



Geschichte der deutschen Plastik

Bode, Wilhelm von

Berlin, 1885

Sechstes Kapitel: Niedergang und Absterben der deutschen Plastik und
Beschäftigung fremder Bildhauer in Deutschland (um 1530 - 1680)

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96067](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96067)

Sechstes Kapitel.

Niedergang und Absterben der deutschen Plastik und Beschäftigung fremder Bildhauer in Deutschland (um 1530—1680).

Die gefeierte Zeit der Hochrenaissance und die folgende Spätrenaissance ist in Deutschland für die Plastik, um es kurz zu sagen, die Zeit des tiefsten Verfalls: ein allmähliches Ausklingen bildnerischer Thätigkeit in leerer, oberflächlicher Formenschönheit, die schließlich zum Absterben fast aller selbständigen Triebe derselben führt. An Aufgaben fehlte es der Plastik dieser Zeit keineswegs; besitzt ja auch Deutschland eine Reihe der stattlichsten und kostbarsten Denkmäler gerade aus dieser Epoche. Aber der Umstand, daß sie fast ausnahmslos von fremden Bildhauern ausgeführt wurden, ist ein schlagender Beweis für die Unfähigkeit der heimischen Kunst: schon ein halbes Jahrhundert, ehe Deutschland zum verödeten Tummelplatz der Ehrgeizes und der Kämpfe fremder Herrscher gemacht wurde, anerkennt es unumwunden seine Ohnmacht und Abhängigkeit von der fremden Kunst; wenigstens innerhalb der großen Plastik, und teilweise auch in der Malerei.

„Deutsche Renaissance“ ist das Schlagwort für die heutige deutsche Kunstthätigkeit und Kunstwissenschaft, insbesondere für die Kunstindustrie. Man glaubt in der Architektur und Ornamentik des sechzehnten Jahrhunderts ein echt nationales Element entdeckt zu haben, dessen Entwicklung unsere deutsche Kunst zu neuer eigenartiger Blüte zu führen im Stande sei — eine Täuschung, die gegenüber der Verwilderung, welche sie bereits hervorgerufen hat, schwerlich lange anhalten wird. Für die Baukunst in Deutschland gebührt der „Renaissance“ weniger als irgend einer andern Entwicklung die Bezeichnung eines eigentlichen Stils, geschweige eines nationalen Stils: die Renaissance in Deutschland reproduziert nur und verkümmert teilweise das, was das fünfzehnte Jahrhundert hier Neues in der Raumentwicklung und in den Verhältnissen geschaffen hatte, während sie die Formsprache entweder der italienischen Kunst direkt und nur halbverstanden entlehnt oder, im Norden, von der niederländischen Kunst vermittelt übernimmt und kümmerlich ausbildet. Anders ist es freilich in der deutschen Kleinkunst, im Gewerbe, welches sich im sechzehnten Jahrhundert zu einer in manchen Beziehungen geradezu glänzenden Blüte entfalten konnte, neben der gleichzeitig weder das italienische, noch das französische und niederländische Handwerk eine völlig

ebenbürtige Entwicklung aufzuweisen haben. Diese eigenthümliche Erscheinung erklärt sich daraus, daß verschiedene Umstände auf das Kunsthandwerk gerade fördernd und begünstigend einwirkten, welche für die große Kunst verhängnisvoll waren. Man pflegt gewöhnlich die Reformation für das Zurücktreten und den Rückgang der Skulptur in Deutschland verantwortlich zu machen. Die Einschränkung der kirchlichen Plastik hat allerdings sowohl in der religiösen Bewegung wie in der neuen Lehre ihren Grund; dagegen kann man dieselben nicht auch für das Zurückgehen des plastischen Sinnes verantwortlich machen. Die Niederlande, die mit am tiefsten ergriffen wurden von der Reformation und der Schauplatz der erbittertsten Kämpfe waren, zeitigen gerade in dieser Epoche eine so glänzende Entwicklung der Plastik, daß nicht nur Deutschland und Spanien, sondern selbst Italien mit den prunkvollen Bildwerken niederländischer Künstler versorgt wurde. Wirkliche Ursache des Niederganges der Skulptur war zunächst der Mangel an Monumentalität in der Renaissance-Architektur Deutschlands, die es im Gegensatz gegen die gleichzeitige Architektur in Frankreich verschmähte, die Plastik zum künstlerischen Schmuck der Bauten heranzuziehen. Verhängnisvoll für die deutsche Kunst überhaupt, ganz besonders aber für die Plastik war sodann das siegreiche Eindringen der italienischen Kunst, da sie in ihrem naiven Naturalismus und ihrem schlichten, nach innen gekehrten Sinne nicht vorbereitet war für die Aufnahme der monumentalen Richtung und des äußeren Schönheitsstrebens der italienischen Hochrenaissance. Daher wirkte dieser fremde Einfluß nur verflachend auf die deutschen Künstler, denen ihre echte Empfindung und ihr naiver Natursinn abhanden kamen, ohne daß sie ein tieferes Verständnis für Anatomie oder Monumentalität gewannen. Für die eigentliche Plastik war dies der Grund ihres völligen Absterbens, während gleichzeitig der deutsche Sinn für die Kleinkunst und die deutsche Phantasie durch die spielende und phantastische Umgestaltung der fremden Ornamente unter Beibehaltung der überlieferten Grundformen die Kleinkunst zu einer Blüte entfaltete, welche ihr in gewissen Zweigen die Herrschaft in Europa sicherte, einer Blüte, wie sie das deutsche Kunstgewerbe weder vorher noch nachher wieder erlebt hat.

Wir können uns über diese ganze Zeit sehr kurz fassen: die große Mehrzahl der einheimischen Arbeiten verdient keiner Erwähnung, geschweige einer eingehenden Würdigung; und was Fremde damals auf deutschem Boden geschaffen haben, liegt nicht im Rahmen dieses Buches. Nur um einen Begriff von der Zahl und Bedeutung der Denkmäler dieser Art zu geben und auf den Einfluß hinzuweisen, welchen dieselben auf die heimische Kunst und ihre weitere Entwicklung ausübten, werde ich wenigstens die Hauptwerke kurz aufzählen.

Auf die kurze und sehr beschränkte Blüte der Hochrenaissance in Deutschland habe ich schon im vorigen Abschnitte hingewiesen, da die Meister, in welchen dieselbe verkörpert ist: die Familie *Vischer*, *Peter Flötner* u. a. Meister in Nürnberg, die *Schwarz* und *Hagenauer* in Augsburg, noch in jener Zeit wurzeln und nur in den späteren Phasen ihrer Entwicklung durch die Berührung mit der italienischen Kunst und der Antike den Stil ausbilden, welchen man als Hochrenaissance bezeichnet. Hier brauche ich daher nur noch die letzten Ausläufer dieser Richtung in Nürnberg zu nennen. Von *Pancraz Labenwolf* bewahrt die Stadt noch eines der populärsten Denkmäler dieser

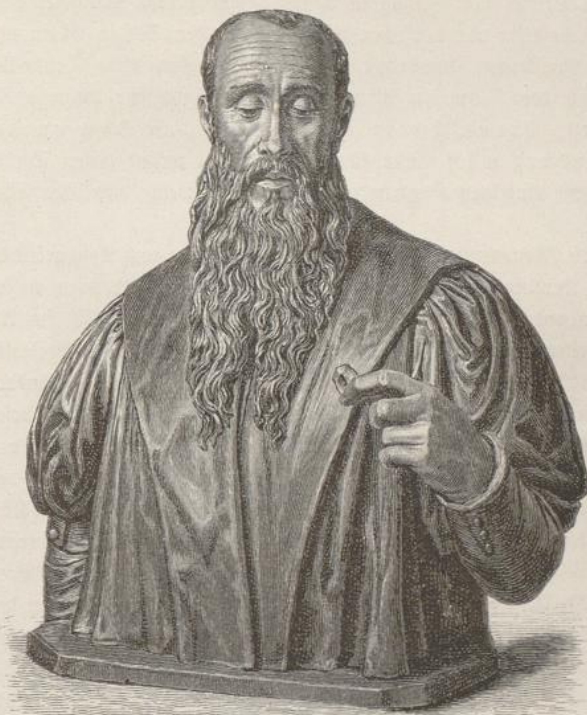
Zeit, den Brunnen mit dem „Gänsemännchen“, eine lebensfrische, für ihren Platz gut erfundene Figur. Außerhalb Nürnbergs ist von demselben Künstler in Möskirch das Grabmal des Grafen Werner von Zimmern († 1554) erhalten. Der Brunnen an der Lorenzkirche, 1589 von *Benedict Wurzelbauer* ausgeführt, ist in seinen kleinen Bronzefiguren schon äußerst maniert. Es ist dies das letzte größere Denkmal der durch ein ganzes Jahrhundert so glänzend entfalteten Bronzeplastik Nürnbergs.

Während Grabdenkmäler in dieser Zeit in Nürnberg selten sind und sich fast auf einige gute kleinere Epitaphien beschränken (man begnügte sich mit den zierlichen Bronzeartuschen auf den Grabsteinen und den bescheidenen Totenschilden, die noch heute den malerischen Schmuck der Nürnberger Kirchen ausmachen), kommen einige Büsten von Nürnberger Patriziern den gleichzeitigen Bildnissen eines Lucibel beinahe gleich. Als besonders anziehendes Beispiel geben wir die Abbildung der großen Büste des Willibald Imhof, welche das Berliner Museum neben dem Gegenstück, der Büste seiner Frau, besitzt.

In Bayern hat namentlich Eichstädt eine kleine Zahl sehr charakteristischer Denkmäler deutscher Hochrenaissance aufzuweisen, deren schöne Formen und würdevolle Haltung jedoch nicht für die Außerlichkeit der Empfindung, die Nüchternheit und Oberflächlichkeit in der Formenbehandlung entschädigen. Die große Marmorstatue des heil. Willibald und die Grabfigur des Bischofs Gabriel († 1536) im Dom, obgleich augenscheinlich von der Hand desselben Künstlers, werden wohl mit Unrecht dem *Loyen Hering* zugeschrieben, dessen Bischofsgrabmal im Dom zu Bamberg (vgl. oben S. 159) sehr viel lebensvoller und feiner ist. Ein heil. Georg ist aus dem Kreuzgang jetzt in das Nationalmuseum zu München gekommen, das neuerdings auch einen 1548 in Eichstädt gearbeiteten Altar aus Moritzbrunn bei Eichstädt erworben hat. Eine umfangreiche besonders gute Arbeit dieser Richtung ist auch der 1540 gefertigte Altar im Dom zu Augsburg mit Reliefs in Solenhofer Stein. Ähnliche Arbeiten in Regensburg u. s. f.

Für Nordschwaben und Unterfranken sind für diese Zeit die prunkvollen Steinmonumente in den Kirchen charakteristisch. In flacher Nische, mit mehr oder weniger reicher Einrahmung ist das lebensgroße oder kolossale Standbild des Verstorbenen aufgestellt; die Männer regelmäßig in voller Rüstung und breitspuriger Paradedstellung, die Frauen in der befangenen Haltung, zu welcher sie die Reifröcke und Stahlkorsetts zwangen. Nur selten findet sich daneben noch die alte Form des Sarkophags mit der ruhenden Figur des Verstorbenen. Feinere Empfindung, sowohl für den Aufbau wie für die Charakteristik der Persönlichkeit, fehlt fast allen diesen Denkmälern; im günstigsten Falle haben sie eine gewisse dekorative Wirkung und regelmäßig eine überzeugende äußerliche Ähnlichkeit. Die Schloßkirche zu Pforzheim, die Stiftskirche zu Stuttgart und die Stiftskirche zu Tübingen enthalten im Chore ganze Folgen fürstlicher Geschlechter in solchen Grabmonumenten aus der Mitte und zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. Sie haben so wenig Originelles, daß eine Aufzählung der dafür genannten Künstler hier nicht am Platze erscheint. Ähnliche Grabdenkmale von geistlichen Herren weisen die Domkirchen von Bamberg, Würzburg und Aschaffenburg auf. Feiner empfunden als diese großen Monumente sind einige kleinere Epitaphe, die der frühesten Zeit dieser Periode angehören: ich nenne das

Epitaph des Ritters Georg von Liebenstein († 1533) in der Stiftskirche zu Aschaffenburg und das des Bischofs Konrad von Thüngen († 1540) im Querschiff des Würzburger Domes; beide vor dem Kreuzifix knieend, der letztere mit zwei Beamten als Begleitern, welche die Insignien seiner weltlichen und kirchlichen Würden tragen (Abb. S. 233). Unter den zahlreichen ähnlichen Denkmälern und Epitaphien in den kleineren Orten des Main- und Neckarthales und am mittleren Laufe des Rheines verdienen die drei von einem und demselben Künstler gearbeiteten Grab-



Büste des Willibald Imhof. Berlin, Kgl. Museen.

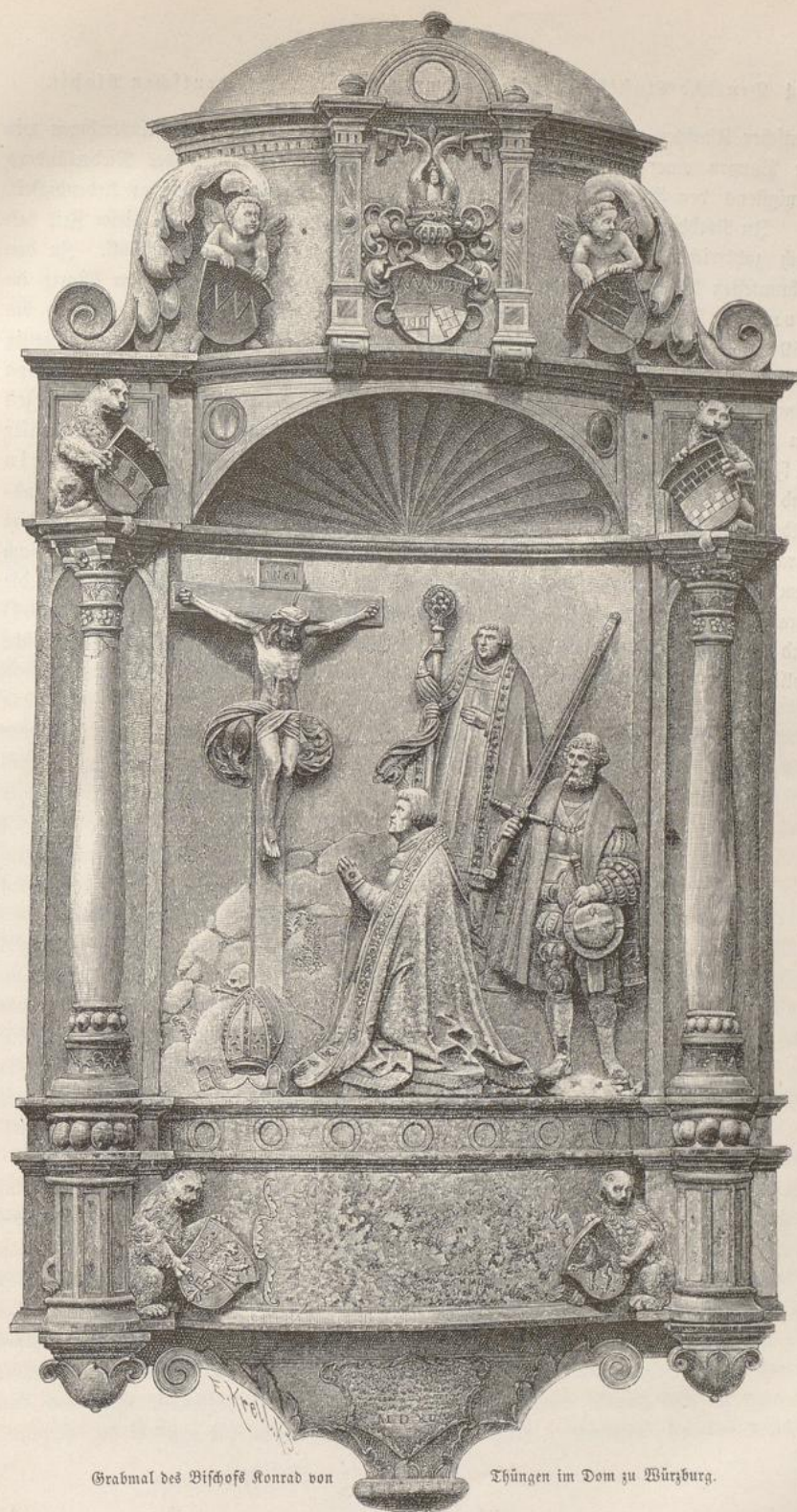
mäler der Familie von Hürnstein (1517—1533) in der Kirche zu Kenzingen (zwischen Freiburg und Straßburg) besonders hervorgehoben zu werden. Das früheste derselben, das der Veronika, welche am Betstuhl knieend dargestellt ist, übt noch einen großen Zauber durch die Auffassung und Durchbildung der jugendlichen Gestalt; aber in der unruhigen Komposition und schwerfälligen Einrahmung charakterisiert sich auch hier schon die ausgebildete Hochrenaissance. Weiter unten am Rhein hat der Dom zu Mainz mehrere stattliche Denkmäler dieser Art von seinen Erzbischöfen aufzuweisen. Im Kölner Dom sind die Sarkophage des Erzbischofs Adolf von Schauenburg († 1556) und seines Bruders am bemerkenswertesten. Außerdem enthält der Dom mehrere Epitaphien dieser Zeit, deren auch die Kirchen in Oberwesel, Trier,

Boppard u. s. f. verschiedene aufzuweisen haben. Reichere Familiengrabstätten namentlich in den Kirchen von Simmern und St. Arnual bei Saarbrücken.

Im übrigen Norddeutschland, wo gleichfalls in dieser Epoche das Grabmonument neben flüchtigen Dekorationen, die hier keine Erwähnung verdienen, fast die einzige Aufgabe für die Bildhauer war, wird dasselbe mit Vorliebe als Epitaph gestaltet, und zwar in einer Form, welche an den Aufbau der norddeutschen Altarwerke der vorigen Epoche erinnert und gewissermaßen einen Ersatz für dieselben bildet. In überladener Einrahmung von kleinlichen Formen ist eine oder sind, bei größeren Denkmälern, drei Szenen der Passion in kleinen Figuren von unruhiger Anordnung und Bewegung dargestellt; vor denselben pflegt knieend der Stifter, allein oder mit seiner Familie, in Freifiguren angebracht zu sein. Charakteristische Denkmäler dieser Art hat namentlich der Dom in Magdeburg aufzuweisen; ähnliche Monumente in Wittenberg, Braunschweig (Katharinenkirche), im Dom zu Halberstadt, in Brandenburg u. s. f. Ein künstlerischer Wert wohnt diesen Denkmälern ebenso wenig inne, wie einzelnen Kanzeln und Taufsteinen, welche ähnlichen Charakter haben.

Alle diese Monumente können sich weder an Umfang und Kostbarkeit des Materials, noch gar an Kunstwert mit einer stattlichen Reihe von Denkmälern messen, die gleichzeitig von fremden Künstlern auf deutschem Boden, namentlich im Auftrage kunstliebender Fürsten ausgeführt wurden. Einige dieser Künstler sind Italiener, weitaus die Mehrzahl derselben sind aber Niederländer, insbesondere Holländer, welche jetzt ihren Einfluß und ihre Thätigkeit nicht mehr auf Norddeutschland beschränken, wie in den früheren Perioden, sondern über ganz Deutschland ausdehnen. Gerade ein paar Hauptplätze alter bildnerischer Thätigkeit, Augsburg und München, verdanken einen wesentlichen Teil ihres heutigen Charakters den Arbeiten niederländischer Künstler. Augsburgs schönster Schmuck sind die drei Brunnen mit den Bronzefiguren von *Hubert Gerhard* (1593) und von *Adriaen de Vries*, der schon vorher für Prag die Reiterstatue Rudolfs II. gegossen hatte. Namentlich der Herkulesbrunnen von De Vries (1599) ist durch den Aufbau und die Nebenfiguren eine der schönsten Brunnenanlagen überhaupt. Die Erfindung der 1607 von *Johann Reichel* gegossenen Kolossalgruppe des Erzengels Michael über dem Portal des Zeughauses möchte ich nicht, wie angenommen wird, auf den Gießer Reichel selbst zurückführen, sondern gleichfalls auf einen dieser niederländischen Bildhauer.

In München ist es namentlich *Pieter de Witte*, dessen Bronzebildwerke uns auf Schritt und Tritt auf den Plätzen und an den Bauten dieser Zeit begegnen. Sein Werk ist die Michaelsgruppe an der Michaelskirche, auf ihn gehen die beiden erzgeschmückten Prachtportale der Residenz, der Wittelsbacher Brunnen und der kleine Perseusbrunnen in den Höfen der Residenz, die Madonna auf der Mariensäule (1638) und der prächtige Aufbau über dem Grabmal Kaiser Ludwigs des Bayern in der Frauenkirche (1622) zurück. — Auch die Vollandung des Grabmals von Kaiser Maximilian in der Hofkirche zu Innsbruck (1566) wurde einem Niederländer, dem *Alexander Colins*, anvertraut. Sein Werk ist der Sarkophag mit den vielbewunderten Mabafterreliefs; von seiner Hand sind die Bronzefiguren auf dem Deckel. Neben den nüchternen, bis in die Mitte dieses Jahrhunderts hineinreichenden Bronzestandbildern



Grabmal des Bischofs Konrad von Thüngen im Dom zu Würzburg.

deutscher Künstler, welche das Grab umgeben und die mit wenigen Ausnahmen wie die Puppen einer Kistkammer erscheinen, besitzen diese Arbeiten des Niederländers wenigstens den Vorzug des klaren künstlerischen Aufbaues und frischer Lebendigkeit.

In Norddeutschland sind die Arbeiten niederländischer Künstler in dieser Zeit fast noch zahlreicher, wenn auch in Umfang und Material selten so prachtvoll. Zu den bekanntesten Bildwerken dieser Art gehören das Grabmal des Kurfürsten Moritz im Dom zu Freiberg i. S., von verschiedenen niederländischen Künstlern 1588 bis 1594 ausgeführt, sowie die fürstliche Grabkapelle derselben Kirche, welche gleichzeitig von italienischen Künstlern ausgeschmückt wurde und acht Standbilder in Erz (von *Carlo de Cesare* und *Pietro Boselli*) erhielt. — In Schlessien war zu derselben Zeit ein holländischer Erzgießer thätig, *Heinrich von Amsterdam*, von dem Denkmäler in Friedland und Ober-Stefansdorf erhalten sind. Der Dom zu Schwerin und die Kirche zu Güstrow besitzen Denkmäler dieser Zeit mit lebensgroßen Standbildern von *R. Coppersen* und *Philip Brandin* aus Utrecht. Reicher noch ist das ältere Grabmal Königs Friedrich I. von Dänemark im Dom zu Schleswig (1555), nach dem Entwurf von *Jacob Binck*. In dem reichen architektonischen Aufbau sind auch die Grabmäler des Friesenfürsten Edo Wiemken in der Kirche zu Jever (1561—1564) und Ennos II. in der Großen Kirche zu Emden (1548) besonders charakteristische holländische Arbeiten.