

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
SITZUNGSBERICHTE JAHRGANG 1961, HEFT 1

THEODOR MÜLLER

Frühe Beispiele der Retrospektive
in der deutschen Plastik

Mit vier Tafeln

Vorgetragen am 9. Dezember 1960

MÜNCHEN 1961

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

C. H. Beck'sche Buchdruckerei, Nördlingen
Printed in Germany

Von Renaissance ist am sinnvollsten dann zu sprechen, wenn es sich um Phänomene handelt, die aus der bewußten Sehnsucht oder aus einer inneren Affinität zu der griechisch-römischen klassischen Welt und aus dem Bemühen um eine Annäherung an diese Welt und um die Ermöglichung ihrer „Wiedergeburt“ erwachsen sind. Um der geistigen Komponenten willen wird man aber den Begriff Renaissance nicht nur bei jener Epoche anzuwenden haben, die diese Wortbedeutung des Rinascimento selbst ersonnen hat. Man wird auch frühere Phänomene wie die Kunst an den Höfen Karls des Großen und Friedrichs II. oder Phänomene wie Petrarca in diesen Komplex einzubeziehen haben.¹ Von den geistigen und ästhetischen Bezügen dieser Renaissancen soll hier nicht die Rede sein. Vielmehr geht es um die Erläuterung früher Beispiele der realen Vergegenwärtigung einer bereits vergangenen Kunst in der Plastik, wobei ich diese Beispiele aus der nordeuropäischen Plastik wähle, weil in der italienischen Kunst die Retrospektiven meist mit den Erscheinungsformen der Renaissance koinzident sind.

Auch in dem glossarium der nordeuropäischen Plastik des Mittelalters gibt es zahllose Darstellungen, deren Inhalte in einer bis zur Antike zurückreichenden Tradition wurzeln. Ich verweise als sinnfällige Beispiele nur auf die Bronzestatuette des reitenden Karls des Großen in Metz, auf die plastischen Darstellungen von Löwen und Pantheren an Portalen und Thronen

¹ F. Heer, Die Renaissance-Ideologie im frühen Mittelalter: Mitt. d. österr. Inst. f. Geschichtsforschung LVII, 1949. – J. Trier, Zur Vorgeschichte des Renaissancebegriffes: Archiv für Kulturgeschichte XXXIII, 1951. – Schon 1862/64 schrieb J. Burckhardt in seinen „Randglossen zur Skulptur der Renaissance“ (Jacob Burckhardt – Gesamtausgabe XIII, Berlin-Leipzig 1934, S. 217): „Zunächst war diese Renaissance bei weitem nicht die erste und früheste: in jenem glänzenden 13. Jahrhundert, da selbst die großen gotischen Bildhauer des Nordens bisweilen so stark von römischen Gewandstatuen sich berührt erweisen (Reims, Bamberg), hatte Niccolò Pisano mit den in Pisa befindlichen Sarkophagen und mit der berühmten Marmovase, die seither in das Campo Santo gekommen, Zwiesprache gehalten und für den Stil seiner Kanzel im Battistero daraus entnommen, was ihm gemäß war.“

oder auf die in Bronze gegossenen Löwenmasken als Türgriffe.² Immer war aber mit solchen Adaptierungen vor allem im Bereich der christlichen Kunst und der Rechtssymbolik eine radikale Umwertung der Bedeutung verbunden, beispielhaft zu erweisen an dem Sinngehalt, den man der gelegentlichen Wiederverwendung des antiken Motives des Dornausziehers untergeschoben hat – nicht anders, als es bei literarischen Übernahmen von Gestalten und Episoden aus Mythos und Geschichte der Antike in den spekulativen und fabulierenden Vorstellungskreis der religiösen und profanen Kunst des Mittelalters geschehen ist.³

Dazu treten die Momente der Wachstumsverbundenheit der mittelalterlichen Plastik mit den Requisiten der späteren Antike. Die systematische Erforschung dieser Zusammenhänge hat eben in den letzten Jahren erstaunliche Ergebnisse gezeitigt. Sie erwiesen die „geheime Unsterblichkeit“ des antiken Erbes, z. B. die ferne Berührung mit dem Hellenischen in den Reimser Kathedralskulpturen und die auffallende byzantinische Modi-

² Bei der Bronzestatuette Karls des Großen aus dem Metzger Dom nimmt man an, daß sie durch das vermeintlich Theodorich den Großen darstellende Reiterstandbild angeregt gewesen sei, das Karl der Große aus Ravenna nach Aachen verbringen und im Hof seines Palastes aufstellen ließ (R. Hamann-Mac Lean, Frühe Kunst im Westfränkischen Reich, Leipzig 1939, Anm. zu Bild 40). – O. v. Falke und E. Meyer, Romanische Leuchter und Gefäße, Gießgefäße der Gotik, Berlin 1935, Nr. 324 – P. E. Schramm, Herrschaftszeichen und Staatssymbolik, Stuttgart, I, 1954, S. 316 ff. – H. R. Hahnloser, Urkunden zur Bedeutung des Türinges: Festschrift für Erich Meyer, Hamburg 1957, S. 125.

³ J. von Schlosser, Zur Geschichte der Antike im Mittelalter: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen Wien, XVIII, 1897, S. 86 – Fr. von Bezold, Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus, Bonn-Leipzig 1922 – A. Goldschmidt, Das Nachleben der antiken Formen im Mittelalter: Vorträge der Bibliothek Warburg 1921/22, Leipzig 1923, S. 40 – J. Adhémar, Influences antiques dans l'art du moyen âge français, London 1939 – J. Seznec, La survivance des Dieux antiques, London 1940 – R. H. L. Hamann-Mac Lean, Antikenstudien in der Kunst des Mittelalters: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft XV, 1949/50, S. 157 (mit ausführlichem Literaturnachweis) – H. Schnitzler, Antike und Mittelalter, München 1949 – H. Ladendorf, Antikenstudium und Antikenkopie: Abhandlungen d. Sächs. Akademie der Wissenschaften Leipzig, Philolog.-histor. Klasse XLVI, 2, Berlin 1953 – E. Panofsky, Renaissance and Renaissances in Western Art, Stockholm 1960.

fizierung der Quellen dieser Kontakte in der deutschen Monumentalplastik des 13. Jahrhunderts. Stets ist aber bei diesen möglichen und schwer aufklärbaren Beziehungen der mittelalterlichen Plastik zur Antike der Gestaltwandel so radikal, daß nur selten im Sinn der Renaissance die bewußte Sehnsucht nach einer *renovatio* eindeutig in Erscheinung tritt.

Immerhin gab es aber am Rand der plastischen Künste ein Gebiet, auf dem die *imitatio* der Antike auch in Nordeuropa mindestens seit karolingischer Zeit zu einer gewissen Kontinuität geführt hat, nämlich – und dies nicht von ungefähr – das Gebiet der Münzprägung und des Gemmenschnittes.⁴ So ist es auch kein Zufall, daß eine bewußte Retrospektive zur Kunst der Antike im ästhetischen Sinn in der spätmittelalterlichen Kunst des Nordens, soweit wir sehen, erstmals in den im letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts (im Rahmen einer umfassenderen Serie) in Frankreich oder in Flandern geschaffenen Medaillen des Kaisers Heraclius und Konstantins des Großen aufleuchtet, die – auch diese Paraphrase durfte nicht fehlen – schon im 15. Jahrhundert in Italien als antike Originale angesehen und kopiert wurden.⁵ Dieser Fall ist aber, wie ich sagen möchte, mehr eine Randerscheinung des Renaissanceproblems und es ist typisch, daß der Schauplatz des Geschehens jene übernationale, eminent bedeutsame niederländisch-französische Kunst der Feudalzeit um 1400 gewesen ist, von der auch die Erstlinge der italienischen Frührenaissance – ich nenne nur den Namen von Pisanello – nicht zu trennen sind.

Die Anlässe zur Retrospektive in der nordeuropäischen Plastik lagen, wie mir scheint, in sehr viel individuelleren Bereichen. Sie wurden erst in einer späteren Phase der künstlerischen Entwicklung, nämlich in nachmittelalterlicher Zeit in einem allge-

⁴ H. Wentzel, *Mittelalter und Antike im Spiegel kleiner Kunstwerke*: Festschrift für Henrik Cornell, Stockholm 1950, S. 67 – *Antiken-Imitationen des 12. und 13. Jahrhunderts in Italien*: Zeitschr. f. Kunstwissenschaft IX, 1955, S. 29.

⁵ J. von Schlosser, *Die ältesten Medaillen und die Antike*: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen Wien XVIII, 1897, S. 75 – G. Habich, *Die Medaillen der italienischen Renaissance*, Stuttgart-Berlin 1922 – J. Babelon, *La médaille en France*, Paris 1948, S. 13.

meineren Sinn symptomatisch. Retrospektive wurde, gemessen am angeborenen Stil der zeitgenössischen Kunst, zu einem Phänomen des „Archaismus“.

In dem thematischen Bereich der mittelalterlichen Plastik gab es ganz besonders vier Anlässe zur Retrospektive, nämlich: das Gnadenbild, die Reliquienbüste, bei der es darauf ankam, eine altehrwürdige Überlieferung authentisch sinnfällig zu machen, dann das oft erst lang nach dem Tod erstellte Grabmal, dessen Erscheinung mitunter weit zurückreichende genealogische Ambitionen zu monumentalisieren hatte, und das Stifterdenkmal, das der Dokumentierung und frommen Erinnerung rechtlicher Traditionen diene. Es gelang mir nicht, an erhaltenen Werken dieser Art aus der Zeit vor der Renaissance evidente Züge einer beabsichtigten archaischen Retrospektive auszumachen, wenn man absieht von der Reproduktions-Funktion der Gnadenbildfiliationen und von der aus dem Verismus der Spätgotik resultierenden, gelegentlichen Wiedergabe einer älteren Gewandung oder Rüstung und der mehr oder weniger getreuen Abbildung eines älteren Kirchengebäudes auf einem Stifterbild. Die einzige Ausnahme ist vielleicht die lebensgroße Stuckfigur Karls des Großen am Choreingangspfeiler der Klosterkirche von Münster(-Münstair) in Graubünden.⁶ Ihre Entstehungszeit ist ein Problem. Ihre Erscheinung ist, wie mir scheint, durch vielfache Restaurierungen so beeinträchtigt, daß man ohne manuelle Untersuchung nicht eindeutig ausmachen kann, ob ein Original aus der Zeit der Karolingischen Stiftung des Frauenklosters vorliegt oder eine nach einer älteren Vorlage im hohen oder späteren Mittelalter geschaffene Nachbildung. Karl der Große wurde in Münster als Kirchengründer und als Heiliger verehrt. Sollte die inneralpenländische Abgeschlossenheit der Diözese Chur einen sonst nicht nachweisbaren Archaismus gezeitigt haben? Allgemein aber ist die stilistische Erscheinung der mittelalterlichen und spätmittelalterlichen Werke retrospektiver Zweckbestimmungen zeitgenössisch und es möge angesichts der Fülle der Denkmäler genügen, die Erinnerung an Riemenschneiders

⁶ Kunstdenkmäler der Schweiz XIV: E. Poeschel, Kanton Graubünden V, Basel 1943, S. 311.

Monumentalgrab des heiligen Kaiserpaares von Heinrich II. und Kunigunde im Bamberger Dom oder an ein schier vergessenes Werk Wittelsbachischer Familiengeschichte wachzurufen, nämlich an das 1516 im Kloster Fürstenfeld⁷ errichtete Epitaph Ludwigs II. des Strengen († 1294).

Um so auffallender ist, wie häufig sich seit der Renaissance bei solchen Aufgaben eine Art von Stilimitation allerdings meist kraftloser Art eingestellt hat. Als charakteristische Beispiele nenne ich das Stiftergrab der Liebfrauenkirche in Roermond, die Denkmäler der Grafen von Wettin in der Kirche von Petersberg bei Halle, die nachmittelalterlichen Ersatzwerke mittelalterlicher Bischofsgräber im Dom zu Bamberg und von Grabmälern in der Klosterkirche zu Ebrach.⁸ Am sonderbarsten ist das Grabmal des Minnesängers Heinrich von Meissen, genannt Frauenlob.⁹ Er starb 1318 in Mainz. Sein Grabmal im Dom zu Mainz war 1774 zerschlagen worden. 1783 setzte man ihm eine neue sepulkrale Memorie, die – voller Verlegenheit in der Formgebung – die sonderbar historisierende Imagination einer frühen gotischen Physiognomik gleich einer Materialisationserscheinung überliefert. Es ist also nicht – um den in der Gegenwart dominierenden Anlaß von Retrospektiven zu apostrophieren – eine imitierende „Denkmalpflege“, die zu solchen archaischen Bildwerken geführt hat, sondern ausschließlich der Wunsch zur Erneuerung einer ikonischen Mitteilung.

Der sonderbarste Fall einer möglichen Retrospektive in der deutschen Plastik ist der älteste: nämlich die Reliefdarstellungen an den Gewänden der Grabtumba des Papstes Clemens II. im Bamberger Dom. Ihre Erscheinung ist so merkwürdig und male-

⁷ Kataloge des Bayer. Nationalmuseums XI: Denkmale und Erinnerungen des Hauses Wittelsbach, München 1909, Nr. 66.

⁸ A. Schippers: Zeitschrift f. bildende Kunst LIX, 1925/26, S. 292 – W. Götz, Zur Denkmalpflege des 16. Jahrhunderts in Deutschland: Österr. Zeitschr. für Kunst und Denkmalpflege XIII, 1959, S. 45 – J. L. Sponsel, Fürstenbildnisse aus dem Haus Wettin, Dresden 1906 – W. Lotz, Historismus in der Sepulkralplastik um 1600: Anzeiger des Germanischen Nat. Museums 1940/53, Nürnberg 1954, S. 61 – J. Jäger, Die Klosterkirche zu Ebrach, Würzburg 1903, S. 109.

⁹ Kunstdenkmäler Rheinhessens: R. Kautzsch und E. Neeb, Der Dom zu Mainz, 1919, S. 451.

risch verfließend, daß beste Kenner wie Georg Dehio, Otto Schmitt und Erwin Panofsky sich verleiten ließen, an eine nachmittelalterliche Entstehung zu glauben. Die Übereinstimmungen mit gewissen Signaturen des Stiles der Spätphase der Monumentalplastik des Bamberger Domes sind aber doch so wortgetreu, daß eine nachmittelalterliche Stilassimilation nicht angenommen werden kann. Alexander Frhr. von Reitzenstein hat in seiner 1929 veröffentlichten Untersuchung der Skulpturen des Bamberger Papstgrabes wahrscheinlich gemacht, daß in der von Wilhelm Vöge „wunderlich sorglos“ genannten, untektonischen Räumlichkeit dieses Reliefs vielleicht Vorlagen von Reliefdarstellungen des ursprünglichen Papstgrabes aus dem 11. Jahrhundert nachklingen. Dies wäre ein echter Fall von Retrospektive in der Plastik des hohen Mittelalters, für den Parallelen bisher nicht erkenntlich geworden sind. Ich glaube, daß es richtig ist, wenn von Reitzenstein in der neuesten Veröffentlichung des Bamberger Papstgrabes¹⁰ die stilbildende Kraft der Nachwirkung von Vorlagen des 11. Jahrhunderts selbst bezweifelt, dermaßen, daß die Verbindlichkeiten dieser Voraussetzung lediglich thematischer Art gewesen sein dürften.

Es ist ein Merkmal der mittelalterlichen Kunst, daß in ihr Kontinuitäten dominieren. Ich zitiere aus dem Bereich des bildhauerischen Schaffens als dokumentarisch nachweisbare Belege die Gültigkeiten der Hüttenordnungen, der Musterbücher und der Zunftregeln. So entstanden Konventionen von langer Geltung – und die Spannungen von Konvention und Individuation. Natürlich gibt es auch das Moment der „Verspätung“, insofern sich vor allem in Randgebieten das Tempo der Übernahmen von Neuerungen verlangsamt hat. Dies gilt z. B. im 13. Jahrhundert von der Plastik in den altbayerischen Landschaften oder im späteren Mittelalter von der deutschen Kunst in Südosteuropa. Oder es ergeben sich in Gießwerkstätten durch die verlängerte Benützung von Modellen, wie es z. B. bei dem älteren Peter

¹⁰ A. Frhr. von Reitzenstein: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst N. F. VI, 1929, S. 216. Gegenteiler Auffassung ist E. Schlee, Die Ikonographie der Paradiesflüsse, Leipzig 1937, S. 179 – A. Frhr. von Reitzenstein in: S. Müller-Christensen, Das Grab des Papstes Clemens im Dom zu Bamberg, München 1960, S. 21.

Vischer nachweisbar ist, Diskrepanzen zwischen Stilcharakter und Zeitstil. Ein echtes Problem des Archaismus gibt es aber, soweit ich sehe, nur im Bereich der verehrungsvollen Wiederholung von Gnadenbildern (z. B. des „Volto Santo“ in Lucca).

Um so auffallender sind innerhalb der deutschen spätgotischen Plastik einige wenige Beispiele der bewußten Abweichung von dieser Gültigkeit des Faktors „Zeit“. Ein merkwürdiger Fall ist der Hochaltar der Blasiuskapelle in Kaufbeuren, um 1518 geschaffen durch Jörg Lederer, wobei den Schrein drei Hauptfiguren samt den zugehörigen Baldachinen aus einem Altar der Zeit um 1430 einnehmen. Ein anderes Beispiel ist der Hochaltar von Tiefenbronn, laut Inschrift 1469 erstellt durch den Ulmer Maler Hans Schüchlin. Die geschnitzten Bildwerke der Schreinfiguren sind aus der Ulmischen Tradition der Plastik Hans Multschers erwachsen. Inmitten dieser Schreinplastik steht aber ein Vesperbild im Charakter des frühen 15. Jahrhunderts. Oder es hat in der Mitte des großen Marienaltars des Heinrich Douvermann und Jacob Deriks von 1513/15 in der Stiftskirche zu Kleve eine geschnitzte Marienfigur der Zeit um 1350 Aufstellung gefunden oder im Mittelteil des Leonardsaltars der Zeit um 1479 in Léau (Zoutleeuw) ein Kultbild aus dem 14. Jahrhundert. Diese Beispiele ließen sich noch vermehren. Es sind dies Akte einer Adaptierung, die wahrscheinlich rein aus der religiösen Verehrung eingegeben waren. Es geschah nichts anderes, als was wir später vor allem in der Altarplastik der Gegenreformation häufig beobachten können, daß nämlich Bildwerke des alten Glaubens oder Nachbildungen solcher demonstrativ in die Mitte neuer Altarschöpfungen gestellt wurden.¹¹ Das leuchtendste Beispiel ist die Aufstellung der Marienfigur aus Michael Pachers Altar in der Salzburger Franziskaner Kirche, der zu Anfang des 18. Jahrhunderts, weil „pervetustum et ruinosum“, abgerissen worden war, dessen Marianische Mittelfigur aber schon 1709 zum Herzstück eines großartigen neuen barocken Hochaltars gemacht wurde. In der Klosterkirche von Doberan hat man im 15. Jahrhundert eine geschnitzte Marienfigur der frühen Gotik

¹¹ W. Götz, *Gotische Plastik im barocken Gehäuse: Festschrift Johannes Jahn*, Leipzig 1957.

neu als Leuchtermadonna montiert und im Raum aufgehängt. Es ist also die Spätgotik die Zeit, in der die „alten Bilder“ erstmals in einem neuen Licht aufschienen. Dabei hat gewiß das religiöse Moment dominiert.

Um so mehr überrascht, wenn wir in dem am 27. Mai 1471 zwischen Bürgern von Bozen und von Gries und Michael Pacher geschlossenen Kontraktbrief über die Errichtung eines Altars in der Pfarrkirche zu Gries lesen, die Hauptdarstellung der Marienkrönung solle gehalten sein „In aller der Massen als In vnnsrer lieben frawn pharrkirchen In der Tavel ze Boczen steht“. Wahrscheinlich ist dies Vorbild mit jenem Choraltar der Bozener Pfarrkirche zu identifizieren, mit dessen Herstellung laut Kontrakt 1421 der steirische Künstler Hans von Judenburg beauftragt worden war. Viel spricht dafür, daß eine im Germanischen Museum Nürnberg bewahrte geschnitzte Gruppe der Marienkrönung einst die Mitte dieses Bozener Altars eingenommen hat.¹² Wenn sie fünfzig Jahre später das Vorbild für Pachers Grieser Altar werden sollte, so meine ich, daß dies nur von der Art der Darstellung, d. h. von der Komposition gegolten hat, nicht aber auf den Stil bezogen werden kann. Also ein Beispiel von Retrospektive hinsichtlich des exemplarischen Typus eines ikonographischen Bestandes, außerhalb der ästhetischen Bezüge stehend.

Die andere Welt einer empfänglichen Aufnahme selbst gesuchter künstlerischer Eindrücke wird erst ersichtlich, wenn Dürer in dem Tagebuch seiner Niederländischen Reise vermerkt, er habe sich in Köln den Zugang zu Stefan Lochners Dombild aufsperrern lassen. Ebenso berühmt und viel besucht scheint Claus Sluters Kreuzigungsgruppe in der Kartause der Herzöge von Burgund in Champmol gewesen zu sein¹³ und es ist gar nicht anders möglich, als daß Nicolaus Gerhaerts von Leiden, das andere größte Genie der nordeuropäischen Plastik im 15. Jahrhundert, diese Stätte aufgesucht und Sluters Werke „studiert“ hat. Dafür zeugt Gerharts Baden-Badener Crucifixus von 1467. Da es sich hier um eine Tangente handelt, die über mehr als ein halbes Jahrhundert hinwegreicht, haftet an dieser retrospektiven

¹² Ausstellung „Gotik in Tirol“ Innsbruck 1950, Katalog Nr. 35.

¹³ G. Troescher, Claus Sluter (Freiburg 1932) S. 107.

Wahlverwandtschaft das Novum der künstlerischen Individualität. Es ist eine Parallele zu Dürers Begegnung mit Lochner, nur daß für die innere Wahlfreiheit, d. h. für das Heraustreten aus den konventionellen Bindungen in der Zeit Dürers die Anzeichen bereits häufig geworden waren. Für einen Bildhauer des Nordens ist, soweit ich sehe, das erste dokumentarische Zeugnis einer Erfüllung der „inneren Stimme“ Neudörfers Bericht, daß Hermann Vischer von Nürnberg 1515 „Kunst halb auf seinen eigenen Kosten gen Rom zog“.

Diese künstlerische Emanzipation war genetisch mit dem Aufkommen des neuen Geschichtsbewußtseins des Humanismus verknüpft, wie es für den deutschen Humanismus Harald Keller 1940 in einem Aufsatz des Historischen Jahrbuchs (X, S. 664 ff.) umfassend und treffend aufgezeigt hat. Erst von diesem Moment an wird die Retrospektive in der nordeuropäischen Kunst zu einem allgemeinen Problem. Sie ist es bis zur Gegenwart geblieben. Die Anlässe und Zeugnisse liegen, wie mir scheint, in zweierlei Ebenen. Einerseits ist es die vom Künstler vollzogene und produktiv praktizierte Entdeckung der eigenen inneren Affinität zu Werken älterer Kunst, mitunter verharrend in einer Zone des Unbewußt-Intuitiven, also eine vom Künstler aus eigener Wahl genutzte, befruchtende Begegnung mit einer „anderen Zeit“. Andererseits sind es die aus dem Geschichtsdanken der Auftraggeber resultierenden Ambitionen eines künstlerischen Historismus dermaßen, daß der schaffende Künstler autoritativ veranlaßt werden konnte, sich unter Verzicht auf eigene Inventionen mit einer historischen Gegebenheit schöpferisch auseinanderzusetzen. Beide Situationen enthalten Momente jener Emanzipation, die für die künstlerische Entwicklung bis zur Gegenwart charakteristisch geblieben ist.

Erstlinge einer stilangleichenden Restaurierung und Kompletierung älterer Monumentalplastik aus der Frühzeit des 16. Jahrhunderts in St. Stephan in Wien und in der Portalvorhalle des Domes zu Münster in Westfalen haben schon H. Tietze¹⁴ und H. Keller bekannt gemacht. In dieser Zeit

¹⁴ H. Tietze, Romanische Kunst und Renaissance: Vorträge der Bibliothek Warburg 1926/27 (1930), S. 43. Vollends im Barock ist ein „Gotisieren“ bei

begann die „archäologische“ Kenntnis von Werken älterer Plastik bereits so groß zu werden, daß die Imitation bis zur Täuschung perfektioniert werden konnte – also ein gleicher Vorgang, wie er in Florenz in der Auseinandersetzung mit Antiken bereits in der Zeit Donatellos zu beobachten ist. Im Norden nehmen bekanntlich in den retrospektiven Tendenzen und Werken des frühen 16. Jahrhunderts die wissenschaftlichen und künstlerischen Unternehmungen des Kaisers Maximilian beispielgebend einen großen Raum ein. Es ist interessant zu beobachten, daß neben den fast romantisch anmutenden Aufputz der monumentalen Ahnenreihe des Grabmals Maximilians in der Innsbrucker Hofkirche einzelne täuschende historisierende Bronzegüsse treten konnten wie die Büste Philipps des Guten von Burgund im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart, bei der es nicht leicht fiel zu erkennen, daß sie kein niederländisches Original aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, sondern ein wahrscheinlich nach einem Modell des Augsburgers Jörg Muscat für Kaiser Maximilian geschaffenes Werk ist, oder die Maske eines spätantiken Kaisers, die J. Sieveking noch 1919 als zeitgenössisches Bild des Konstantius Chlorus veröffentlicht hat, während sie in Wahrheit auf Peutingers Programm für das Innsbrucker Kaisergrab zurückgeht, weshalb sie innerhalb der Münchner Staatlichen Kunstsammlungen aus der Glyptothek in das Bayerische Nationalmuseum¹⁵ gewandert ist.

So erscheint für den Rückblick der Frühzeit des 16. Jahrhunderts die Kunst der eigenen Vergangenheit ebenso suggestiv wie die Begegnung mit der Antike in Italien. Das retrospektive Interesse entzündete sich anfänglich am Darstellungsinhalt, hat sich dann aber sehr bald auch dem künstlerischen Formenkanon zugewendet. Eine parallele Erscheinung ist die Aufnahme von requisiten romanischen Bauformen und der spätere komplette

Hinzufügungen mehrfach zu beobachten. Ein typisches Beispiel ist die Erneuerung und Komplettierung einer Serie von spätgotischen Büsten der Diözesanpatrone im Dom von Brixen im 18. Jahrhundert (vgl. Th. Müller: *Zeitschrift für bildende Kunst* LXIV. 1930/31 S. 225).

¹⁵ K. Feuchtmayr: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst* XII, 1922, S. 99 – *Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums* XIII, 5: H. R. Weihrauch, *Die Bildwerke in Bronze*, München 1956, Nr. 50.

Gotizismus¹⁶ in der Architektur des vorgerückten 16. Jahrhunderts. Ein markantes Dokument für die Verbindung von früher Gotik und Renaissance aus dem Bereich der gleichzeitigen Goldschmiedekunst ist der Kaiserpokal im Rathaus von Osnabrück.¹⁷

Peter Vischers Sohn Hermann hat nicht nur aus Italien zeichnerische Studien heimgebracht – wie nach ihm 1532 Maarten van Heemskerck – sondern auch (im Louvre bewahrte) Risse von architektonischen Einzelheiten des Bamberger Domchores angefertigt. So ist es nicht verwunderlich, wenn in den Darstellungstypen einiger Apostelfiguren am Nürnberger Sebaldusgrab neben italienischer Quattrocentoplastik auch die Erinnerung an Gewandfiguren der Bamberger Monumentalplastik des 13. Jahrhunderts anklingt. Deren Idealität erschien notwendig in einem neuen Licht, als sich die Plastik der Frühzeit des 16. Jahrhunderts innerlich von dem knorrigen Naturalismus der Spätgotik abwandte. Zwar wurden wir kürzlich belehrt, daß die Sammlung von „dreihundert altfränkisch pild“, die Peter Vischer der Ältere in seinem Haus zusammengebracht hat und die für Kaiser Maximilian abkonterfeit werden sollten, keine spätgotischen Skulpturen, sondern wahrscheinlich römische Münzen gewesen sein dürften¹⁸. Auch diese korrigierende Interpretation ändert aber nichts an der Evidenz der retrospektiven Interessen Vischers. Plaketten Peter Flöttners beweisen, wie groß in dieser Situation auch die Empfänglichkeit für Übernahmen melodischer Gewandstilisierungen von Vorlagen des sog. weichen Stiles der Zeit um 1400 gewesen ist.

Diese mögliche Fruchtbarmachung der Retrospektive hat vor allem in der blühenden Kleinplastik der südlichen Niederlande im 16. Jahrhundert zu einem schwer entwirrbaren Eklektizismus von Romanismus und Gotizismus geführt.¹⁹ Abnehmer waren die fürstlichen Kunstkammern. Am Rand entstanden für solche

¹⁶ E. Kirschbaum, *Deutsche Nachgotik*, 1930.

¹⁷ Chr. Dolfen, *Der Kaiserpokal der Stadt Osnabrück*, Osnabrück 1927 – Panofsky, a. a. O. S. 95.

¹⁸ H. Stafski: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XXI, 1958, S. 4.

¹⁹ Th. Müller, *Zur südniederländischen Kleinplastik der Spätrenaissance*: Festschrift für Erich Meyer, Hamburg 1957, S. 191.

sammlerische Verwendungszwecke gewisse Werke, bei denen wohl nie mehr klar auszumachen sein wird, in welchem Grad sogar fälschende Absichten des Herstellers oder des Auftraggebers entscheidend gewesen sind. Zu solchen Sonderbarkeiten gehört z. B. eine in Buchsbaumholz geschnitzte Kleinfigur der sitzenden Maria lactans, angetan mit der pänula, im Stil französisch-burgundischer Kleinplastik vom Anfang des 15. Jahrhunderts, von der ein Exemplar aus der alten Fürstlich-Sigmaringer Sammlung in der Städtischen Skulpturengalerie Frankfurt (Abb. 1) die für das vorauszusetzende, imitierte Original geltende, geschnitzte Jahreszahl 1417 trägt. Ein zweites Exemplar – in einem noch mehr verdorbenen Stil – befindet sich (seit 1910) im Victoria and Albert Museum London. Wahrscheinlich sind beides Kunstkammer-Kopien des 16. Jahrhunderts nach einem verlorenen Original der höfischen Kleinplastik vom Beginn des 15. Jahrhunderts. Nicht weniger charakteristisch für diese retrospektive Kleinplastik in den Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhunderts ist, daß an den erhaltenen Werken mehrfach das Monogramm Dürers²⁰ oder ähnliche, altfränkisch anmutende, wahrscheinlich aber schon ursprünglich unauflösbare, ligierte Monogramme in täuschender Absicht angebracht sind.

Wie individuell die Veranlassungen solcher Retrospektiven zur Kunst des späten Mittelalters sein konnten, ersieht man am besten aus der Absonderlichkeit der 1621 durch Hans und Heinrich Kuhn aus Weikersheim geschaffenen Reliefs der Stuckdecken des alten Rathauses in Nürnberg, die das festliche Geschehen des berühmt gewordenen Gesellenstechens der Patriziersöhne bei der Hochzeit des Wilhelm Löffelholz 1446 auf Grund der Vorlage eines zeitgenössischen Tuchgemäldes verewigen sollten.²¹ Der Stil der Darstellung und die möglichst getreue Wiedergabe von Gewand, Rüstung und Heraldik ist eine merkwürdige Kohäsion der Optik des 15. und des 17. Jahrhunderts, also ein pures Werk des neuzeitlichen Historismus. 1793 hat

²⁰ G. Glück, Fälschungen auf Dürers Namen, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen Wien XXVIII, 1909/10 S. 21.

²¹ E. Mummenhoff, Das Rathaus in Nürnberg, Nürnberg 1891, S. 152 – Wackenroder, Nürnberg 1793, S. 191.

Wackenroder diese Reliefs in seinen Reisebriefen bewundert. Im letzten Krieg wurden sie vernichtet.

Interessant wird die eigene Problematik dieses Historismus vollends dadurch, daß für die Plastik des späten 16. und des 17. Jahrhunderts auch die Retrospektive zur deutschen Kunst der Dürerzeit eine wesentliche Quelle geworden ist. Obenan steht das religiöse Motiv. War doch dem „Bild“ durch die Gegenreformation wieder eine neue Bedeutung zugewachsen. Aus dieser Zeit gibt es z. B. auch plastische Wiedergaben des berühmten „Kleincrucifix“ Grünewalds, der 1674 beim Brand der Münchner Residenz zugrundgegangen sein dürfte, wobei für die überlieferten Repliken gewiß zumeist Saedlers Kupferstich von 1605 als Vorlage gedient hat. Ich hebe eine geschnitzte Replik im Kloster Seligenthal hervor, weil der Bezirk der frauenklösterlichen Frömmigkeit für die Retrospektive der durch die Gegenreformation neu entfachten Bildverehrung charakteristisch ist. Eine andere Replik,²² in Zinn gegossen, ist im Stil der Augsburger Werke Jörg Petels gehalten und schlägt einen magischen Bogen von Grünewalds spätgotischem Expressionismus zu der für das Erstehen der deutschen Barockplastik besonders wichtig gewordenen Kunst Augsburgs. So sind diese Beispiele für die Diagnose der Situation aufschlußreich. Im übrigen soll hier aber von den zahllosen Auswertungen älterer Stichvorlagen in der Plastik der Spätrenaissance und des frühen Barock nicht die Rede sein, weil diese Zusammenhänge überwiegend gegenständlicher, d. h. illustrativer Art waren.

Ein anderes Motiv des Zurückgreifens deutscher Bildhauer des 17. Jahrhunderts auf plastische Werke der Dürerzeit war das Erkennen von deren künstlerischer Vollendung. So konnte es geschehen, daß man der Wahrheit und Weisheit der Crucifixusdarstellungen des Veit Stoss eine kanonische Bedeutung zuerkannte. Bei einer Gruppe weit verbreiteter, sehr schöner und kraftvoller Crucifixusdarstellungen, die überzeugend als Werke des Veit Stoß angesprochen wurden, konnte ich zeigen, daß es in Wahrheit Arbeiten aus der Mitte des 17. Jahrhunderts sind,

²² A. Feulner, Ein Zinnkruzifix nach Grünewald: Städel-Jahrbuch VII/VIII, 1932, S. 172.

die von dem Nürnberger Bildhauer Georg Schweigger geschaffen wurden oder ähnlicher Art sind.²³ Schweigger hatte 1652 den berühmten Crucifixus von Veit Stoß in St. Sebald zu restaurieren. Er hat dies Christusbild, wie überliefert ist, „wegen der Kunst so hoch ästiniert, daß er es, so es hätte seyn können, gegen Erlegung eines großen Stuck Geldes erkauffet hätte“. Hier ist also ganz eindeutig die Bewunderung für das Kunstwerk – durchaus im modernen Sinn – als Quelle des Verhaltens angesprochen, wobei ich hinzusetzen zu dürfen glaube, daß im Sinn der Kunstlehre der Zeit diese Bewunderung primär der meisterlichen Bewältigung der Körperdarstellung gegolten hat. Schweigger hat offenbar bei seiner Restaurierungsarbeit oder anderen Anlässen so intensive Studien gemacht, daß er erstaunlich ähnliche Crucifixe neu schaffen konnte.

Wie bei der bis in die Rudolfinische Kunst reichenden Nachwirkung Dürers ist es auch bei dem Nachhall der Crucifixdarstellungen von Veit Stoß schwer, Werke einer intensiv einfühlenden späteren Nachahmung klar von den Modifizierungen der Originale in der unmittelbaren Ausbreitung der Werkstatt und ihrer Filiationen zu scheiden. Z. B. hat K. Ginhart 1954 einen solchen Crucifixus aus der Minoritenkirche in der Alserstraße Wien als spätgotisches Original veröffentlicht, der aus Hermannstadt in Siebenbürgen stammt. D. Radocsay hat 1959 für diesen Crucifixus eine siebenbürgische Parallele in der Franziskanerkirche in Klausenburg nachgewiesen und beide Werke aus dem Nachwirken des Krakauer Werkes von Veit Stoß, dessen Söhne nach Siebenbürgen abwanderten, erklärt.²⁴ Die mit schönem Erfolg geschehene Freilegung der ursprünglichen farbigen Fassung hat eindeutig sichtbar gemacht, daß der Hermannstädter Crucifixus in Wien wirklich ein großartiges spätgotisches

²³ Th. Müller: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft IX, 1942, S. 191. – H. R. Weihrauch: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1940/1953, Nürnberg 1954, S. 93.

²⁴ K. Ginhart: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege VIII, 1954, S. 9 – D. Radocsay, Das Hermannstädter Kruzifix in Wien: Acta historiae artium Academiae scientiarum Hungaricae, VI, Budapest 1959, S. 283.

Werk ist und nicht (wie mein Eindruck vor der Restaurierung gewesen war) ein Akt der Retrospektive.²⁵

Nur eine geringe Spanne trennt die Inbrunst des Christusbildes der spätesten Gotik von dem Kopffragment eines geschnitzten überlebensgroßen Crucifixus (Abb. 8) im Landesmuseum Joanneum in Graz.²⁶ Und doch ist hier nun alles in barocke Breite übersetzt, als wäre das Haupt mit der angearbeiteten wuchtigen Korbkronen nicht geschnitzt, sondern aus einem weichen, bildsamen Material modelliert. Leider ist über die ursprüngliche Heimat und Verwendung dieses Museumsstückes nichts bekannt und es ist deshalb auch nicht zu ermessen, ob es purer Zufall ist, daß sich dies markante Beispiel der Stoß-Retrospektive eben in Graz befindet, wo in der Kirche der Barmherzigen Brüder die nachweisliche Replik Georg Schweggers eines Crucifixus von Veit Stoß hängt.²⁷

Hinsichtlich dieser Vorbildlichkeit der Realisierung von Aktdarstellungen in der deutschen Plastik der Dürerzeit ist auch bemerkenswert, daß ein Frühwerk von Konrad Meit, nämlich die jetzt im Kölner Museum befindliche Statuette einer Judith, wie Wilhelm Vöge beobachtete, Rubens als Vorlage für eine zeichnerische Studie gedient hat und daß die Statuette der Fortitudo des gleichen Meisters (Paris, Musée Cluny), wie E. F. Bange wahrnahm, hundert Jahre später in einem Stich des Niederländers Nicolas de Bruyn wiedergegeben wurde.

An den Retrospektiven dieser Art haftet eine gewisse Abstraktheit der individuellen Begegnung und des künstlerischen Erkennens. Daneben steht der weite Komplex der „spätgotischen Reminiszenzen in der Plastik des deutschen Barock“. In diesem Sinn hat P. Metz mit Recht die Genesis des schönen monumentalen Crucifixus in der St.-Michaels-Kapelle bei St. Quintin in

²⁵ Ein ähnliches Problem ist der Crucifixus der laut N. Rasmus (Archivio per L'Alto Adige 1943, S. 52, Anm. 13) durch den Nürnberger Bildhauer Sixtus Frey um 1515/20 geschaffenen Kreuzigungsgruppe in der Capella del Crocifisso des Domes von Trient. Stammt der Crucifixus nicht doch erst aus der Zeit des Tridentinums?

²⁶ W. Suida, Österreichische Kunstschatze III, Wien 1914, Tafel 39 – W. Suida, Die Landesbildergalerie und Skulpturensammlung in Graz, Wien 1923 Sk. 34.

²⁷ R. Kohlbach, Steirische Bildhauer, Graz 1956, S. 112.

Mainz gedeutet.²⁸ Auch die Wiederaufnahme bestimmter ikonographischer Motive wie z. B. des sitzenden Schmerzensmannes Leinbergers in der volkstümlichen religiösen Plastik des süddeutschen Spätbarocks ist dafür symptomatisch, daß diese über zwei Jahrhunderte hinwegreichenden Kontakte primär im Bereich der psychischen-religiösen Affinitäten verwurzelt waren.

Noch greifbarer sind diese Resonanzen in der Kleinplastik. Auch für den Fall des Crucifixus in St. Quintin in Mainz gibt es Parallelen von hoher Qualität in kleinem Format²⁹ und im kleinplastischen Werk des Konstanzer Bildhauers Christoph Daniel Schenck sind die Anknüpfungen an die Faltenstilisierungen gewisser oberschwäbischer Schnitzwerke der Spätgotik offenkundig.³⁰ Vollends spielt in den kleinformatigen Skulpturen des 17. Jahrhunderts, die für Kunstkammerzwecke geschaffen wurden, die illustrative Retrospektive eine große Rolle, beginnend mit Serien historischer Porträts (z. B. von Georg Schweigger) und sich fortsetzend in merkwürdigen anekdotischen Themen, z. B. der Darstellung des Zweikampfes zwischen Albrecht Dürer und Lazarus Spengler vor Kaiser Maximilian,³¹ wobei die Stilimitation mitunter so perfektioniert wurde, daß die Klärung von Entstehungszeit und Meister ein fast unlösbares Problem ist.³² So glaube ich, daß ein Eindringen in dies Gebiet überhaupt nur empirisch möglich ist und versuche deshalb im folgenden einige besonders aufschlußreiche Beispiele gewissermaßen monographisch zu erläutern.

Im Stift St. Peter in Salzburg befinden sich die vergoldeten Messingbeschlüge eines Buchdeckels, inmitten das Relief einer

²⁸ P. Metz: Festschrift Friedrich Winkler, Berlin 1959, S. 330.

²⁹ Z. B. Crucifixus in Buchsbaumholz, hoch 28 cm, London, Privatbesitz. Vgl. auch den Crucifixus von Paul Egell in der St. Otto-Kirche Bamberg (K. Lankheit: Münchner Jahrbuch d. Bild. Kunst III. F. 1955 S. 246).

³⁰ B. Lohse, Christoph Daniel Schenck, Konstanz 1960.

³¹ Staatl. Museen Berlin: Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton IV. E. F. Bange, Kleinplastik, Berlin 1930, S. 86 – Kataloge des Bayer. Nationalmuseums XIII, 2: Th. Müller, Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein von der Mitte des 15. bis gegen Mitte des 16. Jahrh., München 1959, Nr. 278/279.

³² Vgl. die treffende Einleitung der zusammenfassenden Darstellung von E. F. Bange, Die Kleinplastik der deutschen Renaissance, München 1928 (rec. G. Habich: Zeitschr. f. bildende Kunst LXIII, 1929/30, S. 53).

stehenden Maria mit Kind auf einem angegossenen Sockelstreifen, der demonstrativ, d. h. wie es in dieser Zeit eigentlich nicht üblich ist, die Jahreszahl MDXVIII zeigt (Abb. 4). Als Umrahmung dienen Dekorationsstücke architektonischer Art im Rollwerkstil, vier Figürchen tubablasender Engel, geflügelte Puttenköpfe, die Evangelistensymbole usw. und ein Inschriftstreifen mit der Jahreszahl 1589. Es lag nahe anzunehmen,³³ man habe 1589 bei der Erneuerung des Einbandes das Marienbild von 1518 – und vielleicht auch die beigefügten musizierenden Engel – wiederverwendet und in ein neues, zu Ehren des alten Marienbildes erfundenes Ensemble eingefügt. In Wahrheit aber ist der Guß dieser Beschlägstücke einheitlich und gleichzeitig entstanden, was bedeutet, daß man 1589 ein vielleicht defekt gewordenes Relief der Muttergottes von 1518 täuschend nachgebildet hat und sogar Anlaß nahm, die Verbindung dieses Marienbildes mit dem Jahr 1518 besonders zu betonen, sei es, daß auch das Buch, zu dessen Deckel diese Applik diente, aus diesem Jahr stammte oder daß ein Bezug zu der um 1518 nach der Vorlage der byzantinischen Lukasmadonna in der Alten Kapelle zu Regensburg durch Albrecht Altdorfer gemalten „Schönen Maria“ in Regensburg bestand, für die 1519 eine eigene Wallfahrtskirche errichtet wurde.³⁴ Ikonographisch ist der Typus dieses Marienbildes durch die Pänula gekennzeichnet. Stilistisch besteht mit der gleichzeitigen Plastik Salzburgs kein unmittelbarer Zusammenhang, wohl aber mit dem Werk Hans Leinbergers, wobei (in Abweichung von der Darstellung des Gnadenbildes) die herzhafteste Hinwendung des Kindes zum Kopf Mariens und das Verfließende der Gewandfalten am wörtlichsten bei Leinbergers Steinfigur einer sitzenden Muttergottes im Deutschen Museum Berlin³⁵ vorgebildet sind, so daß man auch

³³ Österreichische Kunsttopographie XII: H. Tietze, Die Denkmale des Benediktiner Stiftes St. Peter in Salzburg, Wien 1913, S. 138.

³⁴ Albrecht Altdorfer und sein Kreis, Ausstellung München 1938, Kat. E. Buchner Nr. 34, 118.

³⁵ Staatl. Museen Berlin, Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton III. Th. Demmler, Großplastik, Berlin 1930, S. 258 – G. Lill, Hans Leinberger, München 1942, S. 173, 135, 272 – Th. Müller, Alte Bairische Bildhauer, München 1950, S. 42, Nr. 99.

eine Entstehung dieser Figur „um 1518“ annehmen darf. An dem retrospektiven Marienbild in Salzburg ist die beschönigende, den Naturalismus mildernde Eleganz der Spätrenaissance evident. Um dessen inne zu werden, braucht man sich nur der strotzenden Formenfülle von Leinbergers Bronzemaonna aus Moosburg (im Berliner Museum) zu erinnern.

Ein ähnlich zu erklärendes Beispiel ist ein köstliches kleines, in Ebenholz gefertigtes Hausaltärchen, das sich heute noch im Besitz der Fugger in Schloß Babenhausen befindet (Abb. 5). Der architektonisch klar gegliederte Rahmen ist mit edelsten Silberapplikationen Augsburgischer Art etwa im Stil Wallbaums verziert. Das Mittelfeld nimmt eine Relieftafel in Obstholz ein, die in einer kräftigen, rahmenden ovalen Girlande die Profilfigur einer stehenden Muttergottes vor einer Strahlenglorie zeigt. So eindeutig die architektonische Erscheinung des Altärchens dem Stil Augsburger Kunst etwa um 1610 entspricht, so klar ist der Charakter der Dürerzeit von Mariendarstellung und Girlande der Relieffüllung. Die einfachste Erklärung wäre die Annahme einer Verwertung von Dürers Kupferstich einer Strahlenmadonna von 1514 als Bildvorlage. Ich glaube aber, daß die Übersetzung der Mariendarstellung einer Augsburger Kleinplastik der Dürerzeit vorliegt. Es besteht nämlich ein organischer Zusammenhang mit dem Marienbild einer Solnhofener Steintafel im Stil Hans Dauchers im Victoria and Albert Museum London³⁶, wobei die Übertragung ins Profil, wie ich vermuten möchte, in einer (verlorenen) Reliefdarstellung des Augsburgers Hans Schwarz geschehen sein dürfte. Eine solche meine ich aus der retrospektiven Mariendarstellung des Fuggeraltärchens erschließen zu können.

Ein anderes Motiv solcher Retrospektiven war das Tödlein. Es scheint so, als hätte die Dürerzeit das eindringlichste „Memento mori“ geschaffen, dermaßen, daß die Späteren in dem Bestreben der spielzeugartig veristischen plastischen Verbildlichung dieses Motives immer wieder auf die früheste und darob packendste Formulierung zurückgegriffen hätten. Offenbar hatte die Zeit von Dürers Apokalypse und Dürers gespenstischer

³⁶ Victoria and Albert Museum Nr. 7957 – 1862, ex Coll. Soltikoff.

Zeichnung des reitenden „König Tod“, von Wolgemuts Totentanzholzschnitt in Schedels Weltchronik und Holbeins Totentanzserie das stärkste Organ für dies Ikon des Makabren. Ich habe 1943 eine Reihe geschnittener Statuetten solcher Tödlein veröffentlicht³⁷ und auf Grund der eingeschnittenen Jahreszahl 1673 auf der Unterseite der Bodenplatte eines Exemplares im Museum von Passau die Auffassung Banges entkräftet, es handle sich um oberrheinische Originale aus der Frühzeit des 16. Jahrhunderts. Inzwischen konnte ich noch vier weitere verstreute solche Statuetten ausfindig machen, so daß ich jetzt nicht weniger als acht Varianten³⁸ dieser Darstellung durch den gleichen Meister kenne, für dessen bis jetzt noch unbekannt Namen wohl die dem Datum des Passauer Stückes beigefügten Initialen AD verbindlich sind. Zugrundliegt eine großartige Inventio Hans Leinbergers, die in einer Kleinfigur seiner Hand in der Kunstkammer von Schloß Ambras erhalten geblieben ist, eine Gestalt, die von einer suggestiven Torsion erfüllt ist. Von dieser Räumlichkeit ist bei den Spätlingen nichts mehr zu verspüren.

Merkwürdig ist nun, daß mitten in die trennende Zeitdifferenz von einhundertfünfzig Jahren eine andere Gruppe solcher Tödlein tritt, für deren Datierung wohl die an einem in Hartholz geschnittenen Exemplar des Museums in Neuburg haftende Überlieferung, es stamme von „Bettel in Weilheim“, maßgeblich ist. Zu diesem wahrscheinlichen Frühwerk von Jörg Petel tritt ein wohl in Augsburg gegossenes Bronzeexemplar in der Kunstkammer der Markgrafen von Baden, sowie – von anderer Hand – zwei in weichem Holz geschnitzte Statuetten, von denen die eine (Basel, Historisches Museum) aus der Sammlung des 1667 gestorbenen Dr. Remigius Fäsch in Basel³⁹ stammt, während

³⁷ Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft X, 1943, S. 255 (vgl. R. van Marle, *Iconographie de l'art profane, Allégories et Symboles*, La Haye 1932, S. 361 ff.)

³⁸ Baltimore, Walters Art Gallery – Boston (Mass.), Busch-Reisinger-Museum – London, Victoria and Albert Museum – New York, Metropolitan Museum – Paris, Privatbesitz – Passau, Oberhausmuseum (Leihgabe im Bayer. Nationalmuseum München) – ehem. Zürich Slg. August Hommel.

³⁹ E. Major, *Das Fäschische Museum und die Fäschischen Inventare: Jahresbericht der Öffentlichen Kunstsammlung in Basel 1908.*

die andere 1951 vom Victoria and Albert Museum in London erworben wurde. So bietet dies Darstellungsmotiv eine gute Möglichkeit zu zeigen, wie lang eine plastische Gestaltung der Dürerzeit künstlerisch ihre Überzeugungskraft bewahrt hat.

Ein weiteres Beispiel ist das Elfenbeinrelief der Versuchung Christi im Britischen Museum London (Abb. 6), das laut Signatur von dem Hofkünstler Maximilians I. in München Christoph Angermair geschaffen wurde.⁴⁰ Auch hier liegt eine merkwürdige, bewußte Anlehnung an Formgebung und Atmosphäre der Dürerzeit vor. Die sonderbar objektivierende und zugleich romantisch anmutende Wiedergabe der Vegetation ist zumeist vorgebildet in dem Kosmos der Kleinreliefs des in Salzburg oder in Passau zu lokalisierenden Monogrammistens I. P. (Abb. 3), dessen Arbeiten von dem Meister Adam P. des Sündenfall-Reliefs in den Sammlungen des Palazzo Pitti in Florenz nicht zu trennen sind.⁴¹ Das Relief im Palazzo Pitti dürfte identisch sein mit einem Geschenk, das Herzog Wilhelm V. von Bayern 1586 Francesco Maria von Urbino gemacht hat.⁴² Warum sollten in der Münchner Kunstammer damals nicht weitere Arbeiten des Monogrammistens I. P. oder des Meisters Adam D. vorhanden gewesen sein, an denen sich der Hofbildhauer Christoph Angermair aus einer inneren Affinität diesen suggestiven malerischen Reliefstil der Donauschule aneignen konnte? Es gibt noch ein weiteres Werk dieser Art, nämlich das 1956 vom Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg erworbene Relief in Buchsbaumholz, darstellend die Erschaffung von Adam und Eva (Abb. 7). Ein Landschaftsausschnitt aus dem Paradies mit viel Vegetation und edlen Tieren. Im Vordergrund – schier undarstellbar – die Darstellung, wie Gottvater aus den Wolken nahend

⁴⁰ O. M. Dalton, Catalogue of the Ivory carvings of the Christian Era, British Museum London 1909, Nr. 486.

⁴¹ O. Kurz, A sculptor of the Danube school: The Burlington Mag. XCI, 1949, S. 217 – Th. Müller, Ein unvollendetes Werk des Meisters I. P.: Form und Inhalt (Festschrift Otto Schmitt), Stuttgart 1951, S. 225 – J. Pešina: Alte und neue Kunst IV, Wien 1955, S. 140.

⁴² H. R. Weihrauch, München, danke ich für den Hinweis auf die Angabe bei G. Gronau, Über künstlerische Beziehungen des bayerischen Hofes zum Hof in Urbino: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst N. F. IX, 1932, S. 379.

dem Körper Adams das Leben einhaucht. Im Mittelgrund die Darstellung, wie Gottvater aus einer Rippe Adams die Gestalt der Eva erschafft. Der Komposition liegt ein 1540 datierter Kupferstich von Heinrich Aldegrever zugrund.⁴³ Mir scheint aber, daß die Berufung auf diese graphische Vorlage zur Erklärung des Reliefstiles nicht genügt, sondern glaube, daß auch hier ein kausaler Bezug zur Kunst des Meisters I. P. oder Adam D. vorliegt und zwar in einer dem Londoner Relief so ähnlichen Weise, daß ich annehmen möchte, daß auch das Hamburger Relief ein Werk von Christoph Angermair – den wir bisher nur als Elfenbeinschnitzer kennen – sein könnte, auf Grund des ausgeprägten malerischen Charakters wohl erst kurz vor seinem Tod 1632 entstanden. Jedenfalls scheint mir bei dem Londoner und dem Hamburger Relief die Begegnung des Malerisch-Bildhaften im barocken Sinn mit der additiven Objektivierung der Renaissance allein aus der Verwertung einer älteren graphischen Vorlage nicht erklärbar zu sein. Vielmehr handelt es sich um eine persönliche Annäherung aus Wahlverwandtschaft, woraus zu ersehen ist, daß es „um 1600“ nicht nur eine „Dürer-Renaissance“ und die Anknüpfungen eines Uffenbach an Grünewald, sondern auch bewußte Tangenten zur Romantik des „Donaustiles“ gab.

Ein Letztes sind die Quellen von Bildinventionen, die sich der retrospektiven Einstellung des späten 16. und des frühen 17. Jahrhunderts aus der Nutzung der großen Kompositionen älterer, italienischer Kunst erschlossen haben. So ist es nicht erstaunlich, wenn z. B. der bayerische Hofbildhauer Hans Ässlinger Raffaels Disputa in das Relief⁴⁴ übersetzt hat. Überraschend und symptomatisch für die neue Freiheit der selectio ist es aber, wenn in einem im Schloß Baden-Baden verwahrten süddeutschen Elfenbeinrelief des frühen 17. Jahrhunderts (Abb. 2) nicht die Vorbildlichkeit der klassischen Kunst der Renaissance, sondern der italienischen Gotik aufleuchtet. Die Zwängung des vielfigurigen Geschehens in die schmale Bildtafel und die lineare Projektion der Schichten von Vordergrund, Mittelgrund und

⁴³ Vgl. H. Swarzenski, Die Kunstsammlungen im Heylshof zu Worms, Frankfurt 1927, Nr. 138 (ex Slg. K. Stein, Köln).

⁴⁴ H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1915, S. 135.

Hintergrund sind für die Darstellungsweise des frühen 15. Jahrhunderts charakteristisch und auch in der deutschen Plastik dieser Zeit (z. B. in der Tympanondarstellung der Anbetung der Könige am Südportal der Frankfurter Liebfrauenkirche) anzutreffen. Die Souveränität der verfließenden Komposition erinnert aber, wie ich glaube, noch stärker an Werke der oberitalienischen Malerei vom Beginn des Quattrocento z. B. die Anbetung der Könige des Stefano da Verona in der Brera und sogar an die Aufweichung des Reliefgrundes im Werk des Giovanni Pisano (z. B. an der Kanzel in Pisa, vollendet 1312): fremdartige Bildelemente, die um so mehr auffallen, als zwei weitere zum gleichen Marianischen Darstellungszyklus gehörende Elfenbeinreliefs in Baden-Baden völlig im üblichen Stil der Kompositionen südwestdeutscher Kleinplastik des frühen 17. Jahrhunderts⁴⁵ gehalten sind. Man sieht also, über welche Räume und Zeiten hinweg der Blick des Bildhauers im 17. Jahrhundert bereits gereicht hat.

Die aufgezählten und vorgewiesenen Beispiele – sie ließen sich noch vermehren – dienten nur dem Zweck, einen Blick hinter den Vorhang zu gewähren, der das Geschehen in Werkstatt und Atelier alter Bildhauerkunst zum Geheimnis macht. Wir wissen, wie radikal jener Akt der Selbstbefreiung gewesen ist, der sich in der Florentiner Künstlerwerkstatt um 1500 vollzogen hat. Gemessen daran stand die deutsche Bildhauerkunst des 16. und 17. Jahrhunderts immer noch in stärkeren Bindungen. Die beobachteten Beispiele von Retrospektiven zeigen aber die schrittweise Ausweitung des Blickfeldes. Aus dem 18. Jahrhundert haben wir genügend Zeugnisse, die beweisen, wie sehr der schöpferische Bildhauer damals zugleich auch schon Augenschon im modernen Sinn gewesen ist. Z. B. hat Ignaz Günther zeichnerische Studien vom Grabmal Kaiser Ludwigs des Bayern in der Münchner Frauenkirche und nach der Fassade von Asams Johann Nepomuk-Kirche gemacht. Solche Studien sind nicht aus puren Impressionen – wie im 19. Jahrhundert – er-

⁴⁵ Am ähnlichsten sind die Alabasterreliefs eines von Georg Brenck d. J. (aus Windsheim in Mittelfranken) 1638 signierten Hausaltärchens in Frankfurter Privatbesitz (O. Schmitt und G. Swarzenski, *Meisterwerke der Bildhauerkunst II*, Frankfurt 1924, Nr. 15/17).

wachsen, sondern aus einer inneren Wahlverwandtschaft, die von Günthers Statue einer Bellona über anderthalb Jahrhunderte zurück einen Boden zu Hubert Gerhards geschmeidiger Diana auf dem Tempel des Münchner Hofgartens spannt, Zeugnis der Wiederkehr des Stils des Florentiner Manierismus im süddeutschen Rokoko.

NACHTRAG:

Inzwischen habe ich das bisher nur aus einer mäßigen Abbildung in „Sele Arte“ V, 1957 Nr. 29, S. 76 Nr. 148 bekannte Hartholzrelief eines hl. Sebastian – jetzt neu erworben von der Städtischen Skulpturengalerie Frankfurt – untersuchen können. Es war in „Sele Arte“ als Zuwachs zum Werk des Meisters Adam D., bzw. I. P. veröffentlicht worden. In Wahrheit handelt es sich wieder um ein Dokument der Retrospektive aus dem artistischen Bereich der für Kunstkammern im „altfränkischen“ Stilgeschaffenen Kleinplastik und zwar ist es m. E. ebenfalls eine Arbeit des Münchner Hofbildhauers Christoph Angermair. Dies beweist die Übereinstimmung der Darstellungsweise mit den signierten Elfenbeinreliefs Angermairs der Versuchung Christi im Britischen Museum London (l. c.) und des Kalvarienberges von 1631 im Residenzmuseum München (Kat. XIII, 4 des Bayer. Nationalmuseums: R. Berliner, Die Bildwerke in Elfenbein usw., Augsburg 1926, Nr. 859). Die ungewöhnliche Art der Verleimungen des Frankfurter Reliefs spricht dafür, daß der Meister in Elfenbein zu arbeiten pflegte. Fraglich bleibt, ob das Hamburger Relief „noch“ von Angermair geschnitten ist oder bereits von einem „barockeren Schüler“, der seinen retrospektiven Stil fortgesetzt hätte. Ich plädiere für ein Spätwerk Angermairs.

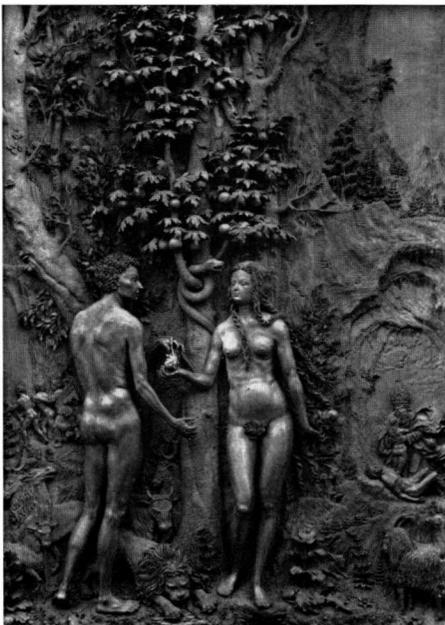
Die Reproduktionsvorlagen verdanke ich den Museen, in denen sich die einzelnen Werke befinden. Nur den Abbildungen 4 und 5 liegen eigene Aufnahmen zugrunde. Th. M.



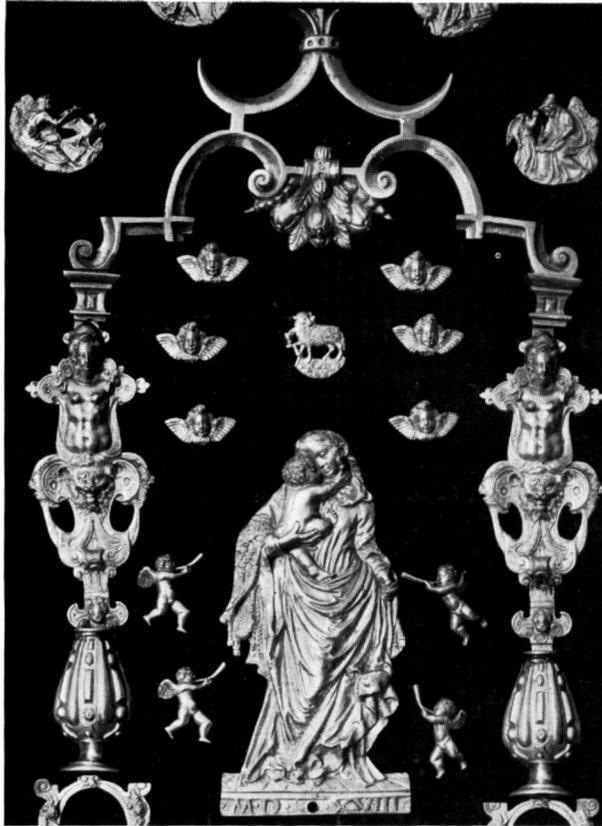
1. Frankfurt, Städt. Skulpturengalerie: Maria lactans



2. Baden-Baden, Schloß:
Elfenbeinrelief, Anbetung der Könige
München Ak. Sb. 1961 (Müller)



3. Gotha, Museum:
Meister J. P., Sündenfall



4. Salzburg, St. Peter: Buchdeckel-Beschläg



5. Babenhausen, Schloß: Hausaltärchen



6. London, Britisches Museum:
Christoph Angermair, Versuchung Christi



7. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe:
Christoph Angermair (?), Erschaffung von Adam und Eva



8. Graz, Landesmuseum Joanneum: Crucifixus-Kopf