

Der Hochaltar des Meisters HL

Von DR. MARK ROSENBERG
Fortsetzung von Heft 17/18

Kunstgeschichtliche Kritik
des Altars

Der Künstler

Zu keiner Zeit hat die Holzsculptur so geblüht, wie seit dem Ende des 15. Jahrhunderts und kein Land war damals reicher an guten Bildschnitzern, als Franken und Schwaben.

Die Bilder, die man gewohnt war auf den Altar zu stellen, liebte man dann in schöne Rahmen zu fassen, was schon bei den Haus- und Reisealtären vorgekommen war. Man ahmte gern die Formen derselben auch für die Kirche nach, da man zugleich die Schnitzarbeit anbringen konnte. Bald überwuchert diese mit ihren eleganten und kühnen Formen sämtliche Bilder am Altar und tritt wol selbst ein in die Füllungen, aus welchen sie das flache Gemälde verdrängt.

So entsteht der Schnitzaltar, der sich nur noch zur Completirung der Bilder bedient.

Er ist einer jener Parasiten in der Kunstgeschichte, die von zwei anderen Künsten sich nährend ihr eigenthümliches Leben führen. Er entlehnt der Architektur ihre ernstesten Formen und spielt mit ihnen wie ein verzogenes Kind. Die Malerei gibt ihm die Entwürfe her, die er sich bemüht in seinem spröden Stoff nachzuahmen.

Wenn wir die Stellung eines Schnitzaltars in der Kunstgeschichte erkunden wollen, müssen wir, abgesehen von der Vergleichung mit ihm verwandter Werke, für seine Ornamentik und Anordnung die Architektur, für seine Darstellung die Malerei consultieren.

Da es uns auf ein sehr bestimmtes Resultat ankommt, die Entstehungszeit des Altars zu präzisieren, werden wir nicht ins Allgemeine schweifen, sondern nur diejenigen Theile hervorheben, die zur Lösung dieser Frage am Leichtesten führen können.

Nehmen wir zuerst die architektonischen Formen.

Wir haben an den Baldachinen des Aufsatzes geschwungene Wimberge und gebogene Fialen und oben den Frauenschuh. Von wann sind diese Motive? Sie gehören dem

Rococo der Gothik an! Wie die Kunst der Renaissance musste sich auch die Mittelalterliche ermüdet in diesen Schaukelstuhl werfen. Das starreste Element in der Gothik waren die Wimberge, die mit ihren graden Schenkeln gegenüber dem Romanismus eine Abwechslung gewährt hatten. An ihnen bemerkt man zuerst den neuen Geist. So auf einem elfenbeinernen Reliquienaltar aus den Jahren 1330 - 80 im Bayerischen Nationalmuseum, so im Tympanon über dem Portal der Stadtkirche zu Wittenberg. In beiden Fällen handelt es sich mehr um das Ornamentale. Als Architekturform scheint dieses Motiv, Eselssattel genannt, erst mit dem 15. Jahrhundert aufzutreten. So ward die geschwungene Linie eingeführt und das Gefallen an derselben führte bald dazu, die Schwingung selbst zum Prinzip zu erheben und damit öffnet sich das Feld dem gothischen Rococo, von dem wir sprachen.

Der nächste Schritt der Entwicklung, den der Eselssattel durchzumachen hatte, war der, dass er ausser der Schwingung seiner Schenkel nach den Seiten auch eine Solche aus der Ebene heraus erhielt. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass der Uebergang dazu gefunden wurde in der Verwendung des Eselssattels an der Verzierung eines runden Körpers, wodurch eine doppelte Biegung der Schenkel an und für sich nothwendig ward.

Trotz dieser weiteren Durchbildung blieb der Eselssattel immer noch eine architektonische Form. Diese musste noch untergraben, vollends aufgelöst werden, damit der Zeitgeschmack sein loses Spiel ungehindert damit treiben könne. Es geschah durch Einführung von freigeschwungenen Stäben zwischen die gothischen Giebel und Wimberge.

Eines der besseren und früheren Beispiele dafür sind die constanzer Chorstühle vom Jahre 1470.

Statt der einfachen Stäbe treten auch Reiser, wie sie z.B. Dürer an dem Portale im Hintergrund der Beschneidung (ein Blatt aus der Folge des Marienlebens) bildet, oder später ganz mächtige Stämme auf.

In seiner ganzen Ungeheuerlichkeit erscheint das Motiv am Portal der ehemaligen Klosterkirche zu Chemnitz (ca. 1530).

An einer anderen Stelle nimmt das gothische Ornament, immer in der Holznachahmung bleibend, die Form von Dornengewinden an, wofür ein Steinrelief aus dem wormser Dom vom Jahre 1487/88 als Beispiel dienen mag.

Wenn wir von diesen Elementen absehen, welche dazu beitragen, den architektonischen Charakter des gothischen Giebels aufzulösen, wozu schon durch den Eselssattel der erste Schritt gethan war, so haben wir dieselbe Umwandlung an einem andern gothischen Constructionselemente zu verfolgen, an der Fiale.

Als die Schenkel des Eselssattels sich bereits sowohl nach den Seiten als aus dem Plane heraus bogen, als seine oberste Blume, der Spitze der Fiale doch so sehr verwandt, sich längst vornüber gebeugt hatte, stand die Fiale noch immer aufrecht und liess sich nicht hinreissen von dem neuen Geiste, bis sie ihm schliesslich doch unterliegen musste. Wir können den Kampf des architektonischen Geistes in der Fiale gegen das neue Prinzip bis ins Einzelste verfolgen. Die Fiale selbst will sich nicht beugen und zweigt zuerst an ihrer Spitze ausser ihrer eigenen krönenden Blume noch eine Zweite ab, welche sich seitwärts neigt.

An Monumenten aus den 70er Jahren des 15. Jahrhunderts finden wir die Entwicklung einen Schritt weiter; noch immer steht die eigentliche Fiale mit ihrer krönenden Blume aufrecht, aber sie zweigt hier schon aus ihrem Körper eine Zweite ab, die sich in geschweiftem Bogen an ihre Nachbarin anlehnt. Erst dem Geiste eines Mannes, unter dessen Händen der Stein gelernt hatte Wachs zu sein und um einem schönen Gedanken Raum zu geben, fügt sich die stolze Fiale; aufsteigend nach dem ihr innewohnenden Prinzip erhebt sie sich bis an die Decke des Domes und senkt dort erst in Unmuth das Haupt vor dem unüberwindlichen Hindernisse, höher zu steigen. Es ist das Sacrament-Häuschen von Adam Krafft (gearbeitet 1496 - 1500), von welchem wir sprechen. Eines der schönsten Beispiele jener „krausen Gothik“. Was in Stein von einem grossen Meister gewagt worden war, konnten die Schüler in Holz wol nachahmen, ja überbieten.

Da begann man denn an den

Schnitzaltären, die bereits die grössten Dimensionen angenommen hatten, die oberste Fiale umzubiegen; doch hielt sich die Krafft'sche Schule damit noch immer innerhalb gewisser Grenzen. Erst später im Beginn des neuen Jahrhunderts überstieg man alle Schranken, die von ihrer Heimath, der Architektur, her die Fiale noch umgaben, und es entstanden Werke wie der Hochaltar in St. Jakob in Winnenthal, dessen oberste eingebogene Spitze kaum noch gothisch zu nennen ist. So entstand auch der Altar in Breisach.

Wir sehen ihn somit hier sich durch seinen stark umgebogenen Frauenschuh unter die Werke des beginnenden 16. Jahrhunderts einordnen.

Gehen wir nun zu den Bezügen über, welche unser Altar zur Malerei jener Zeit hat. Wir werden uns für seine Entstehung abermals und zwar von zwei verschiedenen Seiten her auf diese Epoche hingewiesen finden. Einmal durch die ikonographische Entwicklung der Krönung Mariae, zweitens durch die Verwandtschaft unseres Altarwerkes mit dem des Hans Baldung im Münster zu Freiburg.

Die Ikonographie der Maria ist einmal sehr ausführlich behandelt worden (von Mrs. Jameson) und nimmt ausserdem in allen Werken über Ikonographie einen hervorragenden Platz ein. Dennoch fehlt es an einer Darstellung der historischen Entwicklung der einzelnen Motive, und ein neueres Werk über diese Gegenstände, abgesehen von seiner sonstigen Unbrauchbarkeit, macht nicht einmal den Versuch dazu.

Soweit ich Material für diese Frage bis jetzt habe sammeln können, und ich gedenke es nach einiger Vervollständigung mitzuthemen, lässt sich erkennen, dass mehrere Motive ihre nachweisbare Zone und Zeitgrenze haben. So ist die besondere Art, wie die Krönung auf dem breisacher Altar dargestellt ist, entschieden deutsch; sie gehört dem 16. Jahrhundert an und lässt sich in einzelnen Punkten aus den Dürer'schen, Krafft'schen und Vischer'schen Arbeiten herleiten. Ich glaube nicht, dass es möglich sein wird, eine Krönung Mariae, wie wir sie in Breisach vor uns haben, (symetrisches Ausstrecken der Hände von Christus und Gott-Vater und dergl.) etwa schon um 1497 nachzuweisen und können wir somit diese Jahreszahl als „ikonographisch unmöglich“ beseitigen.

Die Beziehungen zu Hans Baldung werden uns mit noch grösserer Bestimmtheit auf ein späteres Datum hinweisen. Ein Blick auf dessen Mitteltafel am Altar im Münster zu Freiburg zeigt uns sofort die enge Verwandtschaft dieses Werkes mit dem Unsrigen, (schon Grieshaber hat sehr bestimmt darauf hingewiesen) und eine Reihe von Details bestätigen im Einzelnen den allgemeinen Eindruck. So sind z.B. an unserem Altar an drei verschiedenen Stellen des Mittelbildes Monogrammtafeln angebracht. Es entspricht dies ganz dem Wesen Hans Baldungs. Auch ist die Form der Tafeln und der spielende Humor, mit welchem die Engel sie halten, am breisacher Altar und in verschiedenen Werken Baldungs übereinstimmend.

Solche Verwandtschaft kann man nicht zufällig nennen und es bleibt uns die Frage, welcher der beiden Künstler der Vorbildende, welcher der Nachbildende gewesen ist.

Baldungs Altar wurde laut Inschrift 1516 vollendet und war vermöge seiner grossartigen Schönheit unzweifelhaft ein Werk, welches viel von sich reden machte. Wenn 10 Jahre darauf ein Künstler, dessen Existenz uns ohne sein breisacher Werk viel-



Detail aus dem Hochaltar Bild: Münsterarchiv/Alber

leicht ganz unbekannt geblieben wäre, denselben Gegenstand (die Krönung Mariae) zu behandeln hatte, so lag es nahe, dass er auf die in der grösseren und reicheren Schwesterstadt viel gepriesene Darstellung zurückging. Und in der That sind mehrere der Abweichungen zwischen den beiden Altären aus der Uebertragung des flachen Bildes in das Holzrelief und Uebereinstimmungen, die dem Materiale nicht entsprechen, aus der Abhängigkeit vom flachen Gemälde zu erklären. Als aber Baldung für Freiburg zu arbeiten hatte, wird er wol schwerlich auf ein, wenn die Jahreszahl 1497 richtig sein soll, 20 Jahre früher in Breisach gefertigtes Werk zurückgegriffen haben. Umsoweniger ist dieses anzunehmen, als damals die Maler stets die erfindenden Künstler waren, während Erzbildner, Bildhauer und Schnitzer, unbeschadet ihres Rufes, auf die Erfindungen der Maler und Kupferstecher zurückgriffen. □