



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

Der Oberrhein

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

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.