



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der deutschen Kunst

Die Neuzeit von der Reformation bis zur Auflösung des Alten Reichs :
Renaissance und Barock / Georg Dehio

Dehio, Georg

Berlin [u.a.], 1931

4. Kapitel. Die Bildhauerkunst

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96236](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96236)

Viertes Kapitel.

DIE BILDHAUERKUNST.

Die Bildhauerkunst unterlag den Hemmungen, die die Reformation mit sich brachte, schneller als Malerei und Graphik aus drei Gründen: es war eine am Stoff und den von ihm ausgehenden Anregungen der Phantasie und des Gemüts sich freuende Zeit, auf welchem Gebiet sie nicht wetteifern konnte; mit dem Stillstand des Kirchenbaus und in gewissem Umfang der monumentalen Architektur überhaupt verschwand die monumentale Plastik von selbst; und drittens kam plastischer Schmuck der Altäre bei den Protestanten nicht mehr in Betracht. Bis zu dem kritischen Moment, wo diese Ursachen sich auszuwirken begannen, stand die Bildhauerkunst in hoher Blüte.

Unmöglich konnte diese tief erregte, krisenerfüllte Zeit, die Zeit der Glaubensspaltung, sich einig sein im Stil ihrer Kunst. Beurteilt nach den Einteilungsgründen der herkömmlichen Formenlehre hätten wir eine dreifache Spaltung vor uns, ein Auseinanderfallen in Spätgotik, Renaissance und ein jenseits beider liegendes Drittes, das wir nur Barock nennen könnten. Aber unverkennbar ist auch ein Gemeinsames vorhanden, das auf einer anderen Ebene, als der der Stilgrammatik liegt. Die Gesinnung des 16. Jahrhunderts geht auf das Feste, Gewichtige, edel Leidenschaftliche, auf Erhöhung des Alltäglichen in die Sphäre des Heroischen. Darin, nicht in der gelegentlichen Entlehnung formaler Einzelheiten, liegt die Generationsverwandtschaft mit der italienischen Hochrenaissance.

Die Mannigfaltigkeit des Gesamtbildes wird durch den an sich zufälligen Umstand vermehrt, daß mehrere führende Meister der vorangehenden Epoche dank langer Lebensdauer in die unsere hineinragen, während weit jüngere vor ihnen sterben, so daß also wie kaum jemals die Generationen sich ineinander schieben. (Riemenschneider starb 1531, Veit Stoß 1533, wogegen Hermann Vischer und der jüngere Peter Vischer, welche die Enkel jener hätten sein können, 1517 bzw. 1528 starben, und Hans Backofen, einer der stärksten Vertreter der mittleren Generation, 1519.)

Beachten wir endlich die verschärfte Differenzierung der landschaftlichen Schulen. Wir wollen sie der folgenden Übersicht zu Grunde legen.

NÜRNBERG.

(Abb. 206—221.)

In Nürnberg stehen Altes und Neues unverschmolzen nebeneinander: die Spätgotik mit leicht barockem Einschlag, vertreten durch Veit Stoß, der italisierende Klassizismus, geführt von der jüngsten Generation der Vischer; zwischen beiden, mit einem stilgeschichtlichen Kennwort kaum zu erfassen, Peter Vischer der Alte. Vom ersten Teil seiner Lebensarbeit ist im vorigen Bande die Rede gewesen, im Mittelpunkt des zweiten steht das Sebaldusgrab.

Das Sebaldusgrab ist ein Reliquienbehälter von allerdings ungewöhnlicher Abmessung. Die letzten Jahrzehnte vor der Reformation zeigen den Reliquienkult in Siedehitze. Beispielsweise die Sammlung der Wittenberger Schloßkirche, von der Lucas Cranach den illustrierten Katalog herausgab, zählte im Jahre 1509 über 5000 Nummern und vermehrte sich später auf mehr als das Doppelte. Das ganze Skelett eines Heiligen zu besitzen blieb ein seltener Vorzug. Eines solchen konnte die Sebalduskirche sich rühmen. Im 14. Jahrhundert war ein einfachschöner silberner Sarg für den heiligen Leib gefertigt worden, der in der Mitte des Chors stand, umgeben von 12 Leuchtern. Hundert Jahre später entstand der Gedanke, ein durchsichtiges, in Erz gegossenes Gehäuse, eine kleine Kapelle, um ihn her hinzuzubauen. Für die Ausführung wurde der damals noch junge Peter Vischer ausersehen (1488). Den Entwurf (Abb. 206), eine Glanzleistung der Zeichenkunst, besitzen wir noch (Wiener Akademie der Künste). Erst zwanzig Jahre später konnte Vischer wirklich ans Werk gehen. »Ein Anfang durch mich Peter Vischer 1508« besagt die Sockelinschrift. Und eine zweite lautet: »Peter Vischer purger zu Nürenberg machet das Werk mit seinen Sunnen und ward folbracht im Jahr 1519.« Vergleicht man die Ausführung mit dem ersten Entwurf, so zeigt sich, daß man zu einer starken Kürzung sich hat verstehen müssen. Noch wichtiger ist die im Stilcharakter eingetretene Veränderung, welche offenbar eine Folge der Mitarbeit der Söhne ist. Diese gewannen für ihre Wünsche dadurch freieren Raum, daß der Vater im Jahre 1512 vom Kaiser den Auftrag erhielt, für sein in Vorbereitung genommenes Grabmonument in Innsbruck zwei große Statuen — von denen noch die Rede sein wird — zu formen und zu gießen. Die Annahme liegt nahe, daß der alte Meister damit rechnete, die Weiterführung der Innsbrucker Statuenreihe werde ihn noch längere Jahre beschäftigen. Allein es kam nicht dazu. Und auch die Arbeit am Sebaldusgrab, so müssen wir glauben, hat er nicht wieder aufgenommen, die Weiterführung

und Vollendung des figürlichen Schmucks blieb den Söhnen überlassen. Was gehört nun am ausgeführten Werk ihm, dem Vater? Zum mindesten der Kern des architektonischen Aufbaus und von den Figuren die Pfeilerstatuen. Der erstere ist gotisch konzipiert, die zweiten sind es nicht mehr. Sie deshalb der Renaissance zuzuweisen, wäre falsch — wie es ebenso falsch wäre, die Arbeit der Söhne ihr nicht zuzuweisen. Die Vischersche Werkstatt war die erste in Deutschland, die sich, und zwar mit Entschiedenheit, von der Spätgotik und ihrem Naturalismus abwendete; aber im Positiven beim Vater mit anderem Ziel als bei den Söhnen. Diese suchten das Heil in Italien, der Vater im Rückblick auf die deutsche Plastik des 13. und 14. Jahrhunderts. Wie die Italiener Antiken sammelten, so Peter Vischer Überreste alter deutscher Skulptur; er soll davon 300 Stück in seinem Hause gehabt haben (?). So wenig die aus dieser Richtung kommende Anregung zu verkennen ist, so liegt in den Aposteln des Sebaldustrabes doch so viel eigenes, daß wir sie Neuschöpfungen nennen müssen. Die Lebensnähe des 15. Jahrhunderts besitzen sie nicht mehr, wollen es nicht; das Standmotiv ist wieder leise geschwungen, die Köpfe entbehren des Individuell-Charakteristischen und suchen dafür eine ins Edle stilisierende Schönheit; die Falten in weit ausholenden parallelen Zügen scharf entgegengesetzt dem malerischen Gewühl der Spätgotik; um das Ganze schwebend eine stille, feierliche Musik.

Versagt blieb diesen Gestalten der monumentale Maßstab, nach dem ihr inneres Wesen eigentlich verlangt. Zum ersten- — und letztenmal — wurde er Vischer gewährt durch die von Maximilian für sein Grabmal bestellten überlebensgroßen Statuen seiner imaginären Vorfahren, der Könige Artus und Theoderich (Abb. 211, 212). In ihnen ist das Zeitideal des Ritters ins Heldenhafte erhöht: Artus in strahlender Heiterkeit, leicht und federkräftig dastehend, siegesgewiß, aber ganz ohne Prahlerei; Theoderich ein müder Kämpfer, gebrochen in allen Umrißlinien, der gesenkte Kopf vom Helm in tiefen Schatten gesetzt; die Rüstung reich geschmückt, doch nicht aufdringlich. Die der deutschen Plastik noch nicht gestellte Aufgabe des Stehens im freien Raum ist vielleicht nicht ganz tadellos, aber für mehrere Ansichten doch sehr gut gelöst. Kaiser Maximilian hatte den Räten in Innsbruck geschrieben: »er habe seinem obristen Hauszeugmeister befohlen den geschicktesten und berichtlichsten Rotschmied von Nürnberg aufzubringen und ihn auf etliche Jahr oder sein lebenslang, wie er das verlangen mag, zuvertragen.« Zunächst geriet die Arbeit in Innsbruck, da wieder einmal Ebbe in der kaiserlichen Kasse herrschte, in Stockung, und als sie wieder aufgenommen wurde, kam der unberechenbare Monarch nicht mehr auf Vischer zurück. Dieser war von nun ab, da er das Sebaldustrab den Söhnen abgegeben hatte, für die Kunst ein toter Mann. In der Gießhütte besorgte er sein Geschäft, aber es läßt sich nichts entdecken, daß er noch etwas entworfen und geformt hätte.

Über das, was die Söhne am Sebaldusgrab getan haben, sind wir nicht bis in die letzte Einzelheit, aber doch in der Hauptsache genügend unterrichtet. Nachdem der 1488 projektierte hohe Baldachin aufgegeben war, übernahm Hermann die drei Quasi-Kuppeln, mit denen das Gehäuse abgedeckt ist. Ein höchst seltsames Zellenwerk, in das allerlei Motive von den Statuenbaldachinen des Bamberger Doms, also Formen des 13. Jahrhunderts, hineinverarbeitet sind. Verlockender und in jeder Hinsicht wichtiger war ein Auftrag für Augsburg. Er kam von den Fuggern, die für ihre Grabkapelle bei St. Anna ein Abschlußgitter verlangten. Die Bestellung erging an Peter den Alten, der aber gerade damals für den Kaiser beschäftigt war, und so ist es, zumal auch die Behandlung in Renaissanceform zum Charakter der Kapelle allein paßte, als sicher anzusehen, daß das berühmte Gitter in Entwurf und Modellierung von Hermann geschaffen ist. Bemerken wir noch kurz, daß es gar nicht nach Augsburg abgeliefert, sondern schließlich im Nürnberger Rathaus aufgestellt worden ist. Dort wurde es im Jahre 1806, beim Übergang der Stadt an Baiern, abgebrochen und als altes Metall nach Frankreich verkauft. Wir würden nichts als eine flüchtige Zeichnung von ihm kennen (Abb. 221), wären nicht kurz vor dem Weltkrieg auf einem französischen Schloß Teile des Figurenfrieses und der Türlünetten entdeckt worden (Abb. 220). Das Gitter ist in seinen tektonischen Teilen in reiner, klarer Hochrenaissance gehalten, in den figürlichen verrät sich nordische Empfindung, wiewohl nicht nordische Tradition. Wie gründlich Hermann sich in Rom mit den Formen der Baukunst beschäftigt hat, zeigt außerdem ein hinterlassenes Bündel von Zeichnungen, selbst das Sebaldusgrab hätte er gern antikisch umgearbeitet. Gleich nach seiner Rückkehr erlitt er (1517) einen Unfall, der ihm das Leben kostete.

Aus andern Quellen, nämlich der Frührenaissance Oberitaliens, schöpfte Peter d. J. Seine erste selbständige Arbeit (bald nach 1513) ist das Epitaph des Propstes Anton Kreß in der Lorenzkirche. Man begreift, daß ihm nach dieser Probe von den Freunden des eben eindringenden welschen Geschmacks die Umarbeitung des unteren Teils des Sebaldusgrabes übergeben wurde (Abb. 214, 215). Es ist die erste ganz große und freudige Huldigung der Kunst vor dem Humanismus. Noch ist hier der in der Folgezeit schnell abgebrauchte allegorisch-mythologische Stoff von reizender Neuheit. Die an der Sohle des Unterbaus sitzenden weiblichen Gestalten sind die Personifikationen der Gerechtigkeit, Mäßigkeit, Tapferkeit und Klugheit, nicht sicher zu deuten die vier nackten Männer an den Ecken. Obgleich sitzend, sind diese Figuren voll Bewegung, und zwar Bewegung im Sinne eines durchgebildeten Kontraposto, wie ihn die Apostelfiguren des Vaters noch nicht hatten, und von einem überraschend sicheren Gefühl für das Organische des Gliederbaus; nicht zierlich, wie die Spätgotik das verstanden hatte,

aber voll neuartiger Anmut. Um sie her spielen nackte Kinder, an den Füßen der Tabernakelsäulen sieht man Tritonen, Nymphen, Panisken und Hirten. Kaum auf irgendeinem Punkte ist ein Moment der Ermüdung zu erkennen. Es muß für den noch jugendlichen Künstler eine herrliche Empfindung gewesen sein, ledig aller Bande des Herkommens seine innere Fülle so verschwenderisch ausgeben zu dürfen. Weder Dürer noch Burgkmair noch sonst einer von den Pfadfindern zur Renaissance hat die wiederentdeckte alte Schönheit des Südens mit so ungeteilter, hoffnungsseligler Freudigkeit umfassen, wie hier der junge Peter Vischer.

Dem Sebaldusgrab teils voraus, teils ihm parallel gehend, zieht eine Gruppe von Grabplatten in den Kirchen Krakaus — man erinnert sich der Verbindung Krakaus mit Nürnberg in der Zeit des Veit Stoß — die Aufmerksamkeit auf sich, die alle Merkmale der Vischerschen Werkstatt, aber doch nicht im besonderen die charakteristischen Züge Peter Vischers d. Ä. an sich tragen, die herber und dekorativ bewegter sind, manches von Albrecht Dürer aufgenommen haben, ein wenig auch von den nach Nürnberg versprengten Erzeugnissen der italienischen Renaissance berührt sind. Wir wüßten nicht, an wen anders gedacht werden könnte, als an den ältesten der Vischerschen Söhne, Hermann. Ihm ist auch mindestens ein starker Anteil an der reich geschmückten Tumba des Grafen Hermann von Henneberg und seiner Gemahlin Elisabeth von Brandenburg in Römheld zuzuschreiben, wahrscheinlich auch in Baden-Baden am Grabmal des Markgrafen Friedrich. Auch in den 20er Jahren war für fürstliche Grabmonumente der Erzguß die begehrteste Darstellungsform und die Vischersche Werkstatt behauptete in ihr fast das Monopol. Im Jahre 1525 verhandelte Peter d. J. mit dem Kardinal-Kurfürst Albrecht von Mainz über sein Grabmal in Aschaffenburg. 1527 vollendete Peter d. J. das sehr große Wandgrab für den Kurfürsten Friedrich den Weisen in Wittenberg (Abb. 219); das jünglinghafte der Sebaldusgrabfiguren liegt hinter ihm; es ist ein mit großer Weisheit abgewogenes Werk, klassisch zu nennen wie kein anderes dieser Zeit, in seiner formalen Behandlung gewiß Italien verpflichtet, in seiner geistigen Haltung das Musterbild eines deutschen Fürsten der Reformationszeit, wie er sein sollte, leider nicht allzuoft es war. 1528 starb Peter, vierzigjährig, und ein Jahr nach ihm der Vater. Die Leitung der Werkstatt übernahm der dritte Sohn, Hans, mit dessen sehr ungleichwertigen, nie originellen Arbeiten wir uns nicht weiter zu beschäftigen brauchen. 1549 schloß er die Werkstatt. — Beim großen Publikum steht hoch in Gunst die sogenannte »Nürnberger Madonna«, im Germanischen Museum, Holz, vermutlich Modell für eine (nicht zur Ausführung gekommene) Kreuzgruppe. Neuerdings wird auf Paul Vischer, den jüngsten der Brüder, geraten. Sie zeigt, daß in der Schule die Renaissance sehr bald ins rein Formalistische gerät, während der Ausdruck von gezielter Pose nicht frei ist (Abb. 218).

AUGSBURG.

(Abb. 222—226.)

Im schwäbischen Stammesgebiet war um die Jahrhundertwende Augsburg, nicht mehr Ulm, der Sammelplatz der besten Kräfte. War Ulm wesentlich eine Stadt der Holzschnitzkunst, so bevorzugte Augsburg den Stein und unter dessen Gattungen häufig den roten Salzburger Marmor. Neben manchen namenlosen Künstlern (gestritten wird noch um den Meister des sehr ansehnlichen St. Simpertusgrabes im Münchener Nationalmuseum) steht in vorderster Linie Hans Bäuerlein (Beierlein). Er brachte in die Spätgotik, der er sonst noch ganz angehört, einen neuen Zug durch die gemäldeartige Komposition seiner großen Wandepitaphe, auf denen der Verstorbene als anbetender Zuschauer in eine Szene der Passion eingeführt wird. (Abb. 222. Vgl. die Ähnlichkeit im Thema bei künstlerisch und menschlich sehr verschiedener Gesinnung die Andachtsepitaphe des 14. Jh. Bd. II Abb. 432, 433.) Das Epitaph Lichtenau ist vor 1509 ausgeführt, während der Bischof erst 1517 starb. Ein ähnliches Vorgreifen (Zeugnis für den Beifall, den er fand) muß häufiger stattgehabt haben, sonst könnte man sich die große Zahl der von ihm in verhältnismäßig kurzer Zeit gelieferten Prälatengräber kaum erklären. — Durch die Zartheit seiner Formbehandlung, noch mehr durch die feinfühlig Lebendigkeit seiner Porträtköpfe erinnert er an seinen Zeit- und Stadtgenossen Hans Holbein d. Ä., und man könnte glauben, daß er gleich diesem einen Schritt in die Renaissance hinaus gemacht hätte, wäre er nicht schon 1508 gestorben. — Diesen Schritt zu tun war zwei jüngeren aus Ulm eingewanderten Bildhauern vorbehalten, Gregor Erhart und Adolf Daucher. Der erstere wird in zeitgenössischen Aufzeichnungen rühmend erwähnt, doch kennen wir von seinen Werken kaum etwas Gesichertes. Die ihm immerhin mit Wahrscheinlichkeit zugeschriebenen Holzschnitzwerke haben wir in Bd. II S. 264 besprochen. Zu Anfang des Jahrhunderts beehrte ihn Kaiser Maximilian mit dem Auftrag für sein steinernes Reiterstandbild, das seinen Platz an der Außenwand der St. Ulrichskirche erhalten sollte und als »Epitaph« bezeichnet wird. 1509 war es im Block zugehauen. Es hat dasselbe Schicksal gehabt wie das Vischersche Gitter, d. h. es wurde bei der Säkularisation des Stifts 1806 auf den Abbruch verkauft. Der dies Reiterdenkmal darstellende Holzschnitt von Burgkmair sieht renaissancemäßig aus.

Unumwunden vollzog den Übergang Erharts Schwager Adolf Daucher. Er ist unter den Bildhauern die (allerdings schwächere) Parallele zu Burgkmair. Wie in Nürnberg Sebald Schreyer, der humanistisch gebildete Patrizier, dem jungen Vischer den Weg nach Italien wies, so empfing Daucher den Anstoß durch Jakob Fugger. Wir haben gesehen, wie unter den fürstlichen Mäzenen der Zeit, bei Kaiser Maximilian, bei Friedrich von Sachsen, beim Kardinal von Brandenburg, die Neigung

zur Renaissance um sich griff: dem fürstlichen Kaufmann von Augsburg kam im Ernst der neuen Gesinnung keiner gleich. Jakob Fugger war unter sieben Brüdern der jüngste und für die Studien erzogen. Nach dem frühen Tode der vier älteren übernahm er die Leitung des schon unter dem Vater bedeutenden, durch ihn zu einer Großmacht erhöhten Handelshauses. Durch einen längeren Aufenthalt in Venedig hatte er sich darauf vorbereitet. Die Herkunft seiner künstlerischen Geschmacksrichtung ist also klar. Dabei hat er doch bei der Ausführung seiner Pläne (ähnlich wie sein kaiserlicher Gönner) immer nur deutscher Kräfte sich bedient. Die von ihm gestiftete Familienkapelle bei der St.-Annen-Kirche ist in den Jahren 1509—1512 entstanden. Die Architektur hält sich in sehr schlichten, aber reinen Renaissanceformen, nur das gewundene Rippennetz des Gewölbes verrät, daß der Baumeister ein Deutscher war. Das Schwergewicht indes wurde auf die Ausstattung gelegt, in welcher Baukunst, Bildhauerkunst und Malerei zu einer Harmonie sich vereinigen, die mit spätgotischem Zusammenspiel keinerlei Ähnlichkeit hat. An der Schlußwand des quadratischen Raumes waren vier flache Rundbogen-nischen angeordnet mit den Grabdenkmälern von vier Fuggern; seitlich Chorgestühle; in der Mitte ein sehr eigentümlich gestalteter Altar; den vorderen Abschluß gegen die Kirche sollte jenes in Nürnberg bei Vischer bestellte Bronzegitter bilden, von dem oben die Rede war. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts ist die Kapelle schmählich verunstaltet, sind die Bildwerke zerstreut worden, so daß das Bild des Ganzen nach älteren Zeichnungen rekonstruiert werden muß. Der Urheber des reichen plastischen Schmuckes nun war, wie als ein sicheres Ergebnis der neuesten Forschungen (von Ph. M. Halm) angesehen werden kann, Adolf Daucher. Von ihm besitzen wir noch den 1522 vollendeten Marmoraltar der Annenkirche in Annaberg im Sächsischen Erzgebirge. An diesem wie an den Augsburger Chorsthühlen verbindet sich die figürliche Plastik mit Architekturformen in ausgesprochener Renaissance, ähnlich denen, die wir im graphischen Werk Burgkmairs finden. Ob dieser oder Daucher sie entworfen hat, läßt sich nicht entscheiden, wiewohl manches zugunsten des zweiten zu sprechen scheint. 1502 wurde im Kloster Kaisheim ein Altar als gemeinschaftliches Werk von Gregor Erhart, Holbein und Daucher aufgestellt. Bei einem gotischen Altar ist die Verteilung der Arbeit auf drei Künstler, den Bildhauer, den Maler und den Kistler (Schreiner), das Normale. Also bliebe vom Kaisheimer Altar für Daucher die Rolle des Kistlers übrig. War dies sein ursprüngliches Ich, so kann man es verstehen, wenn er bei den Fuggerschen Chorsthühlen wie bei dem Annaberger Altar auch das Tektonische übernommen hätte, zumal in jenen Jahren selbst in Augsburg erst wenige der Renaissanceformen mächtig waren. Im weiteren soll uns nur noch seine Leistung als Figurenbildhauer beschäftigen. Zuerst die vier Epitaphe in der Fuggerkapelle. Von allem

Herkommen des deutschen Grabmals sehen sie ab. Die Einbeziehung der aufgebahrten Leiche in das Bildfeld ist ebenso neu wie an sich die Darstellung eines Toten mit eingefallenen Gesichtszügen und im weiten Grabgewand — anstatt des Lebenden in Pracht und Würde. Dann noch am Katafalk die trauernden Satyrn, die auf Delphinen reitenden Putten, wie befremdend nehmen sie an einem christlichen Totenmal sich aus. Erst die Darstellungen der oberen Hälfte der Bildfläche kehren zu dem christlichen Gedankenkreis zurück: das eine Mal die Auferstehung Christi, das andere Mal Simsons Kampf mit den Philistern (beide unter Benutzung Dürerscher Zeichnungen). Nicht minder merkwürdig sind die rechts und links die Reihe abschließenden Bilder: das Fuggersche Wappen, von antiken Kriegeren gehalten über Trophäen und gefesselten Gefangenen, als Hintergrund eine Halle in lombardo-venezianischer Renaissance *. Es ist kaum denkbar, daß diese Kompositionen bloß nach Vorlagen zusammengestellt wären, Daucher muß an Ort und Stelle einen Blick in die oberitalienische Welt getan haben. Zugleich aber sieht man, wie es ihm doch Mühe gemacht hat, sich in ihr zurechtzufinden. Als Kunstwerke haben die Fuggerepitaphe nur bedingten Wert, als historische Dokumente bedeuten sie dasselbe wie die gleichzeitig entstandenen Zusätze des jüngeren Vischer zum Sebaldusgrab. Helle Heroldsrufe der einziehenden neuantiken Mittelmeerkunst. — Freier bewegte sich Daucher in den Chorsthühlen. Der Aufbau, von dem uns eine Entwurfskizze und eine spätere Abbildung Kenntnis gibt, schließt sich dem spätgotischen Schema an, nur mit Ersetzung alles spätgotischen Details durch italienisches. Erhalten haben sich jedoch die sechzehn Halbfiguren in der oberen Zone der Rückwand (entstanden zwischen 1512 und 1518). In ihnen zeigt sich Daucher von seiner besten Seite. Material und Werkzeug beherrscht er wie keiner vor ihm, zugleich strebt er über den am Einzelfall klebenden Naturalismus hinaus zu einer breiteren, größeren Formanschauung; hier ist er nicht Nachahmer, sondern verschmilzt er die heimische Überlieferung mit den Forderungen der Neuantike zu einem lebendigen neuen Stil. So fühlte er sich nun auch dem Wagnis einer lebensgroßen Freigruppe gewachsen. Sie stand auf der Altarmensa als ihr einziger Schmuck (Abb. 224). Im Gegenstand ist es eine überraschend neu wirkende Verschmelzung zweier überlieferter Themata, des Erbärmdebildes und der Beweinung. Ein bekränzter Jüngling, vermutlich ist ein Engel damit gemeint, hält den Leichnam des Erlösers in aufrechter Stellung, daneben die Mutter und der Lieblingsjünger, ebenfalls stehend, die schlaff herabhängenden Arme des Toten zu trauervoller Betrachtung der Wundmale erfassend **. Auf vielen Kruzifixen der Spätgotik war die Oberfläche schärfer gesehen; im Verständnis für das Knochengüst und alles

* Selbst die in Venedig gebräuchlichen eisernen Zugstangen sind wiederholt!

** Vgl. die Bilder Bellinis in Mailand und Berlin.

Funktionelle (Ph. M. Halm macht besonders auf die atemleere Hüftpartie aufmerksam) kündigt sich eine anders sehende und schaffende Zeit an. Seinem schwäbischen Naturell kostete es keinen Zwang, sich in den italienischen Schönheitstypus einzufühlen. — Aufgaben von öffentlicher Bedeutung sind Daucher nicht mehr gestellt worden. Er hatte auch keine Nachfolger. Sein Sohn Hans siedelte zur Kleinplastik über (Abb. 226).

Der am stärksten beschäftigte Bildhauer der Frührenaissance in Oberdeutschland war Loy Hering. In Kaufbeuren etwa 1485 geboren, trat er 1499 als Lehrbube in die Werkstatt Beuerleins ein. 1511 besaß er in Augsburg eine eigene Werkstatt. 1514 siedelte er nach Eichstätt über, wo er nach 1554 gestorben ist. Er fand für seine Kunst ein ausgedehntes Absatzgebiet. Die heutige Provinz Mittelfranken ist voll von seiner Arbeit, doch auch von auswärts kamen viele Bestellungen. Schon 1518 lieferte er nach Bamberg das große Wanddenkmal des Bischofs Georg von Limburg. Von 1519 ist das Epitaph der Margarete von Eltz in der Karmeliterkirche zu Boppard am Rhein. Von 1524 in Wien das Epitaph des Truchsessens von Witzhausen aus Franken, der Komtur der österreichischen Ballei des Deutschen Ordens war. Von 1527 das Epitaph des Herzogs Erich von Braunschweig in der St.-Blasien-Kirche zu Münden an der Weser. Von 1530 die Tumba für den Grafen Niklas von Salm in Wien, den ruhmreichen Verteidiger Wiens gegen die Türken. Auffallend selten begegnet man ihm in Oberschwaben und gar nicht in Oberbaiern.

Loy Hering hat ausschließlich in Stein gearbeitet. Das lebensgroße Sitzbild des hl. Willibald, mit dem er seine Tätigkeit in Eichstätt eröffnete, und das Limburgdenkmal in Bamberg sind nebst einigen Kruzifixen das einzige, was in vollplastischer Form aus seiner Hand hervorgegangen ist; die übrige, sehr große Masse seiner Werke sind Epitaphe in Reliefform; ihnen schließen sich einige Wandaltäre an. — Obgleich ein Schüler Beierleins, hat er sich früh und mit Entschiedenheit der Renaissance zugewendet. Italien hat er nicht besucht, auch italienische Vorbilder nie benutzt; ihm genügten die Vermittlungen, die Augsburg ihm bot und die er mit beschränktem, aber reinem und folgerichtigem Sinn sich zurechtlegte. An dem Willibaldendenkmal in Eichstätt spielte die (jetzt zum Teil zerstörte, aber aus Abbildungen bekannte) Architektur eine große Rolle: eine in verhältnismäßig sehr reinen und strengen Renaissanceformen gehaltene Ädikula mit Muschelnische. Die Statue ist eine entschiedene Absage gegen den spätgotischen Naturalismus; sie mit vollem Leben zu erfüllen, vermochte der junge Künstler nicht, über eine weiche, aber leere Schönheit kam er nicht hinaus. In diesem Frühwerk sind schon alle Eigenschaften seines späteren Stils vorgebildet. Er war eine lautere, aber nicht reiche Natur. Seine Epitaphe haben stets die Form einer schlichten Ädikula mit Pilastern, Gebälk und abwechselnd

als Lünette oder Dreieckgiebel behandelter Krönung. Seine Profile sind korrekt, doch nicht sehr lebendig. Mit ornamentalen Zutaten geht er, im Gegensatz zu allen Zeitgenossen, äußerst sparsam um, durch Naturanlage klassisch gestimmt, wie kein zweiter deutscher Bildhauer des Jahrhunderts, und zwar in der den Schwaben charakterisierenden Schattierung nach dem Mildem und Feinen. In seiner Figurenkomposition vereinigt er die religiöse Empfindungstiefe der besten Deutschen seines Zeitalters mit einer schönen Einfachheit, wie sie sonst nur bei Italienern gefunden wird. Der Gekreuzigte mit einem oder zwei Betenden davor ist ein Thema, das in zahllosen Wiederholungen an Innigkeit nichts verliert. Würden kompliziertere Szenen von ihm verlangt, so versagt seine Phantasie, und er geht unbedenklich bei dem Reichen zu Gast, der so viele in dieser Zeit speiste, bei Dürer. Dessen Holzschnitt mit der Dreieinigkeits hat er ein halb dutzendmal, bald genau, bald vereinfacht, wiederholt. Auf einem Epitaph in Eichstätt sieht man die Anbetung der Könige aus dem Marienleben wörtlich nachgeschrieben, durch Hinzufügung des Stifters als Zuschauer freilich einigermaßen aus dem Gleichgewicht gebracht.

Daß seine stille Kunst in einer viel öfter zum Anspruchsvollen und Rauschenden neigenden Zeit auch ihre Freunde fand, verdient alle Beachtung.

BAIERN.

(Abb. 232—240.)

Während Nürnberg und Augsburg Erweiterung ihrer Kunst in der übernationalen Sphäre der Renaissance suchten, lebte die bairische Kunst, mehr als die eines andern Stammes, in volkstümlicher Weiterbildung der Spätgotik; das konnte hier nur heißen: Weiterentwicklung nach dem Barock hin. Die Keime dazu haben wir schon am Ende des 15. Jahrhunderts bemerken können. Im 16. besaß Baiern einen wirklich genialen Künstler, der doch keinen andern Trieb kannte, als die Gefühlswaise seines Stammes reinblütig zur Darstellung zu bringen: den Hans Leinberger von Landshut. Selten wird man einen Künstler finden, sagt Wilhelm Pinder, dessen brausendes Temperament so schlagend die alte unsinnige Behauptung, der Deutsche könne nur durch den Verstand schaffen, widerlegt. Die eruptive Kraft der Phantasie ist bei ihm das Erste und Letzte. Diese Phantasie ist plastisch im intensivsten Sinne und dieses zuerst. Die wilden Zuckungen und Ausfransungen des äußeren Umrisses sind nicht um eines malerischen Eindrucks willen da, sondern sind logische Folgen einer aus dichtem Massenkern nach außen drängenden, rein plastischen Intensität. Seine datierten Werke liegen zwischen 1512 und 1530. An ihrer Spitze steht der große Hochaltar in Moosburg. Er ist noch nicht der Höhepunkt seiner Kunst. Der ist erreicht in der überlebens-

großen Madonna in St. Martin in Landshut von 1524 (Abb. 231). Sie hat etwas Trotzig-Ursprüngliches, etwas Naiv-Volkstümliches, ja Bäuerliches an sich und ist doch von zwingender Majestät. Als Spätwerke nennen wir die sitzende Madonna in Polling (Abb. 233), bei der nur die innere Form Bewegung hat, und den Christus in der Rast (Abb. 232), wo aus dem ehemals so zarten Schmerzensmann ein Athlet von »michelangelesker« Schwere geworden ist. — Wie eng verbunden er der Gefühlsweise seiner Landsleute war, zeigt sich in der Menge der sich ihm anschließenden, immer namenlosen Künstler, alles Bildschnitzer, wie ja auch Leinberger selbst außer wenigen Versuchen für den Bronzeguß nur in Holz gearbeitet hat. Am nächsten steht ihm der aus der Münchener Frauenkirche bekannte Meister des hl. Rasso (Abb. 236, 237). In weiterem Abstand der großartige Pathetiker, der die Thomasgruppe des Germanischen Museums geschaffen hat (Abb. 234); ein zweites Werk ist von ihm nicht gefunden. Von den Zuschreibungen an Matthäus Kreniß ist wenig gesichert (Abb. 235).

NIEDERBAIERN.

Niederbairern hat das Glück gehabt, daß sich von den Bildhauwerken der Epoche eine größere Summe erhalten hat als in den meisten andern Landschaften. Auf die Höhenlinie Hans Leinbergers erhebt sich keiner, doch finden sich tüchtige Meister mittleren Ranges in ansehnlicher Menge. In der Grabplastik können drei mit Namen genannt werden: Hans Valkenauer in Salzburg, Jörg Gartner in Passau, Stephan Rottaler in Landshut. Die schwungvolle Romantik ihrer Rittergestalten (Abb. 239—242) illustriert vortrefflich die maximilianische Zeit. Wenn sie für den dekorativen Teil ihrer Werke Renaissancemotive entlehnen, so bedeutet das noch nicht Hinneigung zu Italien, vielmehr liegt in der malerischen Art ihrer Verwendung eine Umstimmung in die bairische, d. i. barocke Tonart.

ÖSTERREICH.

(Abb. 241—245.)

Unter den künstlerischen Unternehmungen Kaiser Maximilians — von denen wir in der Einleitung eine Übersicht gaben — waren drei zur Ausführung in Plastik bestimmt: das Reiterdenkmal in Augsburg (s. oben), das Kollektivdenkmal der im Dom von Speier begrabenen Kaiser, das Valkenauer in Salzburg ausführen sollte, und das Grabmal in Innsbruck. Wir haben schon gehört (oben S. 29), daß an der Unbeständigkeit des kaiserlichen Sinnes und der Beständigkeit seiner Geldnot die Ausführung dieser gigantischen Pläne gescheitert ist. Nur das Innsbrucker Denkmal wurde, lange nach dem Tode des Kaisers, zur Scheinvollendung gebracht. Von den 40 ehernen Standbildern, die das Kaiser-

grab umgeben sollten, sind 28 bis zum Jahr 1533 im Guß fertig geworden. Die Reihe beginnt 1513 mit den edlen Gestalten Peter Vischers; die Urheber der übrigen, obgleich wir mancherlei Namen zu hören bekommen, lassen sich nicht feststellen. Merkwürdig ist, daß wir unter ihnen keinen einzigen Österreicher im engeren Sinn finden. — Das Denkmal für Speier wurde halb vollendet aufgegeben, einige Bruchstücke wurden kürzlich entdeckt. Sie rühren von dem damals schon bejahrten, vielbeschäftigten Hans Valkenauer her, während der Entwurf für das Ganze vermutlichweise dem Hofmaler und Baumeister Jörg Kölderer zugeschrieben wird. — Aus Ober- und Niederösterreich hat sich zu wenig erhalten, als daß wir auch nur die Grundzüge einer klaren Anschauung gewinnen könnten. Aus diesem wenigen ergibt sich aber schon, daß sich ganz divergierende Richtungen durchkreuzten. Arbeiten hohen Ranges sind die Steinskulpturen am Orgelfuß und der Kanzel der Wiener Stephanskirche aus den Jahren 1513—15 (Abb. 243). Ihr Urheber Anton Pilgram kam aus Brünn und verließ Wien bald wieder; seine Kunst muß er in Deutschland erlernt haben (Pinder fühlt sich stark an den Oberrhein erinnert). — Von völlig anderer Art ist der in gebranntem Ton ausgeführte, daher im Volksmund Töpferaltar genannte, der aus der Stephanskirche nach Baden bei Wien versetzt ist (Abb. 244); jeder Anknüpfungspunkt zur Erklärung seiner ruhigen, etwas matten Schönheit fehlt. — Wieder ein Werk ganz für sich ist der in langer Arbeit 1516—1525 unter Leitung eines Andreas Morgenstern errichtete Hochaltar des Klosters Zwettl (heute auseinandergenommen, Abb. 245). Eine konfus-barocke Konzeption, wenn man will eine geniale Fieberphantasie. Und doch nicht völlig ein Einzelfall; wir werden Parallelen am Oberrhein und in Niederdeutschland kennenlernen, und in Österreich selbst, in der Pfarrkirche Mauer, gibt es einen Nachahmer. Man sieht, daß die neue barocke Richtung zu gefährlich manieristischen Ausschreitungen führen konnte.

SCHWABEN.

(Abb. 248—254.)

Ulm war in alter Weise als Lieferant von Schnitzaltären noch immer sehr tätig, aber die geistige Führung hatte es nicht mehr. Interessanter ist Südschwaben. Wir finden hier, kennen sie aber keineswegs genau, eine Menge kleiner über das Land zerstreuter Werkstätten, denen es an Originalität nicht gebrach. Die Entwicklung tritt in das Stadium des Frühbarock, wie in Baiern, nur sieht der schwäbische Frühbarock anders aus, als der bairische. Er ist milder, gemütvoller. Ein bezeichnender kleiner Zug ist die Vorliebe für die still beschauliche Familienszene der heiligen Sippe und die Begleitung der Himmelskönigin von einer ganzen Schar kleiner nackter Engelsbübchen. Der Gewandstil kennt nicht das Zackige und kraus Schäumende der Baiern, sondern weit ausge-

schwungene Parallelfalten. Namen kennen wir nur wenige. Jörg Kandel in Biberach lieferte Altäre nach Graubünden. Qualitätvoller sind der Meister der Mindelheimer Sippe (Abb. 253) und der Meister von Ottobeuren (Abb. 250, 251), unter dessen Händen die Geburt Christi in der Tonart eines Kindermärchens neugestaltet wurde. Aus Füssen stammte Jörg Lederer, dessen Hauptwerk der Hochaltar in Hindelang — daß er als Ganzes erhalten ist, ist ein seltener Fall — von 1515 datiert. Durch einen Zug zum Großartigen überrascht das am Bodensee entstandene Fragment der Karlsruher Kunsthalle (Abb. 254).

DER OBERRHEIN.

(Abb. 255—268.)

Was er uns heute zeigt, ist nur ein Trümmerfeld, und deshalb ist er in dem wenigen, was sich erhalten hat, voll von Rätseln. Hervorragende Bedeutung haben nur die Figuren im Mittelschrein des Isenheimer Altars, dessen Flügel in den Jahren 1509—11 Grünwald gemalt hat (Abb. 255 bis 257). Der Name des Bildhauers ist nicht überliefert. Doch ist durch scharfsinnige Kombination ermittelt, daß es der Straßburger Bildhauer Niklas Hagenauer (Hagowner) gewesen sein muß. Wenn Wilhelm Vöge Recht behält, so war er in den 70er Jahren in Ulm und hat im dortigen Münster den reichen Figurenschmuck des Sakramentshauses gefertigt, also schon ein bejahrter Mann, als ihm der Altar in Isenheim übertragen wurde. Wechselbeziehungen zwischen elsässischer und schwäbischer Kunst sind nichts Seltenes. 1493 hat Niklas Hagenauer in Straßburg das Bürgerrecht erworben. In dortigen Archivalien begegnet sein Name (und der seiner Brüder) mehrmals. Bischof Albrecht bestellte bei ihm, für eine Kapelle in Zabern, sein Grabdenkmal, das spurlos verschwunden ist. In Straßburg haben wir von den 50 Altären des Münsters nur von einem einzigen, dem Fronaltar Kenntnis, auch nur durch Vermittlung eines Kupferstiches aus dem 17. Jahrhundert. Und dieser nun trug auf einem Flügel die Signatur Hagenauers. Sodann hat sich, aus dem Münster verschleppt, die Predella mit der Beweinung Christi wiedergefunden, und anderweitig überliefert ist das Datum 1501, also entstanden wenige Jahre vor dem Altar in Isenheim. Aber damit ist weniger gewonnen als es scheint. Bei unbefangener Prüfung kann unseres Erachtens nur gesagt werden: die beiden Werke ähneln sich in manchen Äußerlichkeiten der Stilform, ihr geistiges Wesen ist aber recht verschieden. Dieser Fall kehrt noch ein zweitesmal wieder, bei dem kleinen Altarschrein in Vimbuch (ursprünglich in Oos bei Baden), der den vollen Namen Niklas Hagenauers und das Datum 1506 trägt, aber von dem persönlichen Stil des Isenheimers noch weiter entfernt ist. In beiden Fällen bleibt nur der Ausweg, daß man annimmt, es handle sich um Werkstattarbeiten, in Vimbuch vielleicht um ein

anderes Mitglied der Familie Hagenauer. — Und doch bringt uns der Fronaltar auch ein positives Ergebnis: von den acht Prophetenbüsten, die die Kupferstichansicht zeigt, haben sich zwei erhalten (Abb. 256), wie die Predella verschleppt — und in ihnen ist mit Sicherheit der Isenheimer wiederzuerkennen. Die Frühzeit des 16. Jahrhunderts greift gar nicht selten auf ältere Kunst zurück: hier darf ungezwungen an Niklas von Leyen erinnert werden. Selbstverständlich ist der Naturalismus des Jahres 1501 ein anderer als der des Jahres 1466. Die Lebensnähe ist fast erschreckend. Es sind Menschen alltäglicher Art, ohne natürlichen Adel der Form, was sie über das Gemeine erhebt, ist in feinsten physiognomischer Durchbildung gegebene geistige Spannung. Kein Niederländer, kein Italiener des Quattrocento hat hierin mehr geleistet.

Und dies ist nun auch das Wesen des Isenheimers: als Plastiker ist er nicht besonders interessant zu nennen, nur tüchtig; als Persönlichkeitsschilderer ist er unerreicht. Die Gewandbehandlung spielt bei diesem letzten Spätgotiker keine entscheidende Rolle mehr; es ist die körperliche Wucht und der physiognomische Nachdruck, die einen so mächtigen Eindruck erzeugen. Es ist Vöge zuzustimmen, wenn er von den Kirchenvätern sagt, daß nirgends sonst in der deutschen Holzplastik das Übergewaltige des Geistigen so zum Ausdruck komme (Abb. 257). Antonius hingegen ist kein Denker, auch nicht der Urvater der Wüstenheiligen, sondern so wie das Volk den Patron der Haustiere sich dachte, ein bäuerlicher Patriarch, treuherzig und würdevoll, gütig und streng zugleich. Es will etwas sagen, daß Niklas von Hagenau in seiner ganz anderen Art neben Grünewald sich wohl behaupten kann.

Hiernach ist die Spätgotik im Elsaß bald erloschen.

Bis dies eintrat, d. i. bis etwa 1520, blieb das rechte Rheinufer dem linken verpflichtet. Das bezeugen u. a. im Freiburger Münster der kleine Dreikönigsaltar des Hans Wydytz von 1505 (Abb. 259) und der für den 1512—1516 von Hans Baldung aus Straßburg gemalten Hochaltar bestimmte Schnewlin-Altar.

Eine für den Oberrhein neue Tonart erklingt in dem zwanzig Jahre nach dem Isenheimer entstandenen Hochaltar von Breisach (Abb. 266). Er ist Zeuge einer tiefen Wandlung in der künstlerischen Gesinnung, er ist barock, und zwar barock in manieristischer Abwandlung. Er zeigt die Spätgotik in voller Auflösung, mit stürmischem Drang will aus ihr ein Neues sich gebären. Zwar kann der erste Blick darüber noch täuschen. Die Gesamterscheinung nämlich, soweit sie durch das tektonische Gerüst und dessen Dekoration bedingt ist, ist noch unverfälscht gotisch, ohne jegliche Beimischung von Renaissanceformen, die doch in dieser vorgerückten Zeit — 1526 — kaum je zu fehlen pflegt. Und so hält sich auch die figürliche Komposition einfach an das für die Darstellung der Marienkrönung altgewohnte Schema. Aber welch

ein seltsam neuartiges Leben quillt aus dem überlieferten Umriß! Ist diese Plastik überhaupt noch Plastik? Wenn man den Reliefstil Peter Vischers des Jüngeren als Muster einer rein plastischen Denkweise dem Breisacher Altar gegenüberstellt, so kann man nur sagen: nein. Sind doch selbst viele von den Gemälden Dürers in höherem Grade plastisch gedacht. Lediglich als Steigerung der malerischen Momente ist indessen die Eigenart des Breisacher Altars offenbar noch nicht genügend charakterisiert. Th. Demmler, dem wir die geistvollste und eindringendste Analyse verdanken, bemerkt, daß hier von vornherein auf die perspektivische Raumdarstellung an einem sichtbaren Hintergrunde — man vergleiche etwa den Lautenbacher Altar und viele spätgotische Reliefbilder — verzichtet ist. Die Figuren des Vordergrundes sind aus dem Gestrüpp krauser Linien, dem Wirrwarr von Licht- und Schattenflecken, der hinter ihnen liegt, nicht gelöst. So weit das Auge dringt, nimmt es noch körperhafte Formen wahr: beabsichtigt ist die Illusion einer aus unendlicher Tiefe hervorkommenden Gruppe. Diese quellende Lebendigkeit der Tiefe ließ sich aber nur durchführen, wenn auch der Vordergrund ein Bild höchster, vielfältigster Bewegtheit bot. Der Gegenstand zwar gab dazu an sich nicht den geringsten Anlaß. Er verlangte drei Figuren in der gemessenen Haltung einer feierlichen Zeremonie. Die ganze Darstellungskunst des Meisters mußte sich im Beiwerk aussprechen. Die Durchwühlung der Gewänder und Haare, die Potenzierung aller Faltenmotive, die fortwährende Durchbrechung und Verunklärung der Umrisse, die Scheu vor allem Faßbaren, Festungsgrenzen ist es denn auch, die dem Ganzen jene seltsame, gewaltsame Phantastik gibt. Ein rein dekoratives Programm ist mit äußerster Konsequenz durchgeführt, während die sachliche Darstellung zur Nebensache wird. Das ist das Merkwürdige an dieser schäumenden, strudelnden Bewegtheit, daß sie in keiner Weise der Widerschein eines inneren Lebens höherer Art ist, nur der Ausbruch eines Temperaments. Die Köpfe sind von gemeinem Typus und blöde im Ausdruck, und die Körper interessieren nicht an sich, nur im dekorativen Zusammenhang: alles geht auf im malerisch bewegten Eindruck der Gesamtkomposition, welcher überdies noch durch ein gewaltiges Format — die Hauptfiguren haben mehr als Lebensgröße — gebieterischer Nachdruck gegeben ist. Daß es sich hier nicht um eine einmalige Laune, sondern um einen durchgebildeten persönlichen Stil handelt, zeigen Abb. 263 und 265—268. — Den Namen des Breisacher Meisters, dem noch ein Schrein in Niederrotweil und zwei Statuen im Germanischen Museum zugehören, kennen wir nicht, nur sein Monogramm H. L., das noch keine Auflösung gefunden hat*. Als Einzelpersönlichkeit würde er es nicht rechtfertigen, daß wir uns so eingehend mit ihm

* Nach mehreren mißglückten Identifizierungsversuchen (u. a. mit Hans Leinberger) ist Th. Demmlers Vorschlag, dem Breisacher die Stiche und Schnitte des Monogrammistens 11*

beschäftigt haben, allein er ist höchst merkwürdig als Exponent einer in ihm mit lautem Brausen hemmungslos sich entbindenden Zeitströmung, für die es keinen andern Namen geben kann als wieder: Protobarock. Sie ist noch nicht allbeherrschend, aber sie ist auch nicht an einzelne Orte und Personen gebunden. Vorher sind wir ihr in Baiern, in Österreich und nun soeben am Oberrhein begegnet, und am Mittelrhein und in Norddeutschland werden wir sie wiederfinden.

MITTELRHEIN UND UNTERMAIN.

(Abb. 269—275.)

In Würzburg lebte Riemenschneider bis 1531. Ins 16. Jahrhundert fallen zwei Hauptwerke: das Denkmal Kaiser Heinrichs im Dom zu Bamberg, vollendet 1513, und das Denkmal des Bischofs Lorenz von Bibra im Dom zu Würzburg, nach 1519. Sie beweisen, daß Riemenschneider sich seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts nicht weiterentwickelt hat. Wenn das Bibradenkmal so aussieht, als habe er sich noch in späten Jahren der Renaissance zugewendet, so trägt der Schein: zwar nimmt die reiche Rahmenarchitektur in ihrem Ornament und ihren spielenden Putten antikische Formen an; allein sie rühren nicht vom Meister selbst her, vielmehr von einem jüngeren Werkstattgenossen; dagegen zeigt die Hauptfigur und zeigen die Heiligen zu beiden Seiten der Lünette unverändert denselben Stil wie das bald nach 1495 ausgeführte Scherenbergdenkmal. Mit dem Bibradenkmal hat die Renaissance Würzburg nur eben gestreift. Die zahlreichen Schüler Riemenschneiders arbeiteten in der Art des Meisters weiter ohne nennenswerte Neuerungen.

Die bei Riemenschneider vorzeitig zum Stillstand gekommene Entwicklung fand ihren wahren Fortsetzer in dem Mainzer Hans Backofen. Dieser kraftvolle Geist hat sich allein durch eigene Anstrengung von der Basis der Spätgotik aus einen neuen, in wesentlichen Eigenschaften über die Spätgotik hinausgewachsenen Stil errungen. Er läßt sich in Mainz von 1505 bis an seinen Tod 1519 in großartiger Tätigkeit nachweisen als Oberhaupt einer Werkstatt, welche die Bildhauerkunst rheinauf-rheinab von Speier und Heidelberg bis Oberwesel und östlich bis Frankfurt, Aschaffenburg und Wimpfen beherrschte.

Backofen hinterließ bei seinem Tode 1519 als sein und seiner Gattin Katharina Fust (aus der mit den Anfängen Gutenbergs zusammenhängenden reichen Goldschmiedfamilie) gemeinsames Legat die große Kreuzigungsgruppe gegenüber der späteren St.-Ignatius-Kirche. Sein Geburtsort Sulzbach kann entweder das Sulzbach bei Höchst oder das bei Aschaffenburg gewesen sein. Sein Geburtsjahr kennen wir nicht. Später als 1460 kann es kaum liegen, so daß er ein ziemlich genauer

H. L. aus den Jahren 1516 bis 1522 zuzuteilen, der erste, der die Wahrscheinlichkeit für sich hat. Der Stil des Altars wird dadurch um vieles verständlicher.

Altersgenosse Riemenschneiders, wenn nicht noch älter, war. Als dessen Schüler möchten wir ihn nicht gelten lassen; zur Erklärung weniger äußerlicher Übereinstimmungen mit der Kunstweise des Würzburgers gibt es auch andere Möglichkeiten. Wahrscheinlicher ist er aus der im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts sehr bedeutenden Mainzer Schule selbst hervorgegangen. Die erste Arbeit, die wir von ihm kennen, hohen Ranges schon in der Aufgabe, ist das mächtige und prächtige Denkmal des 1504 verstorbenen Erzbischofs Bertold von Henneberg im Dom zu Mainz. In der Anlage steht es dem nach 1484 ausgeführten Denkmal des Verwesers Adalbert von Sachsen nahe. Von den Riemenschneiderschen Denkmälern unterscheidet es sich durch die größere plastische Energie; so nervige Greifhände als die, mit denen der Kurfürst sein Gebetbuch umspannt, hat Riemenschneider niemals gebildet; auch nie ein so festes Dastehen; nie einen Baldachin von so barocker Bewegtheit. Riemenschneider läßt uns in seinen Arbeiten in Stein nicht vergessen, daß sein Hauptgebiet die Holzschnitzerei war; dem Temperament Backofens war allein der Stein* kongenial. — In den folgenden Jahren führte er eine Reihe großer Kreuzigungsgruppen aus, alle in Stein und unter freiem Himmel aufgestellt: in Eltville 1506, auf dem Domhof in Frankfurt 1509** (Abb. 275), auf dem Peterskirchhof ebendort 1512, in Hattenheim 1512, in Wimpfen zwischen 1510 und 1517. Ihre rasche Folge beweist, wie sehr er mit ihnen ins Schwarze getroffen hatte. Wählen wir zu näherer Betrachtung die erste der beiden Frankfurter Gruppen (Abb. 275, wobei es sich empfehlen wird, eine Kreuzigungsgruppe des 13. Jahrhunderts, etwa Bd. I, Abb. 435, danebenzuhalten). Die ältere, symbolisch-repräsentative Auffassung ist, wo nicht ganz aufgegeben, so doch mit einem starken, realistisch-historischen Element versetzt. Daher die Vermehrung der Figuren von drei auf sieben. Mit der Einbeziehung der Schächer war die Malerei längst vorausgegangen, die Aufnahme in eine plastische Gruppe ist neu***. Die Komposition ist lockerer geworden, es fehlen die durchgreifenden senk- und waagrechten Koordinaten; alle Köpfe, mit Ausnahme des die Symmetrie durchbrechenden Longinus, befinden sich nahe einer Kreislinie, deren Zentrum der Punkt zwischen den Knien Christi sein würde. Die Gestalten sind kleinköpfig, schlank, aber sehr fest im Bau und in der Haltung, die Gestikulation wuchtig und gemessen. Der Gekreuzigte ist eine Weiterbildung des im Baden-Badener Kruzifix

* Er bediente sich nicht des in Mainz am leichtesten greifbaren Main-Sandsteins, sondern regelmäßig eines härteren Eifeltuffs aus den Brüchen bei Laach, für den er Befreiung vom Rheinzoll erworben hatte.

** Eine Stiftung desselben Jakob Heller, für den im selben Jahre Dürer den Maria-Himmelfahrts-Altar ausführte.

*** Einen kurzen zeitlichen Vorsprung hätte nur der Kalvarienberg auf dem Johannisfriedhof in Nürnberg, vorausgesetzt, daß er wirklich noch von Kraft ausgeführt ist; auch die Figur des Hauptmanns war dort vorhanden.

inaugurierten Typus nach der Seite des Kraftvollen; im Kopfe liegt eine großartige Unbekümmertheit um das Leiden. — Besonders bezeichnend ist Backofens Madonnenideal, das wir durch fünf (Werkstattarbeiten hinzugenommen acht) Exemplare hindurch verfolgen können: eine Gestalt, die dem Geschlecht jener germanischen Frauen anzugehören scheint, die auf ihren Wagenburgen kämpfend den Römern Schrecken einflößten. Der unbußfertige Schächer ist ein Landsknecht. — Eine neue Stufe in Backofens Kunst und ihr Höhepunkt ist das von 1515 bis 1517 gearbeitete Denkmal des Erzbischofs Uriel von Gemmingen (Abb. 272, 274). Es enthält eine epochemachende Neuerung zunächst schon im gegenständlichen Motiv. Alle früheren Denkmäler des Mainzer Doms, und so auch die beiden von Backofen vorher ausgeführten, das Hennebergsche und das Liebensteinsche (Abb. 269), enthielten als Hauptgegenstand die Bildnisfigur des Verstorbenen, auf dem Gemmingendenkmal aber steht im Mittelpunkt der Gekreuzigte; der Erzbischof kniet zu seinen Füßen, empfohlen von den Patronen seiner Kirche, dem hl. Martin und dem hl. Bonifatius. Etwas Ähnliches war hie und da schon vorher versucht worden: in Mainz selbst im Epitaph des Kanonikus Strohut von 1485, in Augsburg im Epitaph des Bischofs Friedrich von Zollern von 1505; beidemal Reliefs in bildmäßiger Komposition. Bei Backofen bedeutet die kühne Kontrastierung schwarzer Schattenflecke und fahriger Lichter, der durch das Ganze gehende mächtige Bewegungsstrom nicht eine Ablenkung vom Plastischen weg, sondern eine Steigerung des körperlichen und räumlichen Tiefengefühls. Im Gesamteindruck liegt eine monumentale Wucht, wie sie vorher noch nie erreicht, von Adam Kraft gerade nur geahnt war, und eine Steigerung der herben Männlichkeit, die in den Kreuzigungsgruppen die Grundstimmung bildete, zum Heroischen: diese Heiligen sind dem Granit verwandte Urmenschen; würden sie sich in Bewegung setzen, so müßte die Erde unter ihnen zittern. Mit der spätgotischen Formensprache war das nicht mehr auszudrücken, sie mußte zugleich verstärkt und vereinfacht werden. Verschwunden ist die spätgotische Selbstherrlichkeit in der Linienführung der Draperie, unter ihr fühlt man überall die starken Knochen und wuchtigen Glieder heraus. Wenige, aber groß geschwungene Faltenzüge; auf den Kämmen an einigen Stellen eine eigentümliche zitternde, kräuselnde Bewegung, wie ein aus der Tiefe kommendes Aufbrausen; an den Stellen, wo das Faltenal endet, als Akzent eine kleeblattförmige Ausbuchtung. Das System des 15. Jahrhunderts mit seinen eckig gebrochenen, willkürlich durch- und übereinander geworfenen Faltenzügen ist aufgegeben, die Gebilde des 16. Jahrhunderts bewegen sich in Bogenlinien, und in ihnen ist das Erstgedachte nicht die Linie, sondern die plastische Form.

Das Gemmingendenkmal in Mainz entstand in denselben Jahren, in denen in Nürnberg das Sebaldusgrab in seine letzte Gestalt gebracht

wurde. Sie sind ragende Marksteine an einem Scheidewege. Beide bedeuten gegenüber dem Vorausgegangenen etwas Neues, im Vergleich miteinander etwas durchaus Verschiedenes. Was in der Vischerschen Werkstatt vor sich ging, war nicht Entwicklung, sondern Wahl zwischen zwei heterogenen Stilen; bei Backofen aber vollzieht sich echte Entwicklung, eine alte Schlangenhaut wird abgestreift, und die Spätgotik lebt in der verjüngten Gestalt des Barock weiter. Dieselbe Metamorphose, wie wir gesehen haben, ging am Oberrhein und in Baiern vor sich, nur wenig später und gewiß unabhängig von der Mainzer Schule. In der Koinzidenz liegt die tiefere Bedeutung des Vorgangs.

Während aber im bairischen und oberrheinischen Protobarock bald die Neigung hervortrat, das Prinzip auf die Spitze zu treiben, ja zu karikieren, verlor Backofen gegenüber seinem ungestümen Temperament nie die Besonnenheit. Dies blieb ein Merkmal der Mainzer Schule. Backofens umfangreiche Tätigkeit, von der wir heute doch nur einen Teil kennen, weist auf eine mit Gehilfen reich besetzte Werkstatt. Mehrere von ihnen haben sich dann selbständig gemacht. Freilich besteht kein Zweifel, daß von der großen Produktion in den das mittelhheinische Gebiet besonders schwer heimsuchenden Kriegsläufen des 17. und 18. Jahrhunderts sehr viel zugrunde gegangen ist. Wir dürfen nicht unterlassen, auf die wichtigsten Stücke aufmerksam zu machen. — Von Backofen selbst rühren die Bildnisepitaphe des Kanonikus Peter Lutern in Oberwesel (Abb. 271) und des Walter von Reiffenberg in Cronberg her (Abb. 276), kleiner als die Mainzer Denkmäler, an künstlerischem Wert nicht unter ihnen. Ausgezeichnete Werkstattarbeiten sind sodann das Allendorfsche und das Eselwecksche Epitaph in Eberbach (Abb. 277) und das Gutensteinsche in Oberwesel. — Ein temperamentvoller Schüler schuf die mit dem Epitaph des Kanonikus Zobel verbundene Thomasgruppe des Mainzer Doms, datiert 1521 (Abb. 276 a). Ein anderer, vielleicht der beste von allen, das Doppelgrabmal in der Kirche von Handschuhsheim bei Heidelberg, 1519 (Abb. 279); derselbe das Doppelgrab des Wolf Kämmerer von Worms, und der Agnes von Sickingen in der Katharinenkirche zu Oppenheim; ähnliche, etwas mattere, in Geisenheim im Rheingau und Gauodernheim in Rheinhessen. Ein besonders hochstehendes Schulwerk ist das Wandgrab der Katharina von Bach († 1525) in Oppenheim. Die Südgrenze im Wirkungskreis der Mainzer Zentralwerkstatt ist Speier; die Pilaster von der Umrahmung eines zerstörten Epitaphs wiederholen genau diejenigen des Mainzer Gemmingendenkmals; in irgendwelchen Beziehungen zu Backofen stand auch der große, zentral (!) angelegte (nur aus Abbildungen bekannte) Ölberg auf dem Domhof, den Hans von Heilbronn begonnen, ein Lorenz von Mainz fortgesetzt und vollendet hatte. Sicher aus Backofens Werkstatt ist der Ölberg in Eltville im Rheingau. — Ausstrahlungen des Back-

ofenschen Stils in größere Ferne sind: das Ottensteinsche Doppel­epitaph in Oberwesel, nach 1520; das Denkmal des Pfalzgrafen Johann in Simmern, 1522; das des Wild- und Raugrafen Philipp in St. Johannesberg a. d. Nahe, 1522; das Breitenbachepitaph im Dom zu Trier, 1523; die große sechs­figurige Kreuzigungsgruppe in Hessental bei Aschaffenburg von 1519. Es sind Arbeiten von durchweg sehr tüchtigen Schülern. Einen von ihnen schickte der Kurfürst Albrecht, der zugleich als Erzbischof von Magdeburg Inhaber des Moritzstiftes in Halle war, 1523 dorthin, um den Dom mit 17 Kolossalstatuen, an der inneren Hochwand aufgestellt, zu schmücken (Abb. 270). Derselbe hat den Kopf noch voll von Erinne­rungen an den Meister, aber dessen herbe Größe besitzt er nicht mehr; die Gewandmotive sind zierlicher und gehäuf­ter, die Köpfe weicher und differenzierter; und während Backofen für das Renaissanceornament nur ein beiläufiges Interesse zeigte, hat es der Jüngere mit Eifer propagiert. Falls im Dom von Halle auch die Kanzel und die Portale von ihm sind, so muß er die Lombardei besucht haben.

Man sieht, nach Backofens Tode (1519) haben sich seine Werkstatt­genossen in alle Windrichtungen zerstreut. Mit den obigen Anführungen ist ihr Einfluß aber noch nicht erschöpft, flachere Auswirkungen lassen sich noch vielfach beobachten.

Backofen ist unter den Bildhauern des Zeitalters neben Leinberger die stärkste Potenz des Frühbarock. Sie zeigen uns, wohin die deutsche Plastik unabhängig von der Renaissance gelangen konnte, wie Grüne­wald dasselbe für die Malerei gezeigt hatte. Backofen und Grünewald waren durch Geburt Landsleute. Später müssen sie im Dienste des Kur­fürsten auch in nähere persönliche Berührung getreten sein. Hier öffnet sich ein Spielraum zu mancherlei Vermutungen. Ist etwa in das Bild des Gekreuzigten auf dem Gemmingendenkmal etwas vom Grünewaldschen Geist übergegangen? Und umgekehrt: geht etwa der Stilwandel vom Isenheimer Altar zur monumentalen Haltung des Hallischen auf Backofen zurück?

MITTELDEUTSCHLAND.

(Abb. 276—284.)

Ein nach allen Seiten offenes Gebiet ohne eigenes Zentrum. Einen, doch nur einen Bildhauer finden wir, der »zu den vordersten Geistern in ganz Deutschland« gehört. Es ist vermutet worden, daß er wie Riemen­schneider aus der Harz­gegend stammte. Seine Tätigkeit lag im sächsischen Erzgebirge, wo die Kirchen-Baukunst im frühen 16. Jahrhundert eine eigen­artig schöne, nur kurze Blüte erlebte, den Schwanengesang der Spätgotik. Seine von 1511 bis etwa 1525 reichenden Werke sind mit H. W. signiert. In ihnen löst sich die Spätgotik nicht ins Barocke auf, sondern, wie W. Pinder es ausdrückt, ins Musikalische. Sein Hauptwerk, die »Schöne

Pforte« in Annaberg, ist »ein gewaltiger Klang von Flügelrauschen, Sphärenmusik, glühender Hingabe und göttlicher Majestät« (Hentschel). Ob die von Hentschel vorgeschlagene Zuteilung des hochoriginellen Portals an der Schloßkirche in Chemnitz (Bd. II Abb. 192) und das großartige Vesperbild in der Jakobikirche in Goslar an H. W. sich durchsetzen wird, muß abgewartet werden. Von der Renaissance hat sich H. W. nicht berühren lassen. Sie war aber schon zu seinen Lebzeiten in Sachsen eingedrungen: 1518 die Sakristeitür in Annaberg, 1522 der Hauptaltar von Adolf Daucher in Augsburg.

NIEDERDEUTSCHLAND.

(Abb. 285—297.)

Der Niederrhein kann hier ausgeschieden werden, da er sich in engster Schulgemeinschaft mit den Niederlanden bewegt und kaum noch zu der im engeren Sinne deutschen Kunstgeschichte gerechnet werden kann. Was in dem glänzenden Virtuositentum der Schnitzaltäre in Xanten und Kalkar, Emmerich und Wesel von Renaissanceelementen sich zeigte kommt nicht aus Italien, sondern ist vermittelt durch die manieristische Frührenaissance der Niederlande, vornehmlich der südlichen; persönliche Züge findet man wenig; am meisten noch bei Heinrich Douvermann aus Dinslaken (tätig 1510—44), während unter den andern mehrere nach heute geltender Grenzrechnung geborene Niederländer waren. Genug, es zeigt sich, wie wir schon in der Malerei es gesehen haben, daß der Niederrhein mit dem heutigen Holland, Brabant und Flandern eine engverwachsene Masse bildet, die geistig durch feste Zollgrenzen von Deutschland geschieden ist.

Westfalen gehorcht langsam dem Zuge der Zeit zum Barocken (»Frühbarock«), dem rheinischen Raffinement versagt es sich. Bedeutend die unter dem Gattungsnamen der »Beldensnyder« überlieferten mächtigen sitzenden Apostel vom Münsterer Domlettner (Abb. 294).

Lübeck füllte sich mit niederländischer Exportware aller Art, Grabplatten, Gemälden, Schnitzaltären, darunter Werken von Rang. Aber die einheimische Kunst behauptete sich siegreich gegen diese Modeströmung. Henning von der Heide vermittelte den Übergang von Bernt Notke zum 16. Jh. Ein schwungvoller Vertreter der letzten Spätgotik, ohne eigentlich »barocke« Neigungen, eher »manieristisch« zu nennen, ist Benedikt Dreyer (in Urkunden nachweisbar 1507—1540). Die ganze deutsche Kunst, urteilt Pinder, kennt kaum ein zugleich so raffiniert elegantes und tief ausdrucksvolles Werk wie den Kampf St. Michaels am Lettner des Lübecker Doms (1510—1520), wo noch mehrere andere prägnante Beispiele seines Stils zu finden sind, abwechslungsreich in der Erfindung, für nordisches Wesen auffallend wenig zurückhaltend in der Aussprache ihres Seelensleids. Neben ihm ist Claus Berg der

Verkünder eines robusten, oft über die Stränge schlagenden Barocks, das er möglicherweise in Süddeutschland erlernt hat. Seine Arbeiten sind mehrtheils nach Dänemark und Schweden gekommen; uns am leichtesten zugänglich die sich Apostel nennenden landsknechtartig verwegenen Gestalten im Dom von Güstrow.

Holstein besitzt den berühmten, früher wohl zu sehr gerühmten Altar des Hans Brüggemann, mit dem Vollendungsdatum 1521 (bestimmt für das Kloster Bordesholm, jetzt im Dom von Schleswig). An der Schwelle der Reformation ein letztes pompöses Werk der Spätgotik. Die Zersplitterung in kleinteilige Einzelstücke ist auf die Spitze getrieben. In der Mitte eine Kreuzigung mit unendlicher Figurenmenge, an den Seiten und auf den Flügeln 14 ebenfalls figurenreiche Szenen nach niederländischer Art vor tiefem Hintergrund. Die szenischen Erfindungen, was in dieser Zeit keine Seltenheit ist, mehrfach nach graphischen Blättern, zumal Dürers, die Behandlung der Figuren kraftvoll, oft auch flüchtig, was kaum ein Tadel ist, wenn sie in diesem Gewühl summierter Kleinkunst sich geltend machen sollten. Es ist nicht nötig, die Gedanken auszuführen, die sich ergeben, wenn man sich etwa den Altar von Isenheim in die Erinnerung ruft: dort noch rein spätgotische Form bei einem über die Gotik hinausgewachsenen Gesamteindruck; hier trotz vielerlei Einzelanklänge an die Renaissance im ganzen reines Mittelalter.