlich macht schlagend deutlich, daß der spätere Meister diesen tatsächlich in seinen sehr neuen Stil übersetzt hat.

Benedikt Dreyer

In Allem aber, im seelischen Ausdruck wie in jeder Form, die ihm dient, führt dieser äußerst bedeutende und feinfühligste Graphiker die Schnitzplastik in eine Welt hinein, die nicht mehr die Leinbergers und Backoffens ist und nicht mehr die des Claus Berg. Nicht bei Berg finden wir diese verletzliche Feinheit des Seelischen, diesen Ausdruck von leidender Form, aber wir finden ihn in der Stadt Claus Bergs bei *Benedikt Dreyer* von Lübeck. Was wir bei H. L. und anderen nur annehmen, die Zugehörigkeit zu einem jüngeren Geschlechte, das läßt sich für Dreyer beweisen. Wir haben zwar sein Geburtsjahr nicht, wissen aber, daß er 1506—1507 Geselle in Lüneburg war, noch nicht einmal Meister. Um 1485 wird er also geboren sein. Er war in Lübeck ansässiger Hausbesitzer und hat 1555 noch gelebt. Wir wissen schon: ob Junge oder Alte — immer drängen sich ihre wichtigsten Werke in der eigentlichen Dürer-Zeit zusammen. Was wir bei Jörg Lederer, dem offenbar rund fünfzehn Jahre Älteren, der bis 1550 lebte, festgestellt haben, das ist auch bei Dreyer zu finden. Kein Werk kennen wir, das den letzten 25—30 Lebensjahren angehörte. Nur von *einem* wissen wir: um 1540 hat Dreyer einmal Holzmodelle für Armleuchter geschnitzt, schnitzen *dürfen* vielleicht. Es ist nicht sicher, aber es ist wahrscheinlich, daß wir hier die Wirkung der Reformation unmittelbar vor uns haben. Was sollten die Meister der Schnitzaltäre noch tun, als

gelegentlich eine kleine Arbeit für die Ausstattung liefern? Der Sinn des Gottesdienstes lag nun in der Kanzel, nicht mehr im Altare. Dreyer aber war ein Altar-Meister. Auch ihn dürfen wir den Jüngeren der „Treugebliebenen“ zurechnen. Das gesicherte Werk, dem Stilgleiches angeschlossen werden konnte (das für unser Bild von Dreyer also gleiche Rolle innehat, wie für das des H. L. der Altar von Breisach), ist der Antonius-Altar von 1522, für die Burgkirche geschnitzt, heute im Museum. Wir finden bei Dreyer nicht die letzte Überschwenglichkeit, das „Fortfliegen“ der Randformen, das in Breisach vorkommt. Aber wir finden auf norddeutschem Boden eine unverkennbare Ähnlichkeit der Gesamtauffassung: nicht Schwellkraft der Form, nicht Form als Tat der Gestalt, sondern Form als Erleiden, als Angenagtwerden der Masse durch die bewegte Linie. Der Antonius-Altar hält sich noch zurück. Doch würde schon ein Teilstück wie die Rochusgruppe als Ausweis genügen: nicht Wildwerden der Linien, aber ihre Übermacht über die Gestalt; eine verletzte Zartheit, die zu weit deutlicherer Form im Lettner der Marien-Kirche gelangt. Es ist unwahrscheinlich, daß die Gestalten Dreyers schon beim Beginn der Wiederherstellung des Lettners (sie dauerte von 1508—1520) entstanden seien; unwahrscheinlich auch, daß in ihnen eine längere Entwicklung enthalten sei. Sie geben nur, wie das bei H. L. ganz ähnlich vorkommt, verschiedene Möglichkeiten an, die nebeneinander im Künstler ruhen. Alle aber sind Brechungen des gleichen Lichtes. Am ruhigsten ist Maria, die vor dem gespaltenen Mondgesichte erscheint. Die Rochus-Gruppe ist merkwürdig aufgeschlitzt, der Ausdruck des Heiligen bereitet auf das gewiß Äußerste vor, das Dreyer an Süchtigkeit, an Verzehrtheit der Hingabe ausgesprochen hat. Wir finden es in dem Täufer (Abb. 150). Über den tief aufgerissenen Gewandbogen wendet ein Kopf sich gleichsam ins All hinaus, dessen Formrinnen wie vom Sturme ausgewaschen erscheinen, durchgegraben, „wie mit fieberndem Daumen ausgebohrt“, ein einziger Gesang auf das Leiden. So *muß* der Täufer nicht aufgefaßt werden. So aber, als leidendes Gefühlsgefäß, hatte in seiner persönlich anderen Sprache auch H. L. in Niederrottweil ihn gesehen. Das Kühnste am Lübecker Lettner ist der Michael (Abb. 149). Es ist nicht ein „Kuriosum“, sondern ein Stilzeugnis, daß diesem ein Bein fehlt. Bei Berg wie bei Leinberger wäre das unmöglich gewesen. Gewiß

liebte man schon früher im Schnitzwerk den Kontrapost sehr einseitig zu betonen; man versteckte das Standbein, aber man ließ es doch ahnen. Bei Dreyers Michael ist die gebärdenhafte Linie Sieger über die Gestalt geworden. Gleichwohl ist dieser Michael wohl Dreyers Schönstes: „Er ist wie eine schlanke Wolke von Blitzen. Lanze, Säbel, Fittiche, Drache, Kopf, Spielbein, Gewand — alles überkreuzt sich in einem Flammenmeere säbelscharfer Formen. Also ein Kampfsymbol großartigster Weise, aber Symbol, nicht Tat wie beim reitenden Georg Hennings von der Heyde, auch nicht grandios in Bewegung erstarrtes Wunder wie bei Notke ... sondern ... ein Mitgerissenwerden der Figurenteile in einer ihnen allen großartig angetanen fechterischen Zusammenblitzung.“

Dreyer ist der Größte dieser Richtung in Lübeck. Es heißt uns viel, daß er verstummen mußte. Es gibt aber für eine verwandte Richtung noch mehr Zeugnisse. Ein solches von Rang, dessen Meister wir gerne kennen würden, ist der *Rochus-Altar von St. Marien in Rostock*. Er ist farblos wie ein Werk Riemenschneiders, durchaus stammverwandt, aber gar nicht schulverwandt mit dem niederdeutschen Meister von Würzburg; er verrät zugleich im Antonius namentlich eine Kenntnis Dreyers. Doch ist er keine Arbeit des großen Lübeckers. Merkwürdig ist die Nachgiebigkeit der Figurenmaße gegenüber der gegipfelten Schreinform. Sie rutschen gleichsam hinterher, wo der Raum sich freigibt. Die Schwaben pflegten die Mittelgestalt auf höheren Untersatz zu stellen. In dem Rostocker Altare stehen alle auf gleichem Boden, und so wächst der Rochus zu einer überschanken Größe auf, die zwar auch vom Bedeutungsmaßstabe her verstanden werden kann, formengeschichtlich aber — um ein kurzes Verabredungswort zu gebrauchen — manieristisch ist. Man darf daran erinnern, daß solche Größe aus Nachgiebigkeit, die nicht von innen erreicht, sondern von außen gleichsam durch Lockung ermöglicht ist, im ausgesprochen manieristischen Stile um 1600, etwa bei Deglers Altären in St. Ulrich und Afra zu Augsburg, als echtes Stilzeichen eben des Manierismus gewertet wird. Wenn wir schon in der Dürer-Zeit fragen wollen, wo in ihr die nachklassischen Stile keimen, so werden wir antworten müssen: bei Leinberger, Backoffen, Berg, Lederer keimt der Barock, bei H. L., im Zwettler Altare, bei Dreyer der Manierismus, freilich ein sehr deutscher,

der dem internationalen noch immer fremd, noch immer dürrerzeitlich gegenübersteht. Barock und Manierismus bejahen beide die Bedingtheit des Menschen, sie erweitern die Gestalt; aber sie tun es mit grundverschiedenen Gefühlen: der Barock freudig, erdenschwer, sinnlich gesund, der Manierismus mehr leidend, zweifelnd, angegriffen. Der Trieb zur Gestalterweiterung trennt beide, auch den Barock, vom Klassischen. Den Barock *und* das Klassische aber trennt vom Manierismus das tätige Ausgehen von der bejahten Gestalt. Für das Europäische wäre dies allgemein zu zeigen. Das Deutsche überrascht, wie immer, so auch hier, durch die Sonderformen, die es findet.

Das Norddeutsche wiederum hat auch im Deutschen noch seine Sonderform. Im allgemeinen neigt es nicht zum Barocken. Die Zurückhaltung Riemenschneiders, der doch jünger als Stoß war, ist in diesem Punkte Stammeseigentum. Die Hildesheimer Schnitzerei steht seiner Art nahe. Selbst der Rochus-Altar teilt mit ihr einige Züge, in Lübeck noch deutlicher der Rosenkranzaltar des Heiliggeist-Spitals. Die manieristische Länge, mit der die Gestalt sich gerne der Linie überläßt, ist dort ebenfalls ausgesprochen.

DIE GEGENRICHTUNG

Völlig unvergleichlich aber mit allem, das der deutsche Norden hervorgebracht hat, ist die große Gegenrichtung gegen jene, von der wir herkommen. Entscheidend ist für den bis in das Tiefste reichenden Gegensatz schon die Wahl der Werkstoffe. So gut wie ausnahmslos bedient sich die Richtung der Treugebliebenen, der Altkirchlichen des Holzes. Sie ist ein ausgesprochener Schnitzerstil, und es ist der Altar, dem sie dient. Blicken wir auf die andere Front, so finden wir den Stein jeder Art und das Metall. Wir können uns dabei dessen bewußt werden, daß eine — der kirchlichen Grundgedanken ungeachtet — ebenfalls geheim weltliche Richtung schon innerhalb des Geschlechtes von 1460 und auch des Dürerischen gerne ebenfalls in Stein und Metall gedacht hat. Der Astbrecher, die Pilgramschen Kanzelträger, die Krafftische Stadtwaage, die Innsbrucker Gestalten, und nicht nur jene Peter Vischers — sie beweisen, daß schon längst eine geheime Spaltung im

Gänge ist. Sie fällt nur nach außen hin noch nicht auf, sie scheidet nicht die Künstler in Fronten, sie ist noch keine Ent-Scheidung! Das Sebaldus-Grab steht neben den ehernen Rittern, die Wiener Kanzel neben den Trägern, die Stadtwage neben dem Sakramentshause. Der Künstler, in dem so verschiedenartige Regungen sich begegneten, konnte diese Dinge nicht so sehen, wie es uns Betrachtenden naheliegt. Als Sinnbild des kampflosen Nebeneinanders dürfen uns immer die Selbstbildnisse jener großen älteren Meister gelten: Krafft unter seiner steinernen Riesenmonstranz, dem Astbrecher nicht unverwandt (wie unter den Gesellen selbst ein Astbrecher vorkommt) — und war nicht auch jene herrliche Münchener Bronze vielleicht als Träger des Sebaldus-Grabes gedacht? Peter Vischer im Schurzfell an der Schmalseite des Sebaldus-Grabes, dessen Apostel doch wiederum einen unverkennbaren Willen bezeugen, sich an durchgebildeten und bewährten alten Stilen, Stilen zweifellos rein geistlicher Aufgaben, einen festen Halt zu verschaffen! Und Pilgram unter der Kanzel wie unter dem Orgelfuße von St. Stephan! Daß die Innsbrucker Gestalten sämtlich auch einen kirchlichen Sinn hatten, daß sie mit Kerzen in der Hand das unsichtbare Grab des Kaisers umstehen sollten, wissen wir. Immerhin, es war das Grab des *Kaisers*, und schon die Großfiguren waren nicht Heilige, wie die Statuetten sie vorstellten, sondern weltliche Menschen, geschichtliche und sagenhafte, die nur ihre Beziehung auf den Stammbaum Maximilians einte. Und wäre selbst dies nicht gesichert — sie sind Zeugnisse des Ringens einer unbewußt „freien“ Kunst um wirkliche „Freiheit“.

Man kann die Meister, von denen nun zu sprechen ist, nach dem Grade ihrer Bindung an die altheiligen Gegenstände als eine Reihe sehen, die sich immer mehr vom Heiligen entfernt; und je mehr sie sich entfernt, um so entschlossener wirkt auch die neue Form, die blanke, selbständig plastische Form, das Sinnbild des „freien“ Menschen, um den ja doch zuletzt gekämpft wurde. Auch diesen Kampf dürfen wir nicht als bewußt ansehen. Für uns aber ist es ein Kampf. Es ist nicht mehr die friedliche, gleichsam unmerkliche Begegnung der Kräfte im gleichen Menschen. Die vollzogene Spaltung wird darin deutlich, daß sie die Menschen in Fronten gegeneinander absetzt. Stellt man sich vor, was Künstler wie die Söhne Peter Vischers vor dem Breisacher oder



151. Loy Hering, Grabmal des hl. Willibald im Dom zu Eichstätt



152. Hans Daucher, Grabstein des Wolfgang Peisser,
Ingolstadt, Minoritenkirche

Niederrottweiler, dem Zwettler oder dem Rochus-Altare empfunden hätten, so kann man kaum daran zweifeln: der Gegensatz hätte sich in bewußtem Urteil geäußert. Alles, was jene in heiligem Eifer sich überschlagenden, der Formverkrampfung manchmal gefährlich nahen Meister der Schreine aufboten, das Züngeln und Lodern der Falten, die Eigenlogik der Randform, das Wuchern und Gestaltwerden des Zwischengestaltlichen, das unruhige Ausgreifen der Umrisse — es war genau das, was *sie nicht wollten*. Sie wollten die Selbständigkeit des Figürlichen, den stillen Dienst der Falte, ja ihre Beseitigung durch klassische Nacktheit, die vollständige Zeichnung des reinen Umrisses. Gründlicher war vielleicht nie ein Geschlecht gespalten. Die Söhne Vischers waren die Altersgenossen des Dreyer und sehr wahrscheinlich all jener, die mit übertriebenem Feuer den Ausdruck der Altarschreine retten wollten, indem sie ihn wie in einen schützenden Nebel von Formenrauch und Formenrausch hüllten. Jene kamen, allgemein gesehen, von den Altersgenossen Dürers her, die ebenfalls im Dienste des Heiligen standen. Sie aber, die Bahnbrecher des Neuen, eines zunächst sehr reizvollen Neuen, das nur aus Gründen der deutschen Gesamtgeschichte nicht die Zukunft erlangte, die darein gelegt war — sie waren da aufgewachsen, wo die weltlichen Gestalten sich formten, wo auch das rein körperliche Innenerlebnis gestaltbildend gewirkt hatte: die Vischers bei ihrem Vater, Hans Daucher bei dem seinen, bei dem auch Flötner gearbeitet hat, Loy Hering immerhin auch bei einem Steinbildhauer, dem prächtigen Pauerlin. Der Größte, Konrad Meit, kam aus einem Gebiete, in dem die Steinarbeit der Schnitzerei immer schon die Waage hielt, vom Mittel- und Oberrheine, aus einer Welt, in der der steinerne Speyerer Ölberg und die steinerne Stuttgarter Kreuzigung Hans Seyffers, die Steinreliefs des Wormser Domes, die Steinarbeiten Anton Pilgrams und hinter ihnen allen die steinernen Meister-Leistungen Gerharts der Schnitzerei höchst selbständig gegenübergetreten waren.

Was bei den Älteren, den Lehrern, Unterscheidbarkeit der Werkstoffe heißen kann, wurde jetzt zur Entscheidung. Wieder bewährte sich, daß zwar in aller abendländischen Kunst nicht die gleich klare Trennung der Werkstoffe geherrscht hat wie bei den Griechen — mit den römischen Steinkopien nach Bronze beginnt schon die abendländische

Lässigkeit und Sorglosigkeit —, daß aber doch in den Werkstoffen jeweils besonders günstige Möglichkeiten der Form verborgen lagen, die in bestimmten Augenblicken der Geschichte deutlich ausgenutzt wurden. Für Riemenschneider verschlug es wenig, ob er in Stein oder Holz arbeitete; er zwang seine Form jedem Werkstoffe auf. Backoffen hat dem Sandstein Formen abgerungen, die an Kühnheit wenigstens in die Nähe des im Schnitzwerke Möglichen rückten. Andererseits wurden die Modelle der Erzplastik ja auch geschnitzt. Aber Formen wie die Breisacher Haarbildungen wären im Stein kaum mehr zu leisten, und der angeborene Charakter dieses Stoffes tritt jedenfalls besser bei geschlossener Form zutage. Noch mehr der des Erzes. Seinen höchsten Reiz gewinnt es durch die blanken Rundungsflächen. Der Vorgang der Generationsspaltung, den wir bei dem Geschlecht von 1485 bis in die Wahl der Werkstoffe hinein beobachten können, hat sich übrigens doch noch einmal wiederholt: am Ende des Barocks, ganz ähnlich wie am Ende der altdeutschen Kunst. Donner gegen Asam, Donners Budapester Engel gegen die Berliner Egells — auch in jener Zeit wird das Metall auf der Seite der geschlossenen, das Holz auf der Seite der aufgewühlten Form stehen. Der Werkstoff zwingt nicht den Willen, aber er wird vom Willen gewählt. Der Wille war um 1730 genau so gespalten wie 200 Jahre vorher, so auffällig aber wohl nur in Deutschland. Die trennende Kraft der Erlebnisse, die zwischen verschiedene Zeitalter des gleichen Volkes tritt und die unsere Versuche zum Verstehen oft besonders hart belastet, wird immer wieder an einzelnen Marksteinen der Geschichte durch einen Gleichklang der Erscheinungen bezwungen, der nur aus der geheimnisvollen Lebenseinheit Volk zu erklären ist. Das Volk der musikantisch rauschenden, im Raumkörperlichen nicht selten gefährdeten Form des Sichtbaren, es brauchte seine Selbstberichtigungen. Der Rhythmus Werther-Iphigenie-Faust II ist anscheinend den Deutschen besonders deutlich zu eigen. Selbstberichtigungen treffen wir im großen Einzelnen, wir treffen sie im Nacheinander der Geschichte, gelegentlich aber als Nebeneinander, und dann dürfen wir von einem Kampfe sprechen. Die Verschiedenheit der Werkstoffe ist nichts Äußerliches. Wichtiger aber noch ist die Verschiedenheit der Zielrichtungen: an wen geht die Kunst, wen meint sie, wer „nimmt sie ab“? Die Reformation war auch hier nicht

unbeteiligt, sie verschob die Kreise der Empfangenden. Unabsichtlich hat sie auf jenem Wege vom Verehrenden zum Genießenden, zuletzt von der Kathedrale zur Kunstaussstellung, den ganz Europa gehen mußte, eine bei uns jedenfalls entscheidende Rolle gespielt. Die Gemeinde, an die die Kunst der Gegnerfront sich eindeutig, in immer verzweifelteren, immer mehr beschwörenden Formen wendete, war an vielen Stellen durch sichtbare Form nicht mehr zu erreichen. Die Kanzel verdrängte den Altar, das Ohr das Auge. Wo die Gemeinde verschwand, blieb für die Kunst der Kenner übrig. Es hatte ihn schon längst gegeben, aber er war unauffällig gewesen. Unter dem Vorwande des Heiligen hatte schon mancher feinsinnige Kirchenfürst an kostbaren Büchern mit erlesener Handschriftenmalerei, an zierlichen Madönnchen aus Elfenbein oder Alabaster seinen Formensinn erbaut. Insbesondere waren die Fürstenhöfe Stätten, an denen die Verdrängung des Verehrenden durch den Genießenden früher einsetzte. Ganz still waren die Stimmen des Weltlichen überhaupt nie gewesen, und schon die Minneburgen des Mittelalters, die Illustrationen der Ritterromane waren Keime der „Paganisierung“. Aber sie waren nur Keime! Erst um 1400 begann sich die Anerkennung des Betrachters durch die Form anzubahnen. Um diese handelt es sich, nicht etwa um die Beziehung der Kunst auf den Menschen. Die war immer selbstverständlich. Eine Kunst, die allein von sich ausgeht, ohne irgendwo anzukommen, ankommen zu wollen, nennen wir nicht Kunst, sondern, nach Prinzorns Vorgang, „Bildnerei der Geisteskranken“. Was sich wandelt, ist nur die *Art* der Beziehung. Jedes geschaffene Werk hatte immer einen *Sinn*, es war nicht *einsam*! Es konnte aber genügen, daß dieser Sinn, ja, das Dasein der Form, gewußt wurde, und zweifellos war der Sinn das Wichtigste. Er war auch dem Künstler so wichtig, daß schon darum die höchste „Qualität“ selbstverständliches Ziel war, als Mittel und zugleich ebenso selbstverständlich als tiefste Ehren- und Seelenangelegenheit des schöpferischen Menschen. Nur zur Betrachtung ausgestellt, zum „Genossenwerden“ bestimmt war keine alte große Kunst. Sie war es auch noch lange nicht seit der Anerkennung des Betrachters. Man wird trotzdem schwer leugnen können, daß die Perspektive erst seit dem frühen 15. Jahrhundert sich durchgesetzt hat. Wer die großen Jahrhunderte vorher als ein nur vergebliches Ringen

um das gleiche Ziel ansehen wollte, würde ebenso schmächtig irren, als wenn er glaubte, die große Plastik des 13. Jahrhunderts sei für den „Kunstgenuß“ geschaffen. Vielmehr, wem eine solche Vorstellung sofortigen gesunden Ekel bereitet, der hat noch geschichtliches Taktgefühl. Wir wissen aber auch, wann das Ziel der Perspektive auftaucht: seit dem mittleren 14. Jahrhundert, am deutlichsten in Siena. Giotto's Kunst ist nicht ungekonnte und mißglückte Perspektive, sondern eine großartige Rechnung jenseits ihrer mathematischen Begründung. Perspektive hat erst von dem Augenblicke an einen Sinn, wo die Stellung eines Betrachters im Raume ernst genommen wird. Nichts anderes heißt dies, als daß er *anerkannt* wird durch die Form. Ist dies aber geschehen, so ist auch die Bahn aufgetan zu etwas, das zunächst noch gar nicht gemeint war: hinter der Anerkennung des Betrachters wird die Befriedigung des Kunstgenießers folgen, die Kunst für den Kenner. Eine Jahreszahl für das Auftreten des Kenners wird kein Vernünftiger verlangen. Daß das 16. Jahrhundert ihn bei den Deutschen in der späteren Zeit häufiger gesehen hat, ist kein Zweifel. Bei uns, wo alles „Ästhetische“ nur die ursprünglich gesunde Folge seelischer Fragen ist, hat die Reformation ihren starken, wenn auch unabsichtlichen Anteil an diesem Vorgange. Schon daß Schaumünzen und Plaketten aufkommen, die Italien schon länger besaß, geht uns weit weniger als Zeugnis italienischen Einflusses an, denn als tiefe Wandlung des deutschen Wesens. In Pirckheimer oder Erasmus mag solche Wandlung sich schon angedeutet haben. Völlig sichtbar wurde sie gegen 1600 in Erscheinungen wie Rudolf II. oder auch Philipp Hainhofer. Kunst für die Kenner zu schaffen, war nicht das einzige Ziel, aber es wurde jetzt möglich.

Loy Hering

Wie dies nicht selten, vielleicht immer ist, wandelte sich die Form dem Neuen schon bei solchen Meistern entgegen, die noch das Alte suchten oder zu suchen glaubten. Ein solcher war *Loy Hering*, der um 1485 geboren sein muß. Er war der Schüler Pauerlins, der ihn 1499 der Augsburger Zunft als Lehrling vorstellte, woraus die Geburtszeit ziemlich genau erschlossen werden kann. Er ist der beherrschende

Meister von Eichstätt geworden, das an einer Drei-Stämme-Ecke liegt: Bayrisches, Schwäbisches, Fränkisches trifft sich; in der Stadt selbst, einer der schönsten unseres an alten schönen Städten so reichen Landes, überwiegt das Schwäbische. Es überwiegt auch in Loy Hering. Dem Aufgabengebiet seines Lehrers, dem Epitaphe, ist er immer treu geblieben. Er hat damit auch nach Würzburg übergegriffen, wo er nach Riemenschneiders Tode in einigem Sinne dessen Nachfolger geworden ist. Die Gegend von Eichstätt lieferte den rechten Werkstoff, den Solnhofer, den Lithographen-Stein, der gelbbraunlich, farbig kühl, sehr glatt und in spiegelblanker Polierung fast so kalt wie Erz wirken kann. Hering stammte aus Kaufbeuren, der Stadt Lederers, und er muß den Älteren noch überlebt haben; 1554 machte er sein Testament. Über die Mitte des 16. Jahrzehnts hinaus läßt er sich nicht verfolgen. Er überlebte die altdeutsche Kunst, wurde aber auch in den Kreisen der geistlichen Fürstenstaaten, Eichstätts und Würzburgs, von der Reformation nicht betroffen. Es mag kein Zufall sein, daß wir nur wenig profane Kunst von ihm besitzen. Er hat Augsburg schon 1513, vor der Reformation verlassen. In Eichstätt, wo er lange Jahre als hochangesehener Ratsherr gelebt hat, vollendete er 1514 (zur Zeit des Moosburger und des Isenheimer Altares!) seinen heiligen Willibald (Abb. 151). Dieses Werk ist bei uns noch lange nicht genügend bekannt. In der Reihe der älteren deutschen Sitzfiguren ist diese wohl kaum überboten worden. Gegenüber Leinbergers Jakobus wirkt der Willibald als Ausruf einer neuen Gesinnung, zugleich freilich als Beweis einer Stammesverschiedenheit: Schwaben gegen Bayern. In einer tiefen Nische, die an sich echt, nur in späterer Zeit neu umbaut worden ist, thront der heilige Bischof. Hier züngelt keine Form nach außen. Einige unverkennbare Nachklänge eckigen Stiles kommen gegen die großzügige Ruhe des Ganzen nicht auf. Der Ausdruck des Kopfes ist von einer einzigartigen Milde und weisen Güte, alle Einzelform blank, geglättet, stets eng an den Gestaltkern angeschlossen. Bei näherer Betrachtung ergibt sich freilich schon ein Zug, der später die Oberhand gewinnen sollte. Brust und Arme sind scheibenhaft geplattet. Fast so, wie später bei Bronzino, wird das Gewand leblos duldender Träger starren Ornamentes. Noch siegt der großzügig plastische Gesamtgedanke. Doch die Erwartung auf eine Weiterentwicklung in das Monumentale wird

getäuscht. Wohl hat Hering ein paar wunderschöne und edle Kruzifixe geschaffen — ein prächtiges im Mortuarium von Eichstätt —, wohl sind ihm auch noch schöne Grabfiguren gelungen. Aber es lag etwas Kleinmeisterliches in ihm — es lag auch in der deutschen Kunst. Daß gerade Dürers Nürnberger Nachfolger in der Graphik die Kleinmeister heißen, ist schließlich kein Zufall. Auch im Grabmale hat Hering das Epitaph meist kleineren Ausmaßes bevorzugt. Das späte eines Bischofs von Thüngen († 1540) im Würzburger Dome ist ein ausgezeichnetes Beispiel. Im ganzen offenbart Hering sich als Reliefgraphiker in Art und Zahl der Werke. Immer wieder hat er an Dürersche Schnitte sich angelehnt, und an die hundert Werke können ihm zugeschrieben werden, abgesehen von der Leistung der Werkstatt, in der allein drei seiner Söhne tätig waren. Er konnte im Kleinen, so in der Verkündigung von Reissensburg bei Günzburg, hervorragend Feines leisten. Er hat auch äußerst weit gewirkt, nach dem Mittelrhein, wo er in Boppard unmittelbar zu finden ist, und auch nach Südosten. Daß er den kleinen Maßstab immer mehr bevorzugte, war diesesmal innerlich bedingt: er *wollte* das Feine, Noble, in der Hand zu Haltende und zu „Genießende“. Das Paris-Urteil des Deutschen Museums, das freilich nur seiner Werkstatt entstammt (das D. H. kann Thomas Hering bedeuten), ist in der geglätteten Überblankheit des Solnhofers Steines ebenso wie in den Gestaltungen ein deutlicher Übergang zu der Art des Viktor Kaiser oder des *Hans Daucher*.

Hans Daucher

Dieser, der Sohn des *Adolf Daucher*, wurde ein Jahr nach Loy Hering, 1500 also, der Augsburger Zunft vorgestellt. durch den Oheim Gregor Erhart. Rund 1485 muß auch er geboren sein. Er starb 1538; er ist fast immer in Augsburg geblieben, nur ganz zuletzt war er in Stuttgart. Auch er war wesentlich Kleinmeister, deutlicher noch als Hering; er hat auch Medaillen geschaffen. Seine Mitarbeit an den Fuggerschen Gestühlbüsten des Deutschen Museums ist sicher anzunehmen. Auch für ihn war Solnhofers Stein, der in der Dürer-Zeit geradezu an der Stelle des Alabasters und des Elfenbeins sich einsetzt, Lieblingswerkstoff. Im Kleinen ist er zuweilen größer als Hering gewesen. Seit 1518

wird er uns sicher greifbar, nach 1530 schon nicht mehr. Seine Kunst kam höfischen Ansprüchen gerne entgegen. Habsburg und die Pfalz, zuletzt Württemberg, haben ihn beschäftigt. Die frühen Marienreliefs gehen von Dürer aus, nähern sich aber auch dem Lebensbrunnen des älteren Holbein. Graphik steht, wie bei Loy Hering, hinter vielen auch seiner Werke. Um 1522 finden wir ihn mehrfach in kleinen Reliefs, die wirklich eine gewisse Größe entfalten. In Innsbruck und in Pariser Privatbesitz gibt es prachtvolle Darstellungen Karls V. auf hochgebäumtem Pferde. Damals entstanden auch zwei wahrhaft vollendete Rundmedaillons mit Ottheinrich und Philipp von der Pfalz (Besitz des Kronprinzen Rupprecht von Bayern). Wien besitzt Maximilian, den Georgsritter, in der Rolle seines Ordensheiligen. In wundervoll klarer Scheidung von Muster und Grund hebt sich der Reiter, in voller Tracht seiner Zeit über dem Drachen kampflos thronend, unter dem Bogen ab. Winzige Zwickelfigürchen geben einen wirkungsvollen Gegensatz; sie sind voll stärkster Bewegung. Zu Burgkmairs Holzschnitt, der uns den Entwurf zum nie vollendeten Reiterdenkmal Erharts überliefert hat, bildet dieses Kleinrelief eine wesentliche Ergänzung; es ist monumental im Kleinen. Aber wie bei Hering im Willibald, so will auch hier das Organische fast anorganisch werden. Die Schabracke des Pferdes ist stellenweise so reiner Ornamentträger wie die Brust bei der großen Sitzfigur. Eine „Begegnung Karls V. mit Ferdinand I.“ bei Morgan-Neuyork verstärkt noch diesen Zug. Das Edelste und Eingänglichste wird das Epitaph des Professors Dr. Wolfgang Peißer in der Ingolstädter Minoritenkirche sein (Abb. 152). Es bedarf keiner Erläuterung, es schmeichelt sich leicht dem Auge ein. Das ist „deutsche Renaissance“ ohne alle Verquältheit; will sagen: es ist gute und vornehme deutsche Kunst, die gezeugt ist aus dem *Gegengefühle* gegen die flammenhaft lodernde und sich verzehrende, in ihrer Absicht jedoch nicht weniger echte Kunst der späten Schnitzaltäre.

Konrad Meit

Loy Hering und Hans Daucher sind zuletzt Kleinmeister, bei Hering sind die paar größeren Formen eher Ausnahme. Umgekehrt steht es bei *Konrad Meit von Worms*. Wir besitzen herrliche Kleinplastik

von ihm, aber sie erscheint doch mehr wie ein Nebenergebnis gegenüber den Hauptleistungen. Dürer wußte wohl, was er sagte, wenn er Meit den „guten Bildschnitzer“ nannte, „desgleichen er keinen gesehen“ habe. Er hat den Wormser auf der niederländischen Reise zweimal gezeichnet. Wir gäben etwas darum, diese Bildnisse zu kennen, sie sind aber nicht gefunden. Als Geburtszeit Meits wird heute die um 1485 angenommen. Dies ist in hohem Maße glaubhaft schon aus der geschichtlichen Stellung seiner Gesinnung. Damit fällt die Möglichkeit, die packende Münchener Grablegung von 1496 dem Meister zuzuschreiben. Daß diese ebenso wie der Wiener Falkner aus Schloß Ambras stammt, ist gewiß kein Beweis für Zusammengehörigkeit. Tritt aber so starke Übereinstimmung des Stiles dazu, so ist der Herkunftsvermerk noch eine kleine Stützung. Anton Pilgram können wir beide zutrauen; er war fünfundzwanzig Jahre älter als Meit. In dessen bekannten Werken findet sich auch nicht eines, das jene leidenschaftliche Überdeutlichkeit des körperlichen *Tuns* kennzeichnete. Für seine Generation war dies schon Voraussetzung; es bedurfte keiner Betonung mehr. Bei den Meistern der Gegenrichtung ist zwar die Leidenschaftlichkeit noch gesteigert, aber das Tun wird darin erstickt. Die gleichaltrigen Künstler der neueren Front haben ihren größten Vertreter in Meit gefunden. Manches ist in ihm schon ein Hinweis auf Holbein den Jüngeren, und tragisch ist es, daß diese beiden hohen Meister der Form Deutschland verlassen mußten. Wir rechnen auch dies zum großen Sterben. Holbeins endgültiger Weggang (1532) fiel auch genau in dessen Zeit. Meit ging schon früher nach dem Westen; doch ist er stets unverkennbarer Oberdeutscher geblieben. 1538 noch wird er „meester Coenrat de Duitjsche“ genannt; dies ist nicht nebensächlich. Er hatte damals u. a. drei Sybillen aus Alabaster für die Prämonstratenser von Tongerlo geschaffen. Es ist ein schwerer Verlust, daß diese, offenbar im Zuge der unheimlichen Zerstörungen der Zeit um 1800, verlorengegangen sind. Noch wichtiger wären uns etwa fünfundzwanzig lebensgroße Alabasterfiguren am luxemburgisch-österreichischen Familiengrabe von Lons-le-Saunier, die ab 1531 entstanden sind. Auch sie sind verschollen. Doch schon das Verlorene offenbart mindestens zweierlei: die Bevorzugung des Alabasters und das Arbeiten in großem Maßstabe. Das erstere stellt Meit ganz unter die



153. Konrad Meit, Statuette der Judith, München, Nationalmuseum



154. Hans Baldung, Allegorie der Musik, München, Alte Pinakothek



155. Konrad Meit, Grabmal der Margarethe von Österreich in Brou, Ausschnitt

Brüder seines Geschlechtes; kostbare Werkstoffe für blanke und glatte Form gehörten zu ihnen. Der große Maßstab aber bestätigt, was auch das Schönste des uns Erhaltenen aussagt: dieser Eine jedenfalls aus dem kleinmeisterlich fein, sorgsam und ruhig gestaltenden Geschlechte (genauer: der *einen* Partei des Geschlechtes von 1485) war ein Großmeister auch im Maßstäblichen. Groß muß schon das erste Hauptwerk gewesen sein, von dem wir hören: eine Doppelmadonna, umgeben von rund vierzig Engeln, die Leuchter hielten und musizierten. Ein Prachtstück muß dies gewesen sein, und der feierliche Gedanke der Verbindung von Plastik und Kerzen kann von ferne an das Grabmal von Innsbruck erinnern. Dieses war im Gange, als Meits frühestes genanntes Werk entstand: 1511 wurde es geleistet, und zwar für Wittenberg. Auch diesen großen Meister hatte Friedrich der Weise an sich gezogen. Er hat nur Cranach halten können. Drei Jahre später schon verheiratete sich Meit in Mecheln als Hofbildhauer der Margarethe von Österreich. Die *Tochter Maximilians* hat ihn gerufen und bis zu ihrem Tode 1530 für sich arbeiten lassen. Aus den ersten Jahren nach der Wittenberger Zeit besitzen wir wesentlich Kleinplastik, einen Teil vielleicht auch dessen, was uns durch Inventare des Mechelner Hofes bekundet wird. Dort wird u. a. ein erstes Menschenpaar erwähnt, freilich in Bronze. Neben Bronze wird immer auch Buchsbaum genannt. Buchsbaum, Bronze, Alabaster sind blanker Form günstig. Das erste Menschenpaar in Gotha, aus Buchsbaum, ist ohne Zweifel Werk des Konrad Meit. Eine kleine alabasterne Figurengruppe nennt ihn selber: Konrad Meit von Worms. Es ist die Judith des Münchener National-Museums (Abb. 153). „Vor ihr scheint es, als habe es nie eine Spätgotik gegeben.“ Die *formschließende* Gesinnung lebt sich im festen Werkstoffe wundervoll aus. Man darf an Cranachs Liebe zu nackten Gestalten denken; noch näher liegt die innerliche Berührung mit dem Altersgenossen Baldung. Doch haben auch Baldungs nackte Frauenleiber nicht die pralle Fülle der Meitschen (Abb. 154). Sie sind meist schlanker und zeichnerischer. In der Judith wie in einigen kleinen Buchsbaumbüsten (Berlin, London) finden wir den Künstler als Kleinmeister. Auch auf diesem Gebiete schlägt ihn keiner. Die großen Aufgaben hat ihm der Westen gestellt; seine schönste Leistung bergen die Grabmäler von Brou. Von 1526 bis 1531 hat Meit an ihnen gearbeitet.

Zum dritten Male war die Kaisertochter verwitwet. Den dritten Gatten, Philibert von Savoyen, hatte sie leidenschaftlich geliebt. Die Gesinnung, in der sie an die Grabmäler, das des Herzogs, das von dessen Mutter und ihr eigenes ging, bezeugt gänzlich die Tochter Maximilians. Auch dieser war der Überzeugung, daß Monumente den Tod bekämpfen; er hat sie in den Worten seiner Zeit ausgesprochen. Bei Margarethe war die Gefühlsfärbung frauenhaft. Der Vater hatte Statue auf Statue gießen lassen, um eine große Feier nicht nur seiner selbst, sondern auch des Kaisertumes und der hohen Ahnenreihe plastisch zu verwirklichen. Die Tochter dachte eine ganze Kirche zum Denkmal des Witwenschmerzes um. Damit ist das Verhältnis von Mensch und Kirche bedeutsam umgekehrt — im *Zeitalter der Reformation*, der die trauernde Frau selbst nicht angehörte. Der Kirchenchor von Brou ist eine einzige Feier der persönlichen Totentrauer. „Fortune Infortune Fort Une — Glück oder Unglück, alles eins“ — der Wahlspruch Margarethes umzieht in eintöniger Wiederholung das oberste Gesims. Meit kam in eine schon festgelegte Gesamtanlage. Er hatte nur die Liegefiguren und die Putten zu schaffen. Neben ihm und seinem Bruder Thomas waren noch Andere, so auch ein Franzose und ein Italiener, tätig. Wir kennen den deutschen Hauptmeister heraus. Endlich durfte das Geschlecht von 1485 sich im Großen bewähren. Eine neue Fülle und Tiefe klingt auf, wie sie — jedoch nur in kleiner Form — allein der jüngere Peter Vischer noch ähnlich bewiesen hat. Daß noch einmal alle schöne Wärme des Altdeutschen eingefangen ist, in zügiger und echt monumentaler Form, in der milden Sicherheit einer Generation, für die Dürers Kämpfe schon Voraussetzung waren, das macht uns die Gestalten von Brou so wichtig. Gerne auch sehen wir sie in Gedanken zusammen mit dem Grabmal Maximilians in Innsbruck. Der Boden des Westens nahm jenes der Tochter auf; es war aber doch eine Deutsche, die einen deutschen Meister rief. Über das Grabmal der Mutter hinaus ist das der Margarethe selber das Schönste. Das Bild der Toten mit den ganz durerzeitlich empfundenen Magdalenen-Locken, mit dem sanften Ausdruck der *Vollendung* in jedem Sinne, ist der schönste Abgesang der altdeutschen Kunst (Abb. 155). Auch die lebende Margarethe, auch die beiden Liegebilder des Gatten sind hohe Zeugnisse. Vor allem aber im Antlitz der Toten spüren wir

noch einmal die edle Herkunft dieser Profankunst: sie kommt aus dem Heiligen. Die pralle Kraft, die aus der Judith sprach, hat sich als dienende Form mit der Erinnerung an die herrlichsten Madonnen des deutschen Südwestens untrennbar verschmolzen. Die Ruhe des Todes ist von geheim atmendem Leben erfüllt. Unter den wunderschönen Putten, in denen vieles der kommenden Kunst um 1600 keimt, sind die drei des Muttergrabes, das Paar zu Margarethens Füßen und auch der handschuhtragende Engel bei Philibert die sichersten Zeugnisse Meitscher Kunst. Die Abnahme erfolgte im Jahre 1532; es war das Jahr, in dem Holbein d. J. endgültig das deutsche Festland verließ. Vornehmer Glanz und milde Trauer sprechen aus dem späten Gesange altdeutscher Form, der nun vom Westen herüberklingt. Der Weg dahin aber und zu den ersten uns bekannten Werken muß durch Worms, durch Heilbronn (die Büsten des Seyfferschen Altares!) geführt haben. Hinter alledem steht zuletzt Nikolaus Gerhart: von Brou rückwärts zum Trierer Grabmale von 1462, über siebzig Jahre hin gleitet unser Blick. — Meits letzte Jahre liegen für uns im Dunkel. Er ist 1534 nach Antwerpen gezogen, 1544 hat er noch ein Haus verkauft. Vielleicht ist er ganz gleichzeitig mit Baldung verstorben. Die Pièta von Besançon wirkt schon fremd. Wieviel von Meit noch darin steckt, ist dem Verfasser nicht bekannt.

Peter Flötner

Meit hatte sein Höchstes in blankem, alabasterartigem Marmor gegeben. In Metall finden wir noch wichtige Altersgenossen tätig, die das Bild des Geschlechtes in seiner „modernen“ Front mit hoher Kraft verstärken. Wir finden sie in Nürnberg. *Peter Flötner*, gegen 1485, vielleicht im Thurgau, geboren, seit 1522 über Ansbach nach Nürnberg eingewandert und dort 1546 verstorben — der äußerliche Lebensrahmen gleicht auffallend dem von Baldung und Meit — kann hier mehr erwähnt als betrachtet werden. Der vierte Band wird auf ihn einzugehen versuchen. Er war Baumeister, Holzschnitzer, Goldschmied, Kunsttischler, Plakettenkünstler. Der steinerne dreieckige Mainzer Marktbrunnen von 1526, noch mehr der Hirschvogelsaal in Nürnberg mit dem bekannten Kamine weisen ihn als Baumeister mit plastischen

Neigungen aus. Als Schnitzer scheint er bei den Dauchers, auch an den Büsten des Fuggergestühles gearbeitet zu haben. In Krakau hat er an dem Silberaltar der Jagellonen (mit Hans Dürers Gemälden) gemeinsam mit Melchior Beyer und Pankraz Labenwolf gearbeitet. Seine Blei- und Bronzeplaketten sind ein Besitz namentlich des nachdürerzeitlichen Deutschlands geworden. 1630 wurden deren in einem Berichte 305 gezählt. Flötner greift in den Plaketten in das Landschaftliche, namentlich aber, bei glanzvollster Kleinform, in das Gestaltliche. Der Altersgenosse Baldungs verrät sich in der Neigung zum Gewagten, die in dem berühmten Holzschuher-Pokal des Germanischen Museums wahre Orgien gefeiert hat. Ein prachtvoll schwerer Holzputto des Deutschen Museums wird ihm zugeschrieben. Ein schöner Metallbrunnen ebendort verweist zugleich auf Berührung mit der *Vischer-Hütte*.

Die Söhne Peter Vischers

Diese hat den Anspruch auf die letzten Blicke, die wir den Plastikern der Formenschönheit zu widmen haben. Seit 1514 sind die Söhne Peters hervorragende Mitarbeiter geworden. 1515 rühmt eine hymnische Anrede des Pankraz Schwenter die Söhne Peter, Hermann und Hans als „zusamt dem Vater“ „alle anderen Kunstmänner“ übertreffend. 1486 ist Hermann Vischer geboren, der 1517 schon durch einen Schlittenunfall umgekommen ist. Ob es möglich ist, seine Leistung aus der der Hütte herauszuerkennen, bleibt fraglich. Wir wissen, daß er 1515 nach Italien ging, nach Siena und Rom, und daß er „viel künstlich Ding mitbrachte, die er selber aufgerissen und gemacht hat, welches seinem alten Vater wohlgefiel und seinen Brüdern zu großer Übung kam.“ Von 1514 bis 1519 ist die letzte Fassung des Sebaldus-Grabes entstanden. Peter, der zweite Sohn, 1487 geboren und 1528 gestorben, hat dabei sicher eine sehr große Rolle gespielt, daneben der noch jüngere Hans. Peter hatte, nach Neudörffer, „seine Lust an Historien und Poeten zu lesen, daraus er dann mit Hilfe Pankrazen Schwenters viel schöner Poeterei aufriß“. *Viel schöner Poeterei* entfaltet die unsäglich reiche Kleinplastik des Sebaldus-Grabes! Solche war schon 1488 vorgesehen. Erst die Zeit der Söhne gab ihr den neuen



156. Peter Vischer d. J., Die Blindenheilung vom Sebaldusgrab, Nürnberg



157. Werkstatt Vischer, Seitenfortengitter der Fuggerkapelle von St. Anna zu Augsburg, jetzt Montrottier bei Ancy



158. Peter Vischer d. J., Relief des Orpheus und der Eurydike, Paris, Privatbesitz

Ausdruck. Es sind kleine Meisterwerke dabei (so die Scylla mit dem Tode dahinter), die wirklich zugleich Dürerwirkung und Baldung-generation bedeuten. Sinnlich-durstige Lebensbejahung mit dem Bewußtsein des nahen Todes war auch für den Schwaben bezeichnend. In den kleinen Leuchterweibchen schwingt sich eine prachtvolle Lebensfreude in vollgewölbten Formen aus. Vier größere Reliefs der Sebalduswunder bringen höchste Überraschungen. Die Blindenheilung genüge als Beispiel (Abb. 156). Gefühl für die Reinheit des Grundes, sparsam vornehme Absetzung geschlossener Gestalten sind Kennzeichen der Art. Die Relieffläche wird nun — im malerischen Zeitalter — zum malerischen Sehraume. Die Gestalten verdämmern in ihn hinein. Zarteste Wellungen der Fläche genügen, um Formen vollrund empfinden zu lassen. Das Gehen des Blinden ist wiederum Form als Tat. Dabei erscheint eine trauernde Frau von sehr antikischer Haltung; als Eisenguß um 1819 würde sie nicht verwundern, 1519 aber ist sie entstanden, vielleicht zu gleicher Zeit mit Meits Judith. Arbeiten der Gesamthütte, wie das Sebaldus-Grab, waren auch die Gitter der Fuggerkapelle, deren Reliefs nach seltsamen Schicksalen schließlich an der Loire wiedergefunden worden sind (Abb. 157). Dort, in der Gegend der französischen Renaissance, verkünden sie den Ruhm dieses späten deutschen Geschlechtes der Dürer-Zeit. Hier lebt die mythologische Welt, die schon Dürer nach Nürnberg getragen hatte. Aber wie vollendet, wie gerundet und formsicher sind diese prachtvollen Szenen! „Zwischen Lionardos Fahnenkampf und den Rubensschen Schlachtenbildern hat die europäische Kunst keine Kampfgruppe von so dämonischer Eleganz, so strömender Weichheit und Fülle hervorgebracht.“ Peter erleben wir in einer Reihe kleiner Schöpfungen, so in zwei köstlichen Tintenfassern in Oxford, in denen die nackte Frauenfigur — das Ziel Baldungs und des späten Cranach — in voller Prallheit ins Freie tritt. Tiefer berührt Peter in seinen Plaketten. Das Orpheus-Relief von 1519 ist vielleicht die schönste aller Plaketten (Abb. 158). Über die Dürerschen Voraussetzungen hinaus ist dieser Orpheus, der im Rückblick auf die Wiedergewonnene und damit schon Verlorene das Geigenspiel unterbricht, eine Neuerfindung, die nur einem tief dichterischen Menschen gelingen konnte. „Zwischen dem Neapeler Relief des 5. Jahrhunderts v. Chr. und Feuerbachs Wiener Bilde ist

dieses eine der drei wirklich tiefen Darstellungen des großartigsten Mythos von Tod und Liebe.“ Nur die Eroberung auch des körperlichen Innenerlebnisses konnte die Grundlage schaffen. Das seelische baute sich darüber, und nun steht wirklich einmal *der Mensch* in seinem Tiefsten vor uns, jenseits aller Kirchlichkeit.

Die Hütte hat noch sehr viele Arbeiten geliefert, die in der ganzen Welt verstreut sind, so das monumentale Denkmal Friedrichs des Weisen in Wittenberg, so den Prager Wenzelsleuchter von 1534. Das Profane blieb ihre höchste Leistung. Hans Vischer, im Alter schon dem jüngeren Holbein näher, hat 1532 mit seinem Apollo-Brunnen deutlichen Abschied von allem Altdeutschen genommen. Hier fängt ein Neues an, dem wir im vierten Bande begegnen wollen. Als einen wahren Merkmstein aber setzen wir unter diesen Abschnitt einen Blick auf das Grabmal des großen Gelehrten, Arztes und Dichters Johannes Cuspinian († 1529, Abb. 159). Cranach und Strigel haben ihn gemalt. Zwischen dem romantisch schönen Frühwerke Cranachs und dem steinernen Gedächtnismal von St. Stephan liegt nahezu ein Menschenalter (1503—1529.) Es umspannt mehr als den Weg des Cuspinian. Die stärkste Entfaltung der Dürerzeit liegt darin beschlossen, und mindestens *ein* Weg der deutschen Kunst. Berge und Burgen träumen hinter dem jugendlich Aufblickenden. „Musas et Apollinis Artes“ rühmt der Grabstein, und „Historiae immensae Monumenta“. Cranachs Bild ist gleichsam in „Fraktur“ geschrieben. Die „Antiqua“ des spröden Steines will das Gleiche wie die menschlichen Gestalten und die architektonischen Formen: die leichte Lesbarkeit, die kühle Sicherheit des Seins. Wir spüren den Hauch des Neuen und das Ende des Alten. Wir sind nahe am „großen Sterben“.