

## REZENSIONEN

KARL OETTINGER: *Anton Pilgram und die Bildhauer von St. Stephan.*  
119 S., 144 Tf. — Wien 1951: Verlag Herold.

Anton Pilgrams Ruhm haftet an seinen steinernen Bildwerken in St. Stephan in Wien. Glückliche Einzelfunde von Werken und Nachrichten, die verschiedenen Forschern in den letzten Jahrzehnten gelungen sind, ermöglichten es jetzt dem Spürsinn und der Interpretation Karl Oettingers, aus den Ergebnissen dieser Forschungen und eigenen Entdeckungen monographisch ein Bild dieses Meisters und seiner höchst eigenwilligen Kunst zu formen. Vermutlich in Brünn in Mähren beheimatet, kam Pilgram — möglicherweise über Wien — nach Schwaben, wo er „von etwa 1482 bis mindestens 1497, vermutlich aber bis 1502, als Baumeister in Heilbronn und Wimpfen und als Schöpfer von Zierwerken, Kanzeln und Sakramentshäusern von Heilbronn und Ohringen neckaraufwärts über Heutingsheim und Schwieberdingen bei Ludwigsburg bis nach Rottweil tätig gewesen ist“. Zunächst als Hüttensteinmetz arbeitend, scheint er erst durch Hans Seyfer in den neunziger Jahren zum „richtigen Bildner“ geworden zu sein. Seit 1502 war Pilgram in Brünn Baumeister der Stadtkirche St. Jakob, dann auch Baumeister des Stadtrates. Von 1511 bis zu seinem Tod um 1515 war er Dombaumeister von St. Stephan in Wien.

Genesis und Bedeutung der steinernen Bildwerke, die diesen Lebensweg dokumentieren, sind in der monographischen Darstellung Oettingers überzeugend geklärt und von ihrer Umgebung abgegrenzt. Mehr noch als die späten Wiener Bildnisköpfe ordnet den Meister vor allem der Öhringer Kanzelträger des Deutschen Museums in Berlin zu den bedeutendsten deutschen Bildhauern seiner Zeit. Das Sprechende des Menschlichen und des Persönlichen ist der Ausdruck einer staunenswerten Individualität. Das Herbe, mitunter vielleicht sogar Bittere des Psychischen sollte man m. E. aber nicht als „Leiden unter schwerer Seelenlast“ deuten, sondern — positiv — als Symptom einer sich damals vollziehenden innersten Wandlung. Daher der Verismus der „Armleutkunst“ und der Ingrim des sogenannten Astbrechers und der fragende und zweifelnde Blick in den Augen des jungen Dürer.

In psychologischer Ausdeutung formgeschichtlicher Beobachtungen und historischer Daten entwirft Oettinger für die Schicksalslage der Jahrhundertwende ein Zeitbild, dessen Systematik — bis in Jahrfünfte unterscheidend! — die Koordinaten für die Kurve des Lebenswerkes von Pilgram abgeben soll. Zugegeben, daß eine solche Verdichtung der Interpunktionen in der gesicherten Werkreihe der größten Künstler dieser Zeit möglich ist, so vergrößert sich doch die mögliche Fehlerquelle der Interpretation, je mehr sich die Deutung, wie es in Oettingers Buch geschieht, von der Begrenzung auf eine konkrete Individualität entfernt. Noch anfechtbarer erscheinen mir die Begriffe, mit denen der Vf. zur Charakterisierung von „Pilgrams Sonderart“ über Stammeseigentümlichkeit und Landschaft schreibt, um Pilgram als „slawenranddeutsch“ hinzustellen. Ich gestehe offen, daß es mir dieser Kunst (und auch generell dieser Zeit!) nicht adäquat erscheint, wenn Oettinger ob der Gleichheit des Darstellungstypus in einem Dutzend dieser Bildwerke die Meisterbildnisse der Kanzel und des Orgelfußes von St. Stephan als weitere Selbstbildnisse wiederzuerkennen glaubt und mit dieser Beobachtung (unter Berufung auf Kretschmer) Deszendenztheorien verbindet, die Pilgram an die Seite von Dürer, Rembrandt, van Gogh und Corinth

treten lassen. In all dem scheint mir die Grenze von wissenschaftlicher Wahrnehmung und Mitteilung in gefährlicher Weise überschritten und damit auch die Voraussetzung für eine kritische Auseinandersetzung.

Wie zur Probe der Aussagekraft dieser Untersuchungen erhebt sich bei der Umgrenzung des Lebenswerkes von Pilgram das heikle Problem der Zuschreibung der Wiener Holzstatuette des sog. Falkners und der Münchener Grablegungsgruppe von 1496. Oettinger kann sich auf das Auge und das Wort Wilhelm Vöges berufen, wenn er diese beiden kleinplastischen Schnitzwerke Pilgram zuschreibt. Freilich tut er es nicht ohne ernste Bedenken. Vor allem bei der Grablegungsgruppe meint Oettinger, in ihr sei Italienisches (und zwar Oberitalien) vorausgesetzt. Es folgt die Hypothese einer Italienreise Pilgrams um 1494/95 mit der „verlockenden“ Vorstellung, daß Pilgram und Dürer damals im Fondaco in Venedig zusammengetroffen seien. Wieder gestehe ich, daß mir hier die Grenze objektiver Wahrnehmung und Deutung überschritten scheint. Wo ist die oberitalienische Plastik, deren Sehen und Verstehen dem deutschen Steinmetz die Möglichkeit einer neuen szenischen Gruppenbildung in der Plastik eröffnet hätte? Wo ist in Pilgrams späterem Werk jemals wieder jene merkwürdige Tiefenräumlichkeit, die das besondere Merkmal der Münchener Grablegung ist? Wo diese überraschende Statik? Trotz der „spätgotischen“ Gedrängtheit der Komposition ist hier offenkundig eine in dieser Zeit und in der Generation Pilgrams unvergleichliche, reife Vorstellung von der Funktion des Körperlichen vorausgesetzt, die sich ebenso in einer völlig neuartigen, geradezu raffinierten Zubereitung der Oberfläche äußert. Nicht Italien, sondern der Oberrhein in seiner engen Verbundenheit mit den Niederlanden bietet, wie mir scheint, die einzigen Vorstufen: zu beweisen am besten durch das Grablegungsrelief im Wormser Domkreuzgang, 1488 durch den Bischof und Humanisten Johann von Dalberg errichtet. Auch in der Formgebung des Falkners ist das Entscheidende die neue Erfülltheit von einer starken Physis, die sich von aller architektonischen Bedingtheit freigemacht hat. „Nicht mehr verkörperte Bewegung, sondern bewegter Körper“, wie Pinder einmal treffend gesagt hat. Es ist, als würden jene schattengefüllten Hohlräume, welche die spätgotische Schnitzerkunst mit einer wahren Wollust geschaffen hatte, von innen her durch eine Extension des plastischen Kernes aufgesogen. Was sollte bei dieser kühnen Wandlung die Berührung mit der völlig anders gearteten italienischen Plastik für eine Hilfe bedeutet haben? Die Generation der um 1450/60 geborenen Bildhauer, in die Oettinger Pilgram (wie mir scheint mit Recht) eingliedert, hatte m. E. noch kein inneres Organ für die Renaissance Italiens und es bedurfte erst der Dolmetscherschaft der Graphik und Malerei eines Dürer, bis sich der deutschen Plastik beispielsweise eines Konrad Meit (und selbst bei ihm wahrscheinlich noch ohne persönliche Kenntnis der Welt Italiens der Kanon einer neuen Schönheit erschloß?

Die für Pilgram gesicherten Bildwerke verharren aber in der Blockhaftigkeit des Steines und entbehren jener inneren säulenhaften Rundung und jener strahlenden Räumlichkeit, die für die aus hartem Holz geschnitzte Kleinplastik der Grablegung und des Falkners charakteristisch ist. Wie sollte man sich vorstellen können, daß die ehrliche Steinmetzenhaftigkeit des Wiener Keckmann-Epitaphes ein Spätwerk der gleichen Hand sei, die um 1496 raumplastische Probleme mit einem so kühnen Zugriff gemeistert hätte, wie es in der Grablegung und bei dem Falkner geschehen

ist — und dies noch dazu von einem Mann, der erst in den neunziger Jahren vom Baumeister und Steinmetz zum „richtigen Bildner“ geworden sein soll!

Das besondere Verdienst der Arbeit von Oettinger sehe ich darin, daß im Gefolge des Lebenswerkes von Pilgram die Hauptwerke der Epitaphplastik von St. Stephan dokumentarisch ausgebreitet werden und damit endlich ein schon lange akutes Anliegen der Forschung erfüllt wird. Es handelt sich hier um einen der aufschlußreichsten Komplexe der österreichischen Plastik der Donauschule. Die Fruchtbarkeit und die Bedeutung dieses Bodens für die Geschichte der oberdeutschen Plastik sind bisher wissenschaftlich immer nur in Ausschnitten (wie z. B. in den Studien, die um den Zwettler Altar kreisen) sichtbar geworden. Diese Gruppe von Werken ist in der Zeit von 1510 bis 1530 entstanden. Oettinger betont selbst die ob des Kleinmeisterlichen sich nur um so deutlicher verratende Herkunft der einzelnen in dieser Gruppe führenden Kräfte aus Salzburg, aus Schwaben und aus Franken. Rätselhaft — und irgendwie faszinierend — bleibt nur, wie sich aus diesem Kräftespiel doch eine starke Dynamik — und zwar wesentlich des Österreichischen! — gebildet hat. Man erinnert sich der parallelen Problemstellung auf dem Gebiet der Graphik und der Malerei, in deren Bereich der zugewanderte junge Cranach zu einem genialen Protagonisten des österreichischen Donaustiles geworden ist. Das Datum 1502 auf seinem Holzschnitt des hl. Stephan beweist, daß die entscheidende stilistische Wandlung sich im ersten Jahrzehnt vollzogen hat und daß daran gemessen die Neuheit der Stilbildung in der Epitaphplastik von St. Stephan nicht primär, sondern Derivat ist. Ich glaube, daß eine gewissenhafte ornamentgeschichtliche Untersuchung noch einige Ergebnisse zu dem Problem des Eindringens von Renaissance-motiven und zu der Frage ihrer Abkunft (vgl. Corvinus-Codices) zeitigen könnte.

Vermerkt sei, daß der Georgsaltar von St. Georgen bei Preßburg, vielleicht das wichtigste ganz erhaltene Altarwerk dieser Gruppe (weshalb man auch weitere Abbildungen außer dem reproduzierten Mittelstück vermißt) nach slowakischen Publikationen 1527 datiert sein soll, eine Bestätigung für Oettingers Ansetzung um 1525—30.

Überragende Erscheinungen sind der Meister von Mauer und der Meister von Zwettl. Oettingers kritische Diagnose ihres Stiles — ihr merkwürdiges „Bruderverhältnis“ zum Breisacher Meister H. L. — und die Deutung dieses ganzen Stilphänomens, sind Ergebnisse, denen man, wie ich glaube, nur beipflichten kann. Ebenso entschieden glaube ich aber Bedenken gegen die Zuschreibung des Steinreliefs eines Gnadenstuhles aus dem Kloster Säusenstein im Niederösterreichischen Landesmuseum an Hans Leinberger erheben zu müssen. Dies bedeutende, bisher ganz unbeachtete Werk — ich kann mich nicht erinnern es je gesehen zu haben — wird von Oettinger, wie mir scheint, um 1511 zu früh datiert. (Damit es eben noch vor Leinbergers Moosburger Altar angesetzt werden kann?) In der Typenprägung besteht m. E. Ähnlichkeit, aber keine innere Verwandtschaft mit der Plastik Leinbergers. Es fehlt, wie ich glaube, jede Spur von dessen ausgesprochen männlichem Temperament. Ich sehe eher Zusammenhänge — und zwar nicht nur hinsichtlich der chronologischen Ansetzung — mit der Plastik des Johannesaltars (1516?) der Florianikirche in Krakau. Trotz meiner Einwendungen gegen die Methode und trotz meiner Bedenken gegen Teilergebnisse halte ich Oettingers Buch für den wichtigsten bisher vorliegenden Baustein einer Geschichte des „Donaustiles“ in der Plastik. Schon die hervorragend gewählten Abbildungen zeigen die merkwürdige Dichtheit dieser Produktion. In der

Altarplastik von Mauer und von Zwettl wird ersichtlich, wie hier wirklich ein Letztes, Äußerstes an Visuellem gewagt ist: Symptom der Zeit und zugleich Symptom der Landschaft. Theodor Müller

WERNER HAFTMANN: *Paul Klee: Wege bildnerischen Denkens*. 176 S., 8 Tf. München 1950: Prestel-Verlag.

Ein außerordentliches Buch: In der Sprache klar und zugleich subtil, mit einer seltenen Gabe, die Dinge der bildnerischen Welt in die wesensfremde des Wortes zu übertragen, eindringend in das Wesen dieses einen Künstlers, dabei vorstoßend zu grundsätzlichen, in einem weiten Bezirk der Kunst gültigen Erkenntnissen, und neu in der Methode. Haftmann versucht mit Erfolg, Bildung und Gesetze dieser Kunst nicht vom Standort des betrachtenden Historikers, sondern vom Standort des Künstlers selbst deutlich zu machen. Dienende und ehrfurchtsvolle Unterordnung unter die schriftlich fixierte oder mündlich überlieferte Anschauung eines großen Malers, die sich von der allzu üblichen, mehr oder weniger geistvollen Ausbreitung eigener Deutungs-Hypothesen im Schrifttum über die Kunst unserer Zeit vorteilhaft abhebt.

Vielleicht ist dem Verfasser der Umstand günstig gewesen, daß er Klee nicht mehr persönlich gekannt hat. Er bewahrte ihn vor der Gefahr, sich auf eigene, oft allzu persönliche Eindrücke und Erinnerungen zu verlassen, Äußerungen, die er mehr oder weniger zufällig mit eigenen Ohren vernommen, zu stark in den Mittelpunkt zu rücken, und zwang ihn statt dessen, alles erreichbare Material zu sammeln, zu sichten und zu werten: Die Tagebücher, die Briefe, die gedruckten theoretischen Schriften Klees selbst, die Berichte des Sohnes, der Schüler, der Freunde. Er hatte Distanz zu seinem Thema, aus der heraus es vielleicht erst möglich wird, gültige Definitionen und Wertsetzungen für die Kunst der jüngsten Vergangenheit zu finden.

Die Verfolgung des Lebensganges bis zur Bauhauszeit in den ersten fünf (von elf) Kapiteln (Jugend und Beginn, Die Lehrjahre, Die europäische Phalanx, Das Geschenk der Farbe, Der Meister am Bauhaus) ist nur einer von mehreren konzentrischen Wegen, die alle auf den gleichen Mittelpunkt zielen: Die Erfassung des Wesens von Klees Kunst oder, wie Haftmann es im Untertitel glücklich formuliert: der Wege seines bildnerischen Denkens. Nachdem das Suchen und Finden der neuen Bildform bis zu dieser Meisterzeit dargestellt wurde, werden Klees eigene, anlässlich seiner Lehrtätigkeit niedergeschriebene Schriften („Pädagogisches Skizzenbuch“, „Wege des Naturstudiums“) mit Hilfe von Äußerungen und Aufzeichnungen der Schüler ausgebreitet. Zwei weitere Kapitel stellen an Hand von Bildbeschreibungen grundsätzliche Untersuchungen über die „Geburt des Bildes“ und „Das Sein des Bildes“ an, im zehnten Kapitel „Formereignisse“ wird die Entwicklung der Bildgedanken in den Düsseldorf und Schweizer Jahren verfolgt und schließlich in einem Schlußkapitel „Zum Engel irgend“ eine tiefe Einsicht in Größe und Transzendenz der Kunst Klees vermittelt.

Haftmann stellt keine historischen Entwicklungsbilder an den Anfang, um den kunsthistorischen Ort zu bestimmen, von dem Klee ausgeht. Er läßt den Leser mit Klee die Kunst der Jahrhundertwende erfahren, läßt ihn zugleich stufenweise in die Gedanken- und Formenwelt Klees eindringen, läßt ihn das Suchen, die Zweifel, das