BIBLIOTEKA
MUZEUM SLĄSKIEGO
9420
III

Altdeutsche Bildschnitzer

5,50

Die Ostmark

Landschaft, Volk und Kunst der südostdeutschen Gaue

Herausgegeben von

Karl Heinrich Waggerl

Verlag Anton Schroll & Co in Wien

Altdeutsche Bildschnitzer der Ostmark

von

Karl Oettinger

Mit 104 Bildtafeln

Verlag Anton Schroll & Co in Wien

11. bis 20. Tausend

94 20
III

Printed in Germany
Copyright 1939 by Anton Schroll & Co. in Wien
Druck des Textes: Christoph Reißer's Söhne, Wien V
Druck der Bilder: Kunst-Tiefdruck Chwala, Wien VII

Warum ist die Kunst, von der dieses Buch spricht, so ganz unserem Volk gehörig, daß weder aus dem überreichen Italien noch aus dem französischen Land sich irgendein Meister den unsrigen vergleichen kann?

Und warum wieder sind es von den deutschen Stämmen gerade die in den Alpenbergen und an der Donau, die hierin am meisten und — im ganzen gesehen — das Glücklichste geschaffen haben?

Die Antwort auf diese Fragen führt wie von selbst zu einem rechten Verstehen der deutschen Kunst und der Menschen, die in der Ostmark zu Hause sind.

„Wie aus Holz geschnitzt": von welchen Leuten sagen wir das? Hart und eigenwillig erwarten wir sie, von knorrigem Wuchs, die Züge „wie mit dem Messer geschnitten": ernst ihre Haltung, eckig der Schritt und kantig jede Bewegung. In Dorf und Wald, dem Ursprung nahe, treffen wir sie am meisten. Nur schwer leben sie in der Stadt und nur wenige — die stärksten unter ihnen — behaupten sich dort. Denn es fehlt ihnen das Wendige, das von einem zum anderen und vorbeizugleiten vermag, sie stoßen sich an Menschen und Dingen und vermögen nicht, über sie hinwegzuschreiten und sie beiseitezuschieben wie jene Großen, die breit und wuchtig durch das Dasein gehen und denen Denkmäler aus Stein und Erz errichtet werden nach ihrem Tode.

So aber ist nun auch die Holzschnitzerkunst selbst und so sind ihre Meister.

Ihre Arbeit ist schwer, und sie müssen von allen Plastikern am meisten Handwerker sein und bleiben, im alten Sinn. Sie können nichts Wesentliches einem anderen, Dienenden überlassen wie der Bildner, der sein Tonmodell mit weichen Fingern und ohne Widerstand formt, um es dem Gießer oder dem Steinmetzen zu geben und erst die letzte feine Ziselierung oder Glättung wieder zu vollenden, wenn die schwere Arbeit getan ist. Sie müssen selber die Arbeiter bleiben und die ganze Mühe vom Gedanken bis zur Vollendung auf sich nehmen.

Und das Handwerk des Schnitzers ist dabei noch schwieriger als bei den anderen plastischen Künsten. Denn Metall und Stein sind tote Stoffe, die sich in allen ihren Teilen und nach allen Richtungen auf gleiche Weise gestalten lassen. Das Holz aber ist etwas lebendig Gewachsenes und hat ein Teil von diesem Leben behalten: in den Faserungen, den Ästen, den Ringen und Adern, die seinen Bau bestimmen

und dem Schnitzer Fessel anlegen, wenn er seinen Einfall in den Stoff übertragen will. Schon das Maß eines Holzblocks ist nicht so frei wie das eines Steinwürfels, den sich der Bildhauer nach seinem Gedanken beliebig groß schlagen läßt. Und der Baumstamm befiehlt dem Meister fast ebensosehr, wie dieser ihm. „So bin ich gewachsen, hier mußt Du steil hinauf, mit Deinem Messer, steil und gerade, wie ich selber aufgestiegen bin: hier wieder verweigere ich eine gerundete Form; und hier ist mir einst eine Wunde geschlagen worden, lasse die Narbe in Ruh, Du kannst kein Antlitz mit feinen Zügen, kein reiches Gewand mit feinem Gefältel dahin setzen, mußt die Stelle im Schatten verstecken oder gegen die Rückwand des Schreins." So redet der Stamm, und wer ihn richtig meistern will, dient nicht nur dem einen Herrn in der eigenen Brust.

Mehr Arbeit und mehr Vertrautheit, mehr Dienen verlangt diese harte Kunst: aber auch am meisten Haltung, am meisten Zähigkeit und Selbstzügelung. Nur in langsamen Schnitten und Spänen, nur in vorsichtigem Schnitzeln kann die Arbeit vorwärtsgehen. Sie ist mühsam und stockend. Sie rächt jeden Fehler, den Hast und Ungeduld tun, mit der Unbrauchbarkeit des bisherigen Werks. Nur wer Liebe zum Stoff und die Kraft zu gleichmäßigem, gebändigten Schaffen besitzt, kann sie üben.

Und für soviel Verzicht und Plage lohnt die Holzschnitzerkunst ihren Meister bitter genug: selbst dem begnadeten Könner verweigert sie viele der schönsten Möglichkeiten, die Bronze und Marmor überreich verschenken. Deren Gestalter haben nicht nur die leichtere Lösung der Künstlerschöpfung von der Handwerkerarbeit, nicht nur die größere Freiheit des Gedankens voraus; auch ihr Ergebnis, ihr fertiges Kunstwerk, ist dankbarer. Es vermag leichter und länger zu dauern, selbst gegen Menschenunverstand und Unwillen. Aber das wäre noch nicht das Schwerste für den lebenden Schöpfer und seine Zeit. Es vermag aber auch Lust und Freuden zu geben, die dem Schnitzwerk nie erreichbar sind: die von innen leuchtende Helligkeit des geglätteten Marmors, das glänzende Licht der polierten Bronze oder den matten Patinaschimmer. Daß wir nie in Holz, sondern eben in Bronze und Stein unsere Denkmäler setzen, geschieht nicht nur für die Ewigkeit: es geschieht auch für uns, die Zeitgenossen. Die monumentale Wucht, die breite Fülle und Erhöhung des Lebens, die imponierende Sicherheit des Standbildes und sein Verwachsen mit festgefügtem ausladenden Sockel: das verweigert das Holz. Es schließt sich von den schönsten und dankbarsten Gegenständen grausam aus. Wer die Zartheit eines Frauenleibes, die Anmut eines Mädchengesichts bilden will, der greift zum Marmor oder sonst zu einem weichen, hellen Gestein: wer gewaltige Athletenkörper, sprengende Rosse und sonst etwas Großes, Pathetisches sich zum Gegenstand nimmt, der wählt den Granit und seine Geschwister oder das Erz. Und auch, wer in einem Bildnis danach strebt, sein Vorbild gültiger

und dauernder zu machen, indem er das Starke, Schöne an ihm zum Ganzen erhebt und versinken läßt, was an Kleinlichem und Zufälligem ihm den Charakter zu verringern scheint: auch der wird mit dem Holz nichts anzufangen wissen.

Das aber bedeutet: die Bildschnitzerkunst ist keine, die den Staaten und Fürsten, keine, die dem Adel und dem Patrizier dienen und wert sein kann. Denn was sie alle von der Kunst der Skulptur fordern und erwarten, das leistet sie nicht.

Und aus einem anderen Grunde noch haben die Mächtigen und Reichen den Bildschnitzer meist verschmäht: weil er und sein Stoff so ärmlich sind; weil man mit seinen Werken nicht repräsentieren, nicht sich und sein Vermögen zeigen und prunken kann, weil ja nur Arbeit — gering geschätzte Handwerkerarbeit — an ihm zu zeigen ist, nicht aber ein halber Edelstein oder leuchtendes Metall.

Ist es noch schwer zu begreifen, warum unter den Künsten gerade dieses Stiefkind uns Deutschen — und fast allein uns — gehört?

Denn wie unter dem ärmlichen Kittel des Aschenbrödels im Märchen ist auch da etwas Gutes und wahrhaft inwendig Schönes versteckt.

Gewiß: die Schnitzerei ist nur eine Kunst für Bürger und Bauern: aber darum greifen ihre Wurzeln auch am tiefsten in den Grund, darum ist sie der Volkskunst immer am nächsten. Gewiß: sie erhebt sich nur schwer in eine Welt verklärter Sinnlichkeit. Aber dafür zeugt sie am treuesten von dem einfachen Dasein und seinen großen, ewig gleichen Empfindungen. Die letzten, tiefsten und einfachsten Gefühle, Hoffnungen, Wünsche hält sie schleierlos fest, und alles, was im Volke selber, sich bejahend, lebt: Knorrigkeit, Kraft und Härte, Echtheit und Eigenart, Einfalt und Kindlichkeit, derbe Sinnenfreudigkeit und neben dem Störrischen das Schrullige bis zum Absonderlichen und Grotesken: all das gehört ihr.

Und gewiß: der Schnitzer schafft keine repräsentierende Kunst, ist verbannt von den offenen Plätzen und Fassaden. Dazu ist seine Schöpfung nicht dauerhaft und nicht groß genug. Innenkunst ist sie und nicht ohne Grund war einst ihr Meister mit den Schreinern in einer Zunft. Die Altäre und Gestühle der Kirchen verziert er, daneben die Säle der Rathäuser mit ihren Treppen und Leuchtern und endlich die Stuben der Bürger- und Bauernhäuser mit ihren Truhen und Kreuzen. Und deshalb ist auch seine Kunst inwendiger, häuslicher und heimlicher und verrät so viel von dem Ernst und dem Sichfreuen derer, für die sie entstand, von ihrem Leid und ihrer lachenden Laune.

Wer darüber nachgedacht hat, der könnte gleichsam prophezeien, in welcher Epoche die Holzschnitzerkunst ihre Blüte erlebte, wann sie zum führenden Zweig der Plastik bei uns hat werden können: damals als das Volk in seiner breiten Schicht für sich selber sprach und selbst der ausübende Träger seiner Kultur

und seiner Kunst geworden war: damals als zwischen zwei mäzenatischen Zeiten weder Adel noch Fürsten noch erst recht das Reich ihr Volk vertraten und die Aufgaben stellten, sondern als der Bürger und der Bauer dies taten in allen Bereichen: in jener großen deutschen Epoche, die mit Meister Eckehard von Köln beginnt und mit Martin Luther endet; in der nach dem Zusammenbruch der ritterlichen Kultur der Stauferzeit die Städte und ihre Bürger mündig wurden und die Führung behielten, so lange, bis nach der Reformation die Fürstenkultur sie zurückdrängte, die dann bis an die Schwelle des neunzehnten Jahrhunderts unser Schicksal bestimmt hat.

In dieser Zeit, die etwa vom Beginn des vierzehnten bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts währt, wuchs in den Städten, und nicht nur in den großen, sondern — je später, je mehr — auch in den kleinen und kleinsten bis in die engsten Täler hinein, ein blühendes Kunsthandwerk auf. Unzählige Schnitzereien entstanden: erstaunlich ist, was über alle Jahrhunderte hinweg, dem Feuer, dem Holzwurm, der Mode und vieler Barbarei zum Trotz, sich bis heute erhalten hat. Und die Ratsherren und Pfarrer, die Handwerker und Bauern, die dem Schnitzer die Aufträge gaben, wußten wohl zu schätzen und zu unterscheiden zwischen einem Stümper und einem wirklichen Meister und haben sich, wenn sie es vermochten, die besten oft von weit her in ihre Städte geholt.

Und warum sind gerade die Gaue der Ostmark am reichsten? Kein Zufall, daß es dieselben Gaue sind, in denen bis in unsere Tage die Herrgottschnitzer in den Bergdörfern sich finden, in denen die Hirtenbuben von klein auf mit ihren Messern Figuren schnitzen für Krippen und mancherlei Hausrat: wo heute noch die schönen buntbemalten Truhen und Kasten zur Brautsteuer gehören, wo die alten reichen Trachten zum Festtag immer noch getragen werden: wo sich das Volk seine Freude und seinen Willen zu eigener Lebenserhöhung und Lebenszier bewahrt hat und sich nicht damit abfand, die Allerweltsreste der Großstadtkultur als einzigen Schmuck zu tragen.

Berggebiete sind Bauerngebiete: nirgends sonst aber war der Bauer so früh selbstherrlich und frei und den Stadtbürgern in allen Rechten gleich wie in Tirol. Nirgends sonst als dort und in den anderen Ostmarkgauen war die Bürgerschaft so eng mit dem umgebenden Bauerntum verwachsen. Dafür war gewiß bedeutungsvoll, daß es hier keine reichsfreie Stadt mehr gab und daß selbst in Wien sich kein Patriziat gebildet hat, wie etwa in Augsburg und Bremen oder selbst in Nürnberg. Erst recht aber gab es nichts, was dem Hochbürgertum der italienischen Städte Florenz, Padua oder Bologna verglichen werden dürfte: keinen breiten Stand gebildeter und zu Herren gewordener Laien, wie er dort, unabhängig von kirchlicher Führung, die neue Kultur und Kunst der Renaissance schuf; eine profane, hoch- und weltbürgerliche Kultur und eine Kunst von Marmor und Bronze.

Es konnte nicht anders sein, als daß die Gegenstände, die von den Kaufleuten, Handwerkern und Bauern und deren Pfarrherren den Schnitzern aufgetragen wurden, vor allem religiöse, kirchliche waren. Nicht nur, daß ihr Leben von ihrem Glauben wirklich erfüllt war; auch aus einem anderen Grund noch wurden die Kirchen von ihnen so reich bestiftet und geschmückt: weil sie damals fast allein das bedeuteten, was heute unsere Schlösser und Staatsgebäude, unsere Theater, Plätze und Stadien sind: die sichtbar erhöhte Stätte des Gemeinschaftssinnes. Manches herrliche Schnitzwerk wurde wohl, wie die Münster der Städte, zumindest ebensosehr zur Ehre der Bürgerschaft wie zur Ehre Gottes geweiht.

Gerade diese Welt aber kam dem Schnitzer besonders entgegen: das Heilige, zumal in der volkstümlichen Fassung und Umkleidung, die der Vorstellung dieser einfachen erdnahen Menschen entsprach, deren eigene Empfindung und Erscheinung sich darin spiegelt. Das besonders lag dem Holzschnitzer: dies eigentümliche Neben- und Zueinander von stärkster Beseeltheit und drastischer Alltagswirklichkeit, von reinstem Ausdruck in der Schale des Einmaligen, Zufälligen. Hier kommt die farbige Fassung dem Holz zu Hilfe, hier ist es ein Vorzug, daß kein „schönes" Material, wie bei Stein oder Erz, sich mit seinem Selbstwert verschleiernd und kühlend dazwischen schiebt. Wie oft treffen wir — je später, um so öfter — unter den Heiligen Charakterköpfe an, die porträthaft scheinen, auch wenn sie erfundene sind. Und gerade aus ihnen wirkt um so ergreifender und überzeugender die Kraft der überwirklichen Empfindung, von der sie beseelt sind.

Auch dies erhellt sich von da: daß der Bildschnitzer vor allem das Antlitz zum Thema hat, als den ersten Träger alles Seelenhaften und jedes Individuellen und daß er daneben oft den Leib so lieblos und selbst verkümmert wiedergibt, daß es uns Heutige befremdet, die wir den ganzen Menschen zu werten und zu sehen gewohnt sind, in ähnlichem Sinn, wie ihn die klassische Kunst zuerst gestaltet hat.

Und noch eines erkennen wir heute: wie ein altes nordisches Erbe in der gotischen Holzschnitzerei weiter wirkt; wie die Freude am bewegten Ornament nicht nur die Rahmenranken, sondern auch das Gespreng, die Falten der Gewänder und selbst die Gestalten und ihre Züge mitbildet. Das Tiergeflecht der germanischen Frühzeit zeigt all das Drängende und Phantastische, immer Werdende und nie Beruhende gleich den ein Jahrtausend späteren Altären.

Ein entscheidungsschweres Stück deutscher Geschichte steht für den, der sie lesen kann, in diesen Bildern. Treuer und lebendiger als tausend Chroniken und Bücher haben die alten Meister das Wesentliche in ihren Werken aufgeschrieben. Wer sich die Mühe nimmt, danach zu fragen, der lernt zugleich vieles an ihnen begreifen, was ihm zunächst seltsam oder gar abstoßend war.

Wie kommt es, daß die große Zeit des dreizehnten Jahrhunderts, da die heut jedem vertrauten Meister von Straßburg, Bamberg und Naumburg ihre unsterblichen Steinbilder schufen, in diesem Bande so völlig fehlt? Weil es damals — auch in der Ostmark — wohl schon manche hölzerne Statuen gab: keine aber von auch nur halb so hohem Rang.

Erst am Beginne des vierzehnten Jahrhunderts haben das Reich und unsere Gaue — Salzburg, die Steiermark und das Donauland — Holzschnitzer am Werk gesehen, die zu den größten Künstlern ihrer Zeit gehören: die Schöpfer des Ritters von St. Florian, der Maria von Admont und des Nonnberger Gekreuzigten.

Diese Meister waren Zeitgenossen des großen Gottsuchers Eckehard zu Köln, und wie in dessen Gedanken lebt auch in ihren Gestalten die adelige Vornehmheit und Selbstverantwortung der ritterlichen staufischen Epoche noch nach. Aber geschwunden ist der frohe, kraftvolle und daseinssichere Geist, der den Schöpfern unserer großen Minnedichtung ebenso wie jenen Steinbildhauern und ihren Wesen eigen war. Der stille, steile Florian, der, gewichtlos schwebend, ganz nach innen horcht, die feine Himmelskönigin, deren leise schwingende Haltung ganz zart ihrem Kind zugeneigt ist und der Kopf des Gekreuzigten, der die Pein des Erlittenen dennoch verschwiegen und groß erträgt — das sind die reinsten Zeugnisse der frühen deutschen Mystik, wie Meister Eckehard sie gelehrt hat.

In diesem Augenblick beginnt für die Ostmark in allen Zweigen der Kunst eine große Zeit. Mit Köln zusammen gewinnt Wien auch in der monumentalen Steinplastik die Führung. Aber so gewaltig einige dieser Bildhauer sind: die Holzschnitzer haben ihnen den Rang abgelaufen: sie sprechen besser für die neue Zeit und ihre neuen, bewegenden Ideen, da sie freier sind und weniger durch die große Tradition der von Hütte zu Hütte wandernden Steinmetzenübung gebunden. Denn allein schon ihrem Stoff gemäß verzichten die Bildhauer nur schwer auf die plastische Wucht, die körperbejahende Fülle der staufischen Zeit. Ihnen nahm das neue Ideal der leibüberwindenden Seele so viel: das wurde den Holzschnitzern leicht, ja, es rief sie gleichsam herbei. Als eine große Verheißung stehen die drei Werke und ihre spärlichen Geschwister am Anfang eines zukunftreichen Weges.

Es ist auch weiterhin zunächst ein Weg des Verzichts: auch die Größe und Selbsthoheit geht den Jüngern Eckehards und ihrer ganzen Generation verloren. „So ihr nicht werdet wie die Kinder"; dieses Wort fällt jedem vor den Figürchen ein, die von dem Fronleichnamsaltar zu St. Stephan erhalten geblieben sind. Von den Szenen der Heilsgeschichte, die er in mehreren Reliefreihen erzählt hat, sind Teile der Kreuzabnahme und des Ölbergs dafür nicht

weniger Beiſpiel als der heilige Stephan aus der Bekrönung. Kinderhaft und wehrlos ſtehen ſie alle ihrem Geſchick gegenüber und zwingen uns, dieſes Schickſal in doppeltem Mitleid zu fühlen, ſo wie wir es mit Kindern tun, die ſchwere Schläge treffen. Ahnt man nicht, wie ſchwankend und ohne Halt eine Zeit geweſen ſein muß, die ſolche Werke entſtehen ließ? Wie ſehr es ihr an Standfeſtigkeit und männlicher Überſicht fehlen mußte, wieviel an unbeherrſchtem Sichverlieren in Gefühlen, Stimmungen und Einbildungen ihr drohte und nicht erſpart blieb? Und wirklich kennt jeder Hiſtoriker jene Jahrzehnte um 1330—40 als die dunkelſten vielleicht in unſerer Geſchichte: preisgegeben aller Zerriſſenheit des politiſchen und religiöſen Lebens, beherrſcht von dem Wahn der Büßer und Geißler und von Hexenangſt und Verfolgung.

Und dann kommt für die Holzſchnitzerkunſt noch einmal eine lange Pauſe: faſt durch ein halbes Jahrhundert hindurch tritt ſie derart zurück, daß die größten Begabungen wieder an den Bauhütten ſchaffen.

Faſt wie mit einem Schlage ſcheinen um die Jahrhundertmitte Beſinnung und Ausgleich gefunden zu ſein. Sie ſind verknüpft mit der Herrſchergeſtalt Karls IV., des Luxemburgers (1346—1378), und ſeiner Hausmacht in Böhmen. Sie bringt politiſch und kirchlich Beruhigung, Klärung und Ordnung, für das Bürgerdaſein Sicherheit, Nüchternheit und nach der Verzweiflungsſtimmung wieder Lebenswillen und Glauben. Auch die Kunſt, die Karl an ſeinem Prager Hof erſtehen läßt, ſpiegelt die Wandlung. Italien ſendet der böhmiſchen — und durch dieſe der ganzen deutſchen — Malerei eine erſte Welle ſeiner ſtets wirklichkeitsfreudigeren Art, und auch die Plaſtik ſtrebt wieder nach feſtem Stand und Körperlichkeit: den Höhepunkt dieſer Kunſt am Hofe Karls bilden des Dombaumeiſters Peter Parler Büſten auf den Triforiengalerien von St. Veit: Bildniſſe des Königshauſes und ſeiner Diener von bis dahin unerhörter Lebensfülle.

Nichts aber von den reichen Aufträgen, die Karl IV. erteilt hat, fiel einem Holzſchnitzer zu. Der höfiſche Geiſt dieſer Kunſt überging ihn hier ebenſo wie in der Oſtmark, die damals zu Böhmen in beſonders engen Beziehungen ſtand.

Zunächſt hatte Wien die führende Stellung, die es ſeit dem Jahrhundertbeginne beſaß, an Böhmen verloren. Dann aber wird, um 1360 etwa, durch den Ehrgeiz und die Begabung des jungen Herzogs Rudolf IV., der zu Recht den Beinamen des Stifters erhielt, auch deſſen Reſidenz Wien zum Sitz einer glänzenden Kunſt. Sie ſteht in kurzem der von ſeinem Schwiegervater in Prag geweckten ebenbürtig gegenüber. Was dann bis zum Jahrhundertende hier entſtand, an Bauwerken und Skulpturen, an Glas- und Buchmalereien oder an Siegeln und Goldſchmiedewerken, gehört zum Bedeutendſten der deutſchen Kunſt.

Doch auch hier hat die Bildſchnitzerei keinen der großen Aufträge erhalten. Nur die Muttergottes von Sonntagsberg iſt ein würdiges Denkmal dieſes höfiſchen Stils.

Dann aber beginnt das Jahrhundert, in dem das Bürgertum endgültig die Führung zu übernehmen sich anschickt und bald die Kraft besitzt, sogar die Kunst der Fürsten zu bestimmen: das Jahrhundert, das für die Bildschnitzerei das glücklichste geworden ist. Von ihm aus bedeutet alles Bisherige nur ein Vorspiel: erst nun gewinnt die Bildschnitzerei an Stelle eines Nebenzweiges den Rang der führenden Kunst.

Bis jetzt war die Architektur die Königin gewesen. Durch ihre Münsterbauten suchten die Bürger der Reichsstädte es den Kaisern und Bischöfen gleich zu tun, die sich zuerst Dome und Kathedralen errichtet hatten. Diese Bauten wachsen wohl noch weiter. Aber keine ebenbürtigen werden mehr begonnen. Nicht die Baukunst, der die anderen Künste zu dienen haben, steht mehr im Mittelpunkt; der Altar gewinnt die Rolle des Doms, wird zur höchsten Aufgabe der Kunst. Die Architektur leiht die Formen des Gesprengs, die Malerei schmückt die Flügel: beherrschend aber tritt in die Mitte des Schreins, den Kern des Ganzen bildend, die Holzskulptur. Dieser Schrein ist die Bühne, auf dem das grandiose Drama der deutschen Kunst sich ein Jahrhundert lang abspielt.

Die Zeit um und nach 1400, deren Schöpfungen man der Zartheit ihres Ausdrucks und der fließenden Rundung ihrer Formen willen die Phase des „weichen Stils" nennt, zeigt das Ringen noch unentschieden. So wie dieser Stil aus der höfischen Kunst des vergangenen Zeitalters hervorwuchs, so stehen an seinem Anfang noch die berühmten „Schönen Marien" wie die aus Krumau und Breslau; Figuren aus weichem Stein, Andachtsbilder und nicht für Schreinaltäre. Bald aber tauchen neben ihnen nur wenig jüngere Schwestern, wie die aus Inzersdorf, auf, die ihnen fast ebenbürtig sind und sich von ihren höfischen Geschwistern nur dadurch unterscheiden, daß Süße und Weichheit nicht ins Graziös-Elegante, sondern ins Einfältig-Kindliche hinüberklingen.

Und dann wird um 1430 der Kampf endgültig entschieden. Im selben Augenblick, da im Westen die niederländischen Städte die Fürstenhöfe Frankreichs überflügeln, schafft sich auch Deutschland seine große bürgerliche Kultur. Ein ungeheures Bedürfnis nach Anschauung und Bildung ergreift das Volk und die Breite der zur Teilnahme am geistigen Leben drängenden Schicht, die auch den Bauernstand umfaßt, gibt uns vor allen anderen Ländern einen Vorrang: deshalb sind gerade in Deutschland die neuen Kunst- und Bildungsmittel erfunden und verbreitet worden, die in kurzem die ganze Welt von da übernommen hat: der Holzschnitt und der Kupferstich, die beredtesten und wohlfeilsten Anschauungsvermittler und endlich der Buchdruck selbst. Johann Gutenbergs welthistorische Tat ist die sichtbarste Leistung einer Generation, die auch sonst bahnbrechend war und unter den Malern wie unter den Plastikern große Persönlichkeiten besaß: und auch deren Wirkungsfeld dehnt sich nun rasch und gewaltig aus. Die Zahl der

Altäre und deren Größe und Vielfalt nimmt mit der Freude und dem Bedürfnis nach Anschaulichkeit und Wirklichkeitsverstehen zu und schwillt an in einem Maß, daß man sich fragt, wie nur soviel in den engen Bauten Platz gefunden habe. Die seltsamsten Heiligen und ihre Legenden erhalten nun neben den althergebrachten Hauptgegenständen der christlichen Kunst ihre Gestalt. Jede Zunft hat ihren eigenen Patron und Altar, und eine mächtige Ausdehnung des Gottesdienstes gibt diesem Streben nach und macht es sich zunutze.

Wieder sprechen jetzt die Holzschnitzer das Neue am deutlichsten aus. Man versteht es am schnellsten vor dem schönsten Thema der altdeutschen Kunst: dem von Mutter und Kind. Die Marienstatue, die um 1443 in der Wiener Werkstatt des Meisters Jakob Kaschauer für den Freisinger Bischof entstand, hat ein anderes Gewicht als ihre zarte Vorgängerin, die wir schon kennen. Fest steht sie auf dem Boden, breiter und fleischiger ist ihr Gesicht, mehr mütterlich als mädchenhaft ihr Wesen. Das Kind aber dreht sich unartig von ihr weg und strampelt zu dem Stifter hinunter, der zu Füßen der Mutter kniet: eine richtige Porträtfigur.

Der thronende Petrus, der wohl auch in Wien damals geschaffen wurde, gutmütig und schwerhäbig, von dem bauschigen Mantel in vollen stofflichen Falten umwallt, scheint nicht so sehr der Stellvertreter Gottes als ein Abbild des ehrlichen, guten Meisters zu sein, der ihn erfand.

Und wieder in Wien wurde, wenn auch wohl von einem ortsfremden Meister, der große Kreuzaltar aus der Znaimer Wenzelskapelle ersonnen. Das heiligste Thema der Heilsgeschichte — wie sonderbar ist es hier gestaltet! Mehr einer Balgerei als einer Opferung gleicht es. Sogar die Gruppe der heiligen Frauen und die zusammenbrechende Maria sind bar aller Frömmigkeit, derb und schwer. Eine Unzahl von Menschen und Pferden drängt zusammengepfercht gegeneinander, wie in einem Hexenkessel plebejischer Roheit und Niedrigkeit. Am besten gelang gewiß die Gruppe der Henker, die um den Mantel des Herrn gewürfelt haben und nun zu raufen beginnen. Eine besessene Freude an drastischer Schilderung und Karikatur scheint das sakrale Thema zur Ausrede genommen zu haben.

Die Generation, die diesen Bahnbrechern folgt, hat deren Erbe langsam verwandelt. Sie behielt die neu errungene Körperlichkeit der Gestalten und die wuchtigen Blöcke des Gewandes, in die sie eingeschlossen waren. Sie verlor aber die sprudelnde Lebensfülle, und endlich scheint es, als ob die Menschen erstarrt und eingefroren wären in die immer steifer und brüchiger werdenden Falten. Dann aber, nach 1470, kommt ein neues Leben in sie. Lebhafter beginnen sie sich zu drehen, mit immer stärkerer Anstrengung spannen sich ihre Züge, die Falten der Gewänder knicken sich hart, und die Silhouette wird unruhig und zerrissen. Die Glieder werden hagerer, vogelhaft scharf die Köpfe und ganz tief stehen die Figuren im Schrein, so daß Licht und Schatten sie

noch mehr zerfurchen. Eine ungeheure Anspannung, so als wollte sich etwas in diesen Menschen befreien, eine Fessel abwerfen, aus einer Schlinge treten, spricht aus ihrem Schreiten und Steigen, aus ihrem Sichrecken und -drehen. Um 1480 erreicht diese spröde und eigenwillige Kunst mit dem berühmten Wolfgangs-Altar Michael Pachers in der Ostmark ihren Höhepunkt.

Von weiter weg wirkt der Schrein, in dem die gekrönte Maria dargestellt ist, wie ein glitzerndes Ornament von Licht und Schatten. Dann treten aus dem Helldunkel, beherrschend und mit unerhörter Eindringlichkeit, die Gestalten hervor: in einer spiralenähnlichen Bewegung dreht sich der Kirchenheilige Wolfgang aus seinem Gehäuse heraus. Wie unter der Mühe dieses Schreitens sind die Züge des harten Gesichts angestrengt. Die reiche Vergoldung verstärkt den Eindruck, als ob es sich um Metallarbeit handeln müßte, so fein sind Borten, Schließen und Krummstab und auch das Geäst des Rahmens ausgeführt. Mit überlegener Schutzherrenstrenge blickt der heilige Benedikt auf den Betrachter herunter. Die beiden Schreinwächter wenden und verschränken sich in ihren engen spitzigen Rüstungen, die den schlanken Gestalten dennoch genügen; der Florian, der sich zu dem brennenden Haus niederbeugt, über das er sein Schaff ausgießt — wie unendlich weit ist er von dem adeligen Ritter der Eckehardzeit! Georg sieht hochmütig und mit fast knabenhaftem Trotz über seinen Drachen hinweg. Selbst das schöne Marienhaupt ist streng und hart, und die Engel, die aus ihren Notenblättern das Halleluja singen, sind in ihrer Kindlichkeit doch ernst und keine Geschwister italienischer spielender Putten.

Auch durch die großartige Hülle, die Pachers Kunst über sie wirft, wird die Zeitgesinnung, die hinter diesem Werk steckt, in ihrer Geschraubtheit und Unruhe, ihrer Nervosität und Zerfahrenheit fühlbar. Diese Unruhe aber ist eine fruchtbare: sie steht am Anfang der erstaunlich schnellen Geburt der neuen Zeit.

Pachers Spätwerk zeigt die Richtung: die Gottesmutter der Salzburger Franziskanerkirche, der einzige plastische Rest des riesigen Altars, vor dessen Vollendung der Meister 1498 starb, ist aus anderem Holze geschnitzt als ihre Vorgängerin in St. Wolfgang. Ihr weiches, kindliches Köpfchen, von den Haaren rund umrahmt, lebt durch die Wärme seines Gefühls, von dem die strenge, hochstirnige Gekrönte in St. Wolfgang kaum etwas laut werden ließ.

Überall wird um 1490 die gleiche Wandlung, dieselbe Welle lyrischer Gefühlssteigerung sichtbar. Von ihr aus kann man sich das Vorangehende deuten. Als ob die Gestalten dort so sehr gedreht und gereckt, oft wie Marionetten ausgespannt worden wären, um nun ganz jenem Ausdruckswillen gefügig zu sein, als ob ihre Gesichter deshalb so durchfurcht, so hart und prägnant gezeichnet worden wären, damit nun um so leichter ein tiefes Empfinden diese Züge

in Besitz nehmen könne. Noch einmal wird das religiöse Empfinden, noch einmal die Gotik im engeren Sinn zum eigentlichen Herrn der Kunst.

Drei große Meister treten in dieser Zeit im Donauland hervor: der des Kefermarkter Altars, der des Herzogenburger Marientodes und Lorenz Luchsperger, der Schöpfer der Wiener Neustädter Domapostel. Schon die Schreinheiligen in Kefermarkt, die noch vor 1490 begonnen worden sind, haben, mit den Wolfganger Schutzpatronen verglichen, mehr inneres als äußeres Leben, weniger Kälte und Härte und weniger Überheblichkeit, dafür unendlich mehr an ergreifendem, schlichten Gemüt. Die Weihnachtsszene ist eine der stimmungswärmsten, die es gibt. Und ihr kommt der Tod Mariä aus Herzogenburg fast gleich, dessen schmerzergriffene Jünger zartere Verwandte der Kefermarkter Gestaltenwelt sind.

Lorenz Luchsperger, der mit diesen beiden Meistern gewiß aus einer Schule stammt, deren Herkunft und Sitz wir noch nicht genau kennen, ist in seinem Schaffen wie in seinem äußeren Leben, über das uns die alten Urkunden in der Neustadt berichten, der Repräsentant der aufdämmernden Neuzeit.

Schon dies ist neu, daß er bei seiner Figurenreihe auf die Stellung hoch oben an den Pfeilern des Doms nicht nur in der Erfindung, sondern auch in der Art der Ausführung Rücksicht nahm.

Nach 1490 begann er die Arbeit an der mächtigen Statuenreihe und vor seinem Tode, 1501, hat er sie selbst noch abgeschlossen. Die frühesten Figuren, Petrus, Matthäus, Thomas, gehören noch zur „letzten Gotik“: Nur als Träger einer gottgesandten Empfindung, als Zeugen überwältigender Gefühlsergriffenheit sind sie da. Aber schrittweise entfernt sich der Meister von ihnen und nähert sich, die Schwelle des Mittelalters sacht überschreitend, einem neuen Ideal, das nicht nur — und endlich gar nicht mehr — religiös bestimmt, seine Berechtigung als Kunstwerk von eigenen Gnaden in sich trägt: man kann dieses Ideal am besten mit dem Wort: Charakterfigur bezeichnen. Der Simon mit seinem fanatischen Prophetengesicht, der Philippus, fest und wuchtig sein Kreuz haltend, der Thaddäus, ein köstlicher Schusterphilosoph, einem Nestroy vorweggenommen: sie alle packen Menschentypen und stellen sie um ihrer selbst willen so dar und vor uns hin, daß man sie nie mehr vergißt. Und nun, nachdem einmal das Charakterhafte zum Selbstzweck der Kunst geworden war, wird in den letzten Werken des Meisters, die schon gegen 1500 hin entstanden, das Vornehme, Formenschöne zum Eigenwert. In dem Sebastian, den ein Schüler des Meisters damals für dieselbe Kirche schuf, tritt die neue profane Gesinnung fast unverhüllt hervor: wie ein Tänzer und als wäre alles nur Pantomime, so spielend hebt der junge, anmutige Heilige die weiche Hand über sein Haupt. Nichts, was von der Qual des Martyriums, von der Bedeutung des Opfers redete.

Die Welt ist schön, und die heiligsten und ernstesten Themen sind nur mehr ein Anlaß, um das zu zeigen.

Wie tief muß der geistige Umschwung gewesen sein, der sich damals im Leben unserer Vorväter vollzog! Verschwunden sind mit einem Schlag alle Befangenheit, alle Hilflosigkeit und Demut vor den Rätseln und Gesetzen des Daseins; gefunden endlich das Bewußtsein des eigenen Wertes, der Glaube an die Herrlichkeit dieser Welt und des Selbstwertes, den das Leben in ihr besitzt! Wie groß und frei wird nun die Haltung der Gestalten, die das Ideal der Besteller und der Künstler verkörpern: ein Ideal nicht nur des Seelischen mehr, sondern des Menschen schlechthin, auch in seiner irdischen Erscheinung! In gelassener Heiterkeit wiegen sich die reich gekleideten Frauen des Friesacher Altars und selbst die Künstler der älteren Generation, wie der große Schwabe Gregor Erhart, der für den Wallfahrtsort Frauenstein im oberen Donaugau seine Schutzmantelmaria schuf, überwinden das Ängstliche und Gebundene ihrer Frühwerke zu breiterer, beschwingter Harmonie.

Die neue Lebenseinsicht, die sich das Bürgertum erworben hat, zeigt sich auch darin, daß nun von ihm freie, nur der Freude an dem „Künstlichen" entspringende, profane Aufgaben gestellt werden. Die Kleinplastik, die das Zimmerbord und den Tisch als Aufsatz zu schmücken hat, dringt jetzt auch in unsere Städte. Die prächtige Falknerfigur, die Anton Pilgram, der Dombaumeister von Wien und Schöpfer der berühmten Kanzel und des Orgelfußes zu St. Stephan, geschnitzt hat, zeigt ihn eigenwillig und selbstbewußt, wie die Urkunden erzählen und wie die Steinwerke lehren, in denen er beidemal sich selber stolz verewigt hat. Auch dieses Buchsbaumfigürchen trägt, wie es scheint, seine eigenen Züge. Ein Salzburger Meister schuf das feine Bildnisrelief — wieder ein neues Thema — im Wiener Museum. Und unter dem berühmten Leuchterweibchen in Sterzing, das ein Innsbrucker oder Allgäuer Schnitzer gemacht hat, müssen, obwohl es einen Selbstmord darstellt, launige, frei- und frohsinnige Menschen gesessen haben.

Bedeutet aber die wilde Erregtheit, die um 1515—25 durch die gewaltigen Altäre von Zwettl und Mauer weht, nicht einen Rückfall, ein erneutes Untergehen in religiösem, weltverleugnenden Überschwang?

So sehr sich diese Kunst auch mit der von 1490 berührt, so tief ist doch der Unterschied:

er beruht nicht nur darin, daß an Stelle des steilen gotischen Gesprenges nun am Altar von Mauer runde blumen- und girlandenreiche Ornamente den Schrein umkleiden und daß keine stoßende und harte Bewegung, sondern eine wogende, die Formen blähende das Ganze durchklingt: dahinter steht, je näher man hinblickt, ein ganz anderer Geist, ein anderes Verhältnis zu Gott.

Der muß alles vom Leben gewußt haben, der die beiden Büsten des zahn-

losen Alten und des lachenden Mädchens einander gegenübergestellt hat: diese Heiligen, die beide so gar nicht heilig sind, sondern einfach traurig ausgemergeltes Alter und geistlos trunkene Lebenslust. Der war ein gefährlicher Weiser, der seinen Gottvater bloßstellte, als einen, dem das Regieren alle Anstrengung kostet und doch kaum recht mehr gelingen will: der unter die Schutzpatrone die schutzflehenden Seelen so drunter mengt, daß man sie zumindest ihrem Wesen und Ausdruck nach kaum mehr recht auseinanderkennt; der endlich überall richtige Putten, pausbäckige, grinsende Schlingel, sich einmischen und den bunten Wirbel noch vergrößern läßt!

Wie eine große Empörung gegen eine versinkende religiöse Gewalt, die das irdische Dasein verleugnet und beengt, gegen den Zwang eines nicht frei vor dem eigenen Gewissen gewonnenen Glaubens, wie ein Protest zugunsten einer neuen Ethik, die den Menschen in seiner eigenen Bedeutung und Verantwortung gelten läßt: so stehen diese Altäre vor uns, die aufs Jahr genau zu der Zeit entstanden, da Luther seine Thesen an die Wittenberger Kirchentüre schlug: denselben Sinn und Inhalt haben sie. Es sind unsterbliche Schöpfungen am Höhepunkt der altdeutschen Bildschnitzerkunst: am Höhepunkt und am Ende. Denn damit wurde zum letzten Male dieser Kunst eine Aufgabe gestellt, die sie am besten zu erfüllen vermochte.

Dann versinkt mit den Folgen der Reformation die große volksmäßige Bürgerkultur: die Fürstenhöfe steigen zur absoluten Herrschaft empor: ihnen dient nun die Kunst, und sie brauchen den Bildschnitzer nicht. Eine kurze Spanne nur freuen sie sich noch der kleinplastischen Bildnisse und Buchsbaumfigürchen. Dann haben nur mehr die Goldschmiede und die Edelsteinschneider, die Meister des Marmors und der Bronze das Wort. Erst im Barock wird die Holzschnitzerkunst wieder auferstehen und wieder im deutschen Südosten reicher blühen als irgend sonstwo im Reich.

Ist es nicht an der Zeit, daß die Meister der Ostmark sich nun zu den großen Schnitzern der anderen Stämme gesellen, um teilzuhaben an ihrem wachsenden Ruhm: zu dem Franken Veit Stoß und dem Niedersachsen Tilman Riemenschneider, zu dem Schwaben Gregor Erhart und dem Bayern Hans Lainberger?

Daß die Geschichte des ganzen deutschen Volkes sich an diesen Werken durch zwei Jahrhunderte so vollkommen ablesen läßt, genügt allein schon, um den traurigen Irrglauben, es gäbe eine „nationaleigene österreichische" Kunst, die zwischen Italien und Deutschland stünde, zu verscheuchen. Wie hätte dann gerade hier die dem Süden so fremde Bildschnitzerei so groß und so allmächtig werden können?

Wohl aber gibt es innerhalb des Deutschen in dieser Kunst hier vielfältige Eigenart, die jedem der Teilstämme ein anderes Antlitz verleiht. Durch leichte

Unterschiede der Menschenschläge, durch Ungleichheit der Landschaft und verschiedene Geschichte gewannen die alten Länder, die nun zu Gauen geworden sind, schon früh ein eigenes Gepräge, auch in ihrer Kunst.

Salzburg, der Sitz des Primas von Deutschland, ist das älteste Kunstgebiet: von Anbeginn an bewahrt es die Neigung zu ernster, doch nicht herber, ruhiger Stimmung, zur runden zusammenfassenden Kontur, zum schweren, geschlossenen Block. Es ist deshalb kein Wunder, wenn es in der „spröden" Zeit, um 1480, von Tirol so sehr überflügelt wird, daß es dessen größten Meister endlich selber ins Land einlassen muß. Denn Michael Pacher beherrscht in diesem Augenblick wahrlich überlegen seine Zeit. Die hagere, bauernhafte Schärfe seiner Menschen, dem Hochgebirge mit seiner Steilheit und rauhen Strenge entwachsen, hat damals Tirol den Vorrang gesichert. Aber kurz darauf tritt das Donauland an die Spitze, besser berufen für die empfindungsglühende „letzte" Gotik um 1490 und erst recht für die folgenden Gipfeljahrzehnte der altdeutschen Zeit.

Seine Grenzen sind nach Süden, gegen Salzburg, Steiermark, und gegen Osten und Norden viel schärfer zu ziehen als donauaufwärts gegen Westen zu. Ist es doch bis Regensburg derselbe Menschenschlag, dieselbe Landschaft und dieselbe Lebensform, die den Charakter bestimmt. Zum Überschwang des Gefühls und innigem Ernst wie zur genießenden Lebensbejahung gleich befähigt, erweisen sich die Menschen und die Künstler, die hier zu Hause sind. Die Meister von Kefermarkt und Herzogenburg und Mauer, Luchsperger und Morgenstern, der Schöpfer des Zwettler Altars, der von hier nach Budweis ging — sie sind es wert, daß der große Regensburger Albrecht Altdorfer in ihre Reihe gestellt wird: der glücklichste und lebensfroheste Meister unter den Großen der altdeutschen Malerei. Spürt man nicht, wie bei ihm, auch bei allen den Holzschnitzern die Landschaft, in der sie gewirkt haben: die reiche und fruchtbare, anmutige und saftige Landschaft an dem großen Strom, die nur von fern das Hochgebirge begrenzt?

Ganz anders die Steiermark: zarter und zurückhaltender ist der Ausdruck ihrer Kunst zu allen Zeiten, feiner und schlanker sind stets ihre Formen, und die Linie gilt mehr als kräftige Körperlichkeit. Kein Zufall ist die über Tirol und Salzburg hinüberspringende Wahlverwandtschaft mit der westlichen, rheinischen Kunst, die immer wieder, schon mit dem Meister der Admonter Maria, nach dem Südostgau wirkt.

Und dem verwandt und doch wieder eigen Kärnten: das Gebiet, das wohl kaum — und deshalb kommt es in den Bildern zu kurz — Überragendes, dafür aber so erstaunlich viel Gutes noch zu eigen hat. Es ist der südlichste deutsche Gau, schon über dem Hauptkamm der Alpen und von allen Bergländern das freundlichste, mildeste, am reichsten in seiner Volksmusik und am glücklichsten darin, wie Menschenwerk und Natur harmonisch zusammengewachsen sind. Des-

halb hat auch die Bildschnitzerkunst hier in den „freundlichen Zeiten" geblüht, im „weichen" Stil und wieder um 1500: in den Zeiten des anmutig klingenden Wohllauts, nicht in solchen der harten, eckigen Dissonanz.

So fügt jeder Gau unserer altdeutschen Kunst eine eigene Gabe hinzu. Und die Fremdlinge, die sich eingesprengt finden, machen das Bodenständige doppelt eindringlich. Der Znaimer Schnitzaltar etwa, mit seiner wilden brutalen Kraft und Roheit, läßt seinen Meister neben dem der Freisinger Maria und des thronenden Petrus von Wien leicht als Oberbayern erkennen. Die ernste und dabei doch weiche Strenge der Frauensteiner Schutzmantelmaria, der Schöpfung des Oberschwaben Gregor Erhart, könnte nicht neben dem Maurer Altar im Donauland gewachsen sein. Und die kleine Falknerfigur Pilgrams ist zu herbe, als daß sie die neckarschwäbische Heimat ihres Meisters verschwiege. Aber auch sein Schaffen hat hier im Südosten weitergewirkt und gehört deshalb mit zu dem Reichtum, den dieses Buch recht vielen zeigen und zu eigen machen will.

Freilich könnte einer fragen: ist heute denn Anlaß dazu? Ist in unseren Tagen, da große, Reich und Volk umfassende Ideale auch unsere Kunst bestimmen, wo eine das Dasein preisende Gesinnung alles Jenseitslockende, Mystische ablehnt, wo nicht der kleine Einzelne, sondern das Große, Ganze, an dem er Teil hat, die Aufgaben stellt: ist denn in einer solchen Zeit aus den alten Holzschnitzereien etwas zu gewinnen? Gehören sie nicht schon ihren Themen nach in eine fremde, ihrem Ausdruck nach sogar oft in eine feindliche Welt? Hat es Sinn, in dieser unserer Zeit, die eben wieder eine für Marmor und Bronze ist, die in der Plastik vor allem wieder die Dienerin einer monumentalen Baukunst sieht, diese „hölzernen" Dinge hervorzuholen?

Dem antworten wir, daß alles, was hier gezeigt wird, das unvergängliche Recht eines großen Kunstwerks besitzt, das um der Meisterschaft seines Könnens und der Ehrlichkeit seiner Gesinnung willen zumindest Achtung verdient:

dann aber, daß in diesen Holzschnitzereien das großartigste Selbstbildnis vor uns steht, das je ein Volk von sich geschaffen hat, und daß es unser eigenes ist, das sich zeigt. Sollten wir, die mit soviel Eifer in der Vorgeschichte nach den Wurzeln unseres Volkstums suchen, sollten wir da zu schauen verschmähen, wo es in vollster Reife und höchster Anschaulichkeit sich darbietet?

Was wir selber sind, was an Gutem und an Gefährlichem in uns schläft oder wach ist, spricht uns das alles nicht eindringlich aus diesen Bildern an? Ist die Neigung zum Einmaligen und Eigenwilligen, zu Charakter und Kauz, nicht auch heute noch unsere Stärke und Sorge? Ist die Fähigkeit zu opferstarkem Glauben, zu fanatischer Selbstverleugnung nicht auch für unsere Generation Glück und Schicksal gewesen, auch wenn der Inhalt dieses Glaubens sich

so weit gewandelt hat? Ist der Bildungs- und Anschauungshunger unseres Volkes nicht auch heute noch etwas, dessen wir uns mit Stolz rühmen dürfen? Und liegt in der Liebe zum Bildwerk, dem einst selbst der Bauer von seinem kargen Erwerb geopfert hat, liegt nicht in ihr die Hoffnung, daß es auch uns gelingen könnte, eine neue, wirklich wurzelnde Volkskultur wieder zu erwecken, die auch das kleinste Dasein bereichert und erhellt und es nicht nur beteilt, sondern selber tätig oder beauftragend mitwirken läßt?

Auf dieser volkstümlichen und kleinen, dem einzelnen und seinem Kreis gehörigen Übung, die den Bildschnitzer wohl wieder ehren wird, mag nur um so sicherer und höher eine nationale Hoch- und Reichskunst ruhen und wachsen: so wie aus den Bergquellen die kleinen Bäche entspringen, aus denen die Donau wird.

Verzeichnis der abgebildeten Werke

Die Bildschnitzerei der Ostmark ist bisher nur spärlich behandelt worden. Zusammenfassendes findet man an den folgenden Stellen: Die bildende Kunst in Österreich, III. 1938, S. 62—93, bearbeitet von Karl Ginhart u. Herbert Seiberl; Franz Rieslinger, Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich. Wien 1923; Franz Rieslinger, Die mittelalterliche Plastik in Österreich. Wien 1926. Grundlegend für die altdeutsche Bildschnitzerei im allgemeinen sind die Werke von Wilhelm Pinder. Bei den einzelnen hier angeführten Werken wird nur das letzte Schrifttum angegeben.

Taf. 1, 2 — Meister des Florianer Ritters, Anfang 14. Jh. Heiliger Ritter (Florian?). Birnholz, Höhe 197 cm. St. Florian, Stiftsmuseum. — K. Oettinger, Jahrb. d. Kunsthist. Sammlgn. in Wien. N. F. XIII. 1939 (im Erscheinen).

Taf. 3 — Meister der Admonter Maria, Anfang 14. Jh. Stehende Maria mit dem Kinde. Lindenholz, Höhe 144,5 cm. Alte Fassung. Graz, Museum Joanneum, aus der Stiftskirche von Admont, Steiermark. — K. Oettinger, Jahrb. d. Kunsthist. Sammlgn. in Wien. N. F. XIII. 1939 (im Erscheinen).

Taf. 4 — Meister des Nonnberger Kreuzes, Anfang 14. Jh. Christus am Kreuz. Lindenholz, etwas überlebensgroß. Alte Fassung. Salzburg, Stift Nonnberg, aus dem alten Dom. — K. Oettinger, Jahrb. d. Kunsthist. Sammlgn. in Wien. N. F. XIII. 1939 (im Erscheinen).

Taf. 6—8 — Wiener Schnitzerwerkstatt, um 1335. Teile des Fronleichnamsaltars von St. Stephan. Kreuzabnahme, schlafende Jünger der Ölbergszene, hl. Stephanus (?). Eichenholz, ein Drittel Lebensgröße. Teile alter Fassung. Wien, Dommuseum bzw. Histor. Museum d. Stadt Wien. — F. Rieslinger, Mittelalt. Skulpturen in einer Wiener Sammlung. Wien 1937. IX.; ders., Kirchenkunst. Wien 1931. S. 96. 1934. S. V.

Taf. 5 u. 9 — Donauländisch. 2. H. 14. Jh. Maria mit dem Kinde. Lindenholz, Höhe 184 cm. Teile der alten Fassung. Wien, Kunsthist. Museum, aus der Wallfahrtskirche Sonntagsberg. — C. Th. Müller, Mittelalt. Plastik Tirols. Berlin 1935. S. 55, 131.

Taf. 10, 11 — Salzburgisch (?), Anfang 15. Jh. Kirchentür mit Begegnung der heiligen Frauen. Eichenholz, Höhe ca. 2,20 m. Ohne Fassung. Die Kirche wurde 1408 geweiht. Irrsdorf, Pfarrkirche. — E. Wiegand, Jahrb. d. preuß. Kstslgn. 1938. S. 67.

Taf. 12, 13 — Donauländisch, um 1420. Stehende Maria mit dem Kinde. Lindenholz, Höhe 170 cm. Teile alter Fassung. Rechte Hand neu. Inzersdorf bei Schlierbach, Oberdonau. — G. Gugenbauer, Gotik in Oberösterreich. Linz 1935. S. 15.

Taf. 14—16 Jakob Raschauer, als Maler in Wien genannt 1429—63. Maria und Stifter (Bischof Nikodemus della Scala) vom einstigen Freisinger Hochaltar, vollendet 1443. Maria: Nußholz, 175 cm. Alte Fassung. Stifter: Lindenholz, Höhe 65,5 cm. Alte Fassung. München, Bayr. Nat. Museum. — Die Bildwerke des Bayr. Nat. Museums, I. Augsburg 1924. S. 46.

Taf. 17, 18 Werkstatt des Jakob Raschauer (?), um 1440—50. Petrus als Papst. Lindenholz, Höhe 150 cm. Alte Fassung. Wien, Kunsthist. Museum. — F. Rieslinger, Mittelalterliche Skulpturen in einer Wiener Sammlung. Wien 1937. Nr. XXI.

Taf. 19 Oberbayrischer Meister in Wien, um 1440—50. Kreuzigungaltar. Lindenholz, Höhe 230 cm. Alte Fassung. Wien, Kunsthist. Museum, aus der Znaimer Wenzelskirche. Die rechte Hälfte stammt von einem wohl in Wien bodenständigen Gehilfen. — K. Oettinger, Hans v. Tübingen und seine Schule. Berlin 1938. S. 111.

Taf. 20, 21 Wiener Meister, um 1480. Verkündigungsfiguren. Lindenholz, Höhe 120 bzw. 116 cm. Alte Fassung. Wien, Burgkapelle. — Katalog der Ausstellung, Gotik in Österreich. Wien 1926. S. 99.

Taf. 22—31, 33 Michael Pacher, genannt 1471, gestorben 1498, ansässig in Bruneck, zuletzt in Salzburg tätig. Marienaltar. Zirbelholz, Höhe 11 m. Alte Fassung. Im Schrein die kniende gekrönte Maria vor Gottvater, von Engeln umgeben. Links und rechts die beiden Kirchen- bzw. Ordensheiligen Benedikt und Wolfgang. An den Seiten als Schreinwächter die Heiligen Georg und Florian. Der durch den Abt von Mondsee bestellte Altar war 1481 vollendet. St. Wolfgang am Abersee, Oberdonau. — E. Hempel, Das Werk Michael Pachers. Wien 1938.

Taf. 32 Michael Pacher, Thronende Maria. Lindenholz, Höhe 146 cm. Zumeist alte Fassung. Salzburg, Franziskanerkirche. Einziger plastischer Rest des gotischen Hochaltars, über dessen Vollendung Pacher 1498 in Salzburg starb. — E. Hempel, Das Werk Michael Pachers. Wien 1938.

Taf. 34—45 Meister von Refermarkt, um 1490. Refermarkter Altar. Lindenholz. Höhe 13,50 m. Fassung abgelaugt. Die Schreinfiguren sind die Heiligen Wolfgang, Petrus und Christoph, umgeben von zahlreichen Nebenfigürchen, Heiligen und Engeln. An den Flügeln Reliefs mit Verkündigung, Geburt des Christkindes, Anbetung der Drei Könige und Marientod. Als Schreinwächter die Heiligen Georg und Florian. Refermarkt, Pfarrkirche. — Adalbert Stifter, dem wir die Erhaltung des Altars verdanken, hat ihm im „Nachsommer" ein Denkmal gesetzt. — H. Seiberl, Jahrb. d. Kunsthist. Sammlgn. in Wien. N. F. X. 1936. S. 105.

Taf. 46, 47 Meister von Herzogenburg, um 1490—95. Marientod. Schreinrelief. Lindenholz, 118×109 cm. Alte Fassung. Herzogenburg, Stiftsmuseum. — K. Oettinger, Lorenz Luchsperger. Berlin 1935. S. 35.

Taf. 48—59 Lorenz Luchsperger, Meister zu Wiener-Neustadt, genannt seit 1486, gestorben 1501. Verkündigung und Apostel von den Pfeilern des Wiener-Neustädter Doms. Teilweise alte Fassungen. Lindenholz, überlebensgroß bis lebensgroß. Wiener-Neustadt, Dom. — K. Oettinger, Lorenz Luchsperger. Berlin 1935. — K. Staffky, Zeitschr. d. dtsch. Ver. f. Kunstwiss. V. S. 62.

Taf. 61 Schüler Lorenz Luchspergers, um 1500. Der hl. Sebastian. Lindenholz, lebensgroß. Schöne barocke Fassung. Wiener-Neustadt, Dom. — K. Oettinger, Lorenz Luchsperger. Berlin 1935. S. 60.

Taf. 60, 62 63 Gregor Erhart, geboren zu Ulm, um 1460—70, gestorben zu Augsburg 1540 (?) (Meister des Altars von Blaubeuren), Schutzmantelmaria, um 1515. Lindenholz, Höhe 185 cm. Alte Fassung. Frauenstein, Wallfahrtskirche. Unter den Schutzflehenden ist Kaiser Maximilian I. — K. Feuchtmayr, Zeitschr. f. bild. Kunst, 1926. S. 25.

Taf. 64 Donauländisch, nach 1500. Der hl. Pantaleon. Halbrelief. Lindenholz, Höhe 175 cm. St. Pantaleon.

Taf. 65 Donauländisch, nach 1500. Stehende Maria mit Kind und Engeln. Lindenholz, Höhe 170 cm. Fleischteile in alter Fassung. Pöggstall, Pfarrkirche. — Österr. Kunsttopogr. IV. Wien 1910. S. 172.

Taf. 66, 67 Donauländisch, nach 1500. Die Heiligen Georg und Florian. Lindenholz, Höhe 139 cm. Seitenstetten, Stiftsmuseum.

Taf. 68 Lienhard Astl, Meister des Hallstätter Altars, um 1515. Begegnung der Frauen, Flügelrelief. Hallstatt, Pfarrkirche. — F. Rieslinger in „Österr. Kunst", 1938. S. 25.

Taf. 69 Kärntner Meister, Anfang 16. Jh. Altar mit den Schreinheiligen Maria, Katharina und Margaretha. Friesach, Deutschordenskirche. — K. Ginhart, Die Kunstdenkmäler Kärntens, V/2, 1934. S. 688.

Taf. 70, 71 Kreis des Lienhard Astl, Anfang 16. Jh. Johannes und Maria in der Trauer. Von einer Kreuzigung in der Hallstätter Pfarrkirche. Lindenholz, Höhe 178 bzw. 175 cm. Hallstatt, Pfarrkirche. — F. Rieslinger in „Österr. Kunst", 1938. S. 26. — G. Gugenbauer, Gotik in Oberösterreich. Linz 1935. S. 8.

Taf. 72 Andreas Lackner, von Hallein, tätig erste Hälfte 16. Jh. Der heilige Blasius, Halbrelief. Lindenholz, Höhe 130 cm. Alte Fassung. Wien, Kunsthist. Museum. Mit zwei weiteren Figuren zu einem 1518 für Abtenau bei Golling geschaffenen Altar gehörig. — A. Feulner, Jahrb. d. preuß. Kstslgn. 1929. S. 186.

Taf. 73 Andreas Lackner von Hallein. Der heilige Benedikt. Flachrelief. Buchsholz, 31,5 × 21,5 cm. Wien, Privatbesitz. Aus St. Peter in Salzburg. — A. Feulner, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlgn. 1929. S. 192.

Taf. 74 Innsbrucker Meister (Georg Kölderer?), Anfang 16. Jh. Leuchterweibchen, Höhe etwa 70 cm. Alte Fassung. Sterzing, Rathaussaal. — Ph. Halm, Studien zur süddeutschen Plastik, II. Augsburg 1927. S. 67 ff.

Taf. 75 Salzburger Meister M. W., um 1520—30. Männliches Bildnis. Flachrelief. Buchsholz, 12 × 10 cm. Vergrößert. Im Hintergrund Pyramus und Thysbe. Wien, Kunsthist. Museum. — H. Seiberl, Jahrb. d. Kunsthist. Sammlgn. N. F. XII. S. 166.

Taf. 76, 78, 79, 80 Donauländisch, um 1515—25. Figuren vom Pulkauer Altar. Die Schreinfiguren sind der Schmerzensmann, der hl. Sebastian und der hl. Bartholomäus (Taf. 80). Sie sind von zahlreichen drittel- bis halblebensgroßen Figuren in Schrein und Gespreng begleitet. Soeben wiederhergestellt. Lindenholz. Die Hauptfiguren in alter Fassung, die kleinen Figuren abgelaugt. Die hier abgebildeten sind der hl. Martin, der hl. Leopold und der hl. Laurentius. Pulkau, Heiligenblutkirche.

Taf. 77 Anton Pilgram, geboren um 1460, gestorben vermutlich 1515. Zuerst in Neckarschwaben, dann (1511) in Brünn, 1512—15 als Dombaumeister in Wien tätig, Schöpfer von Kanzel und Orgelfuß in St. Stephan. Schreitender Falkner um 1500. Birnholz, Höhe 31 cm. Wien, Kunsthistor. Museum. — Th. Demmler, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlgn. 59, 1938. S. 161.

Taf. 81 Siehe Taf. 92 ff.

Taf. 82—91 Andreas Morgenstern, Meister in Budweis, um 1519. Marienaltar. Lindenholz, Schreinhöhe 6,5 m. Ohne Fassung. Unten die Apostel, darüber die zum Himmel fahrende Maria, von Engeln umgeben, oben die Dreifaltigkeit. Adamsthal bei Brünn, Pfarrkirche. Ursprünglich Hochaltar der Stiftskirche von Zwettl. — H. Seiberl, Jahrb. d. Kunsthist. Sammlgn. in Wien. N. F. X. 1936. S. 105.

Taf. 81, 92—104 Meister von Mauer, um 1515—25. Marienaltar. Lindenholz, Höhe 5,5 m. Ohne Fassung. Im Schrein die thronende Maria mit Gottvater und dem hl. Geist, von Engeln umgeben, darunter Heilige mit schutzflehenden Seelen, auf den Flügeln: Verkündigung, Geburt Christi, Begegnung der Frauen und Marientod. Als Bekrönung der Gekreuzigte. Mauer bei Melk, Pfarrkirche. — H. Seiberl, Jahrb. d. Kunsthistor. Sammlgn. N. F. X. 1936. S. 118.

Bildtafeln

Die Bilder stammen von:

Konrad Gundermann, Würzburg: 22, 23, 27, 34, 36, 37, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91.

Stephan Kruckenhauser, Bregenz: 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 47, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 74, 76, 78, 79, 80, 81, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 102, 103.

Österreichische Lichtbildstelle, Wien: 61, 68, 92.

Bruno Reiffenstein, Wien: 35, 38, 39, 40, 41, 42, 43.

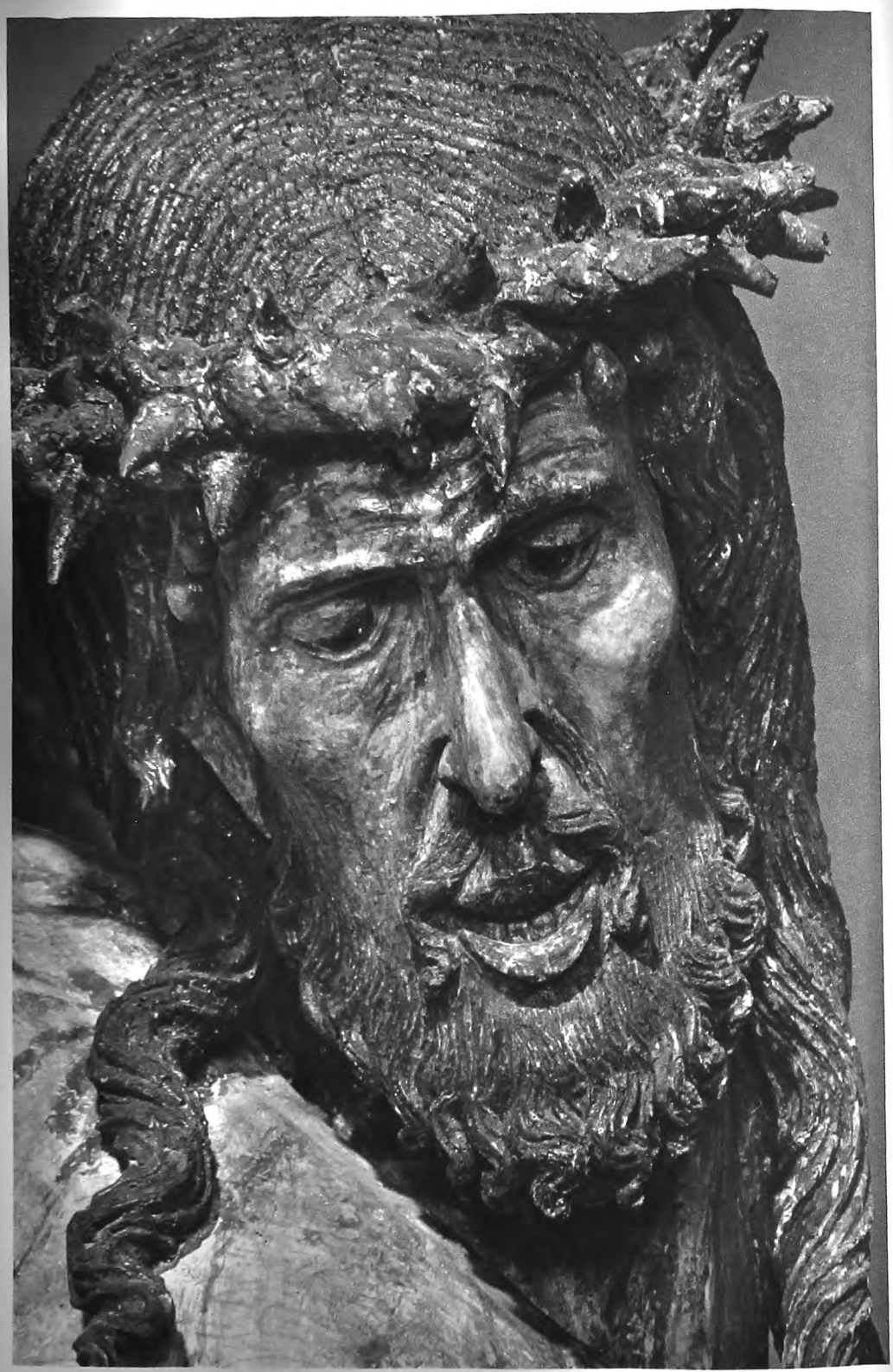
Else Schwenk, Wien (Kunsthistorisches Museum): 1, 2, 3, 17, 18, 19, 20, 21, 44, 45, 46, 48, 49, 56, 60, 62, 63, 72, 73, 75, 77, 93, 100, 101, 104.

Redaktion: Erich V. Strohmer, Wien.

1. Meister des Florianer Ritters, Der Ritter von St. Florian. Anfang des 14. Jahrh.
(Siehe Tafel 2)

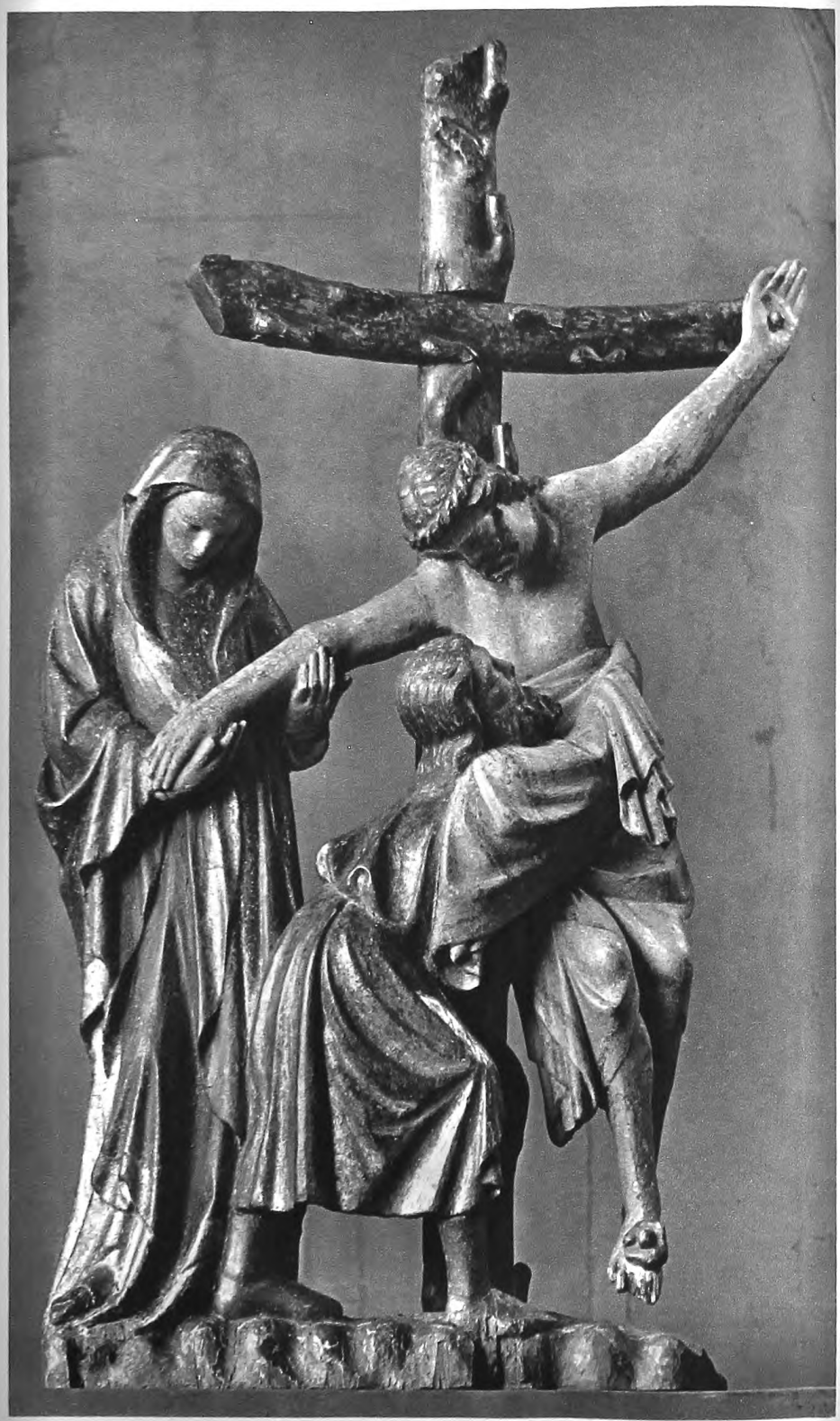
2. Meister des Florianer Ritters, Der Ritter von St. Florian
Anfang des 14. Jahrh.

3. Meiſter der Admonter Maria, Maria mit dem Kinde
Anfang des 14. Jahrh.



4. Meister des Nonnberger Kreuzes, Christuskopf. Anfang des 14. Jahrh.

5. Donauländisch, Maria mit dem Kinde. 2. Hälfte des 14. Jahrh. (Siehe Tafel 9)



6. Wiener Schnitzerwerkstatt, Kreuzabnahme. Um 1335

7. Wiener Schnitzerwerkstatt, Schlafende Jünger. Um 1335

8. Wiener Schnitzerwerkstatt, Hl. Stephan (?). Um 1335

9. Donauländisch, Maria mit dem Kinde. 2. Hälfte des 14. Jahrh. (Siehe Tafel 5)

10. Salzburgisch (?), Maria der Irrsdorfer Türe. Anfang des 15. Jahrh.

11. Salzburgisch (?), Die Irrsdorfer Kirchentüre. Anfang des 15. Jahrh.

12. Donauländiſch, Maria mit dem Kinde. Um 1420

13. Donauländiſch, Maria mit dem Kinde. Um 1420

14. Jakob Raschauer, Maria mit dem Kinde. 1443

15. Jakob Raschauer, Maria mit dem Kinde. 1443

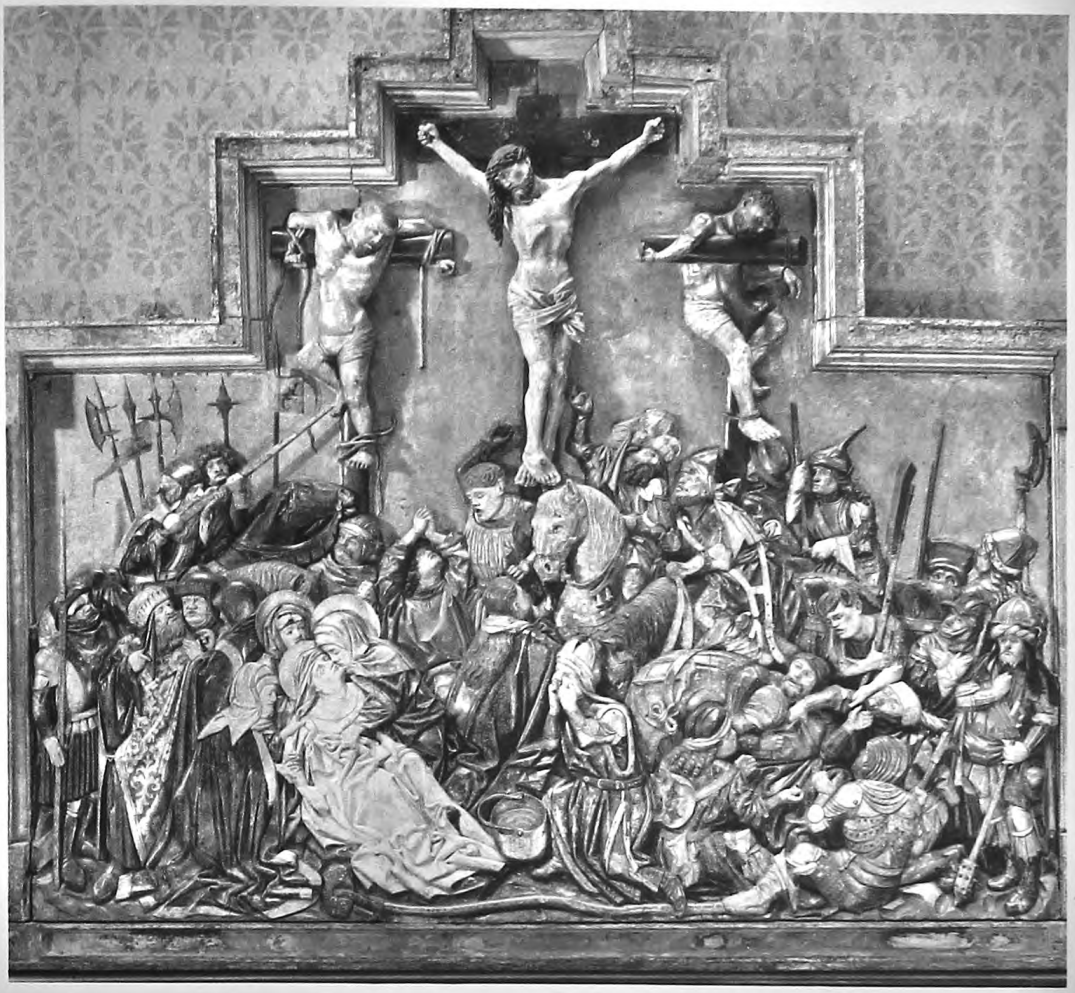
14. Jakob Raschauer, Maria mit dem Kinde. 1443

15. Jakob Raschauer, Maria mit dem Kinde. 1443

16. Jakob Raſchauer, Nikodemus della Scala. 1443

17. Werkstatt des Jakob Raschauer (?), Petrus als Papst. Um 1440—1450 (Siehe Tafel 18)

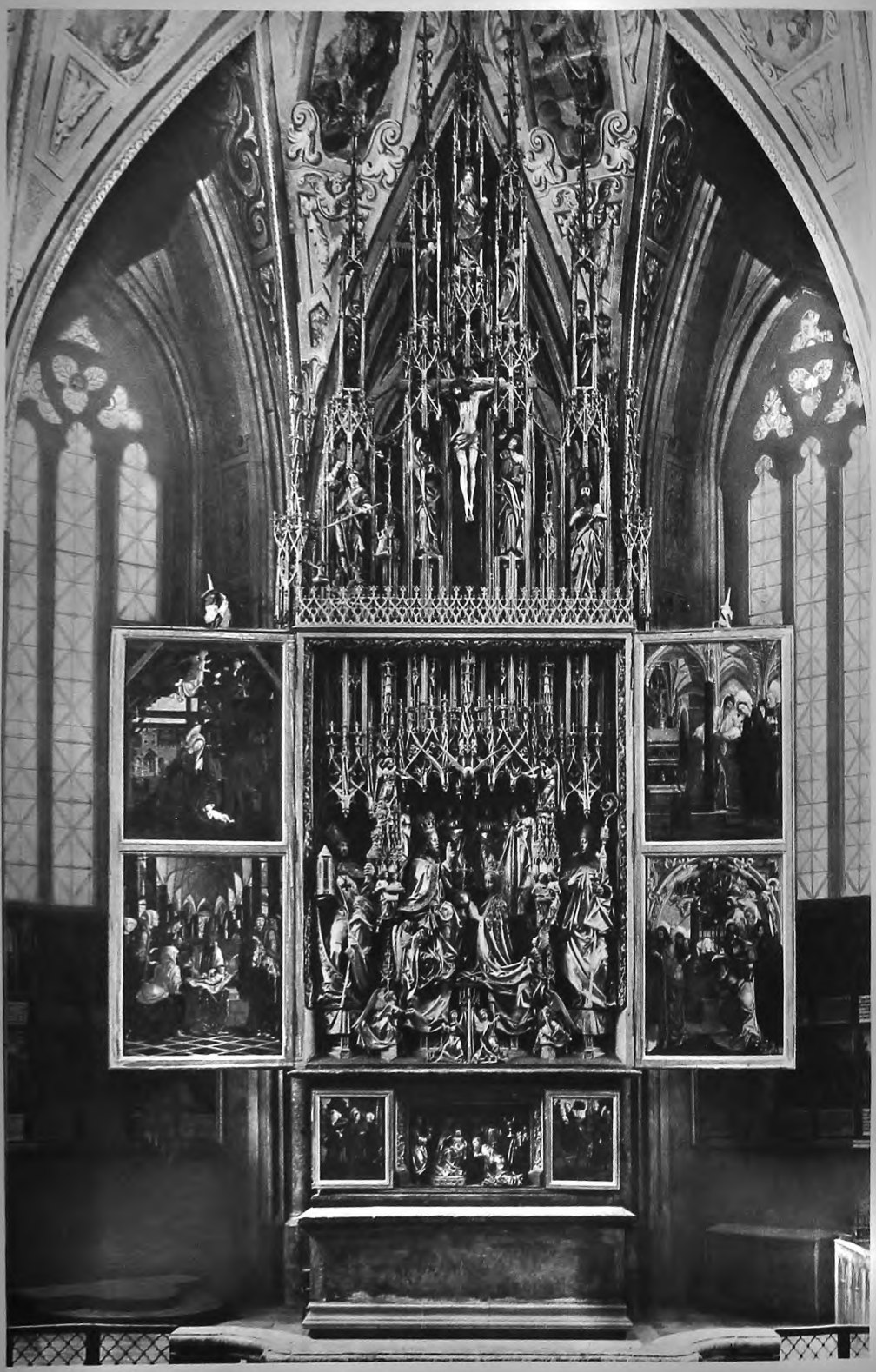
18. Werkstatt des Jakob Raschauer (?), Petrus als Papst. Um 1440—1450



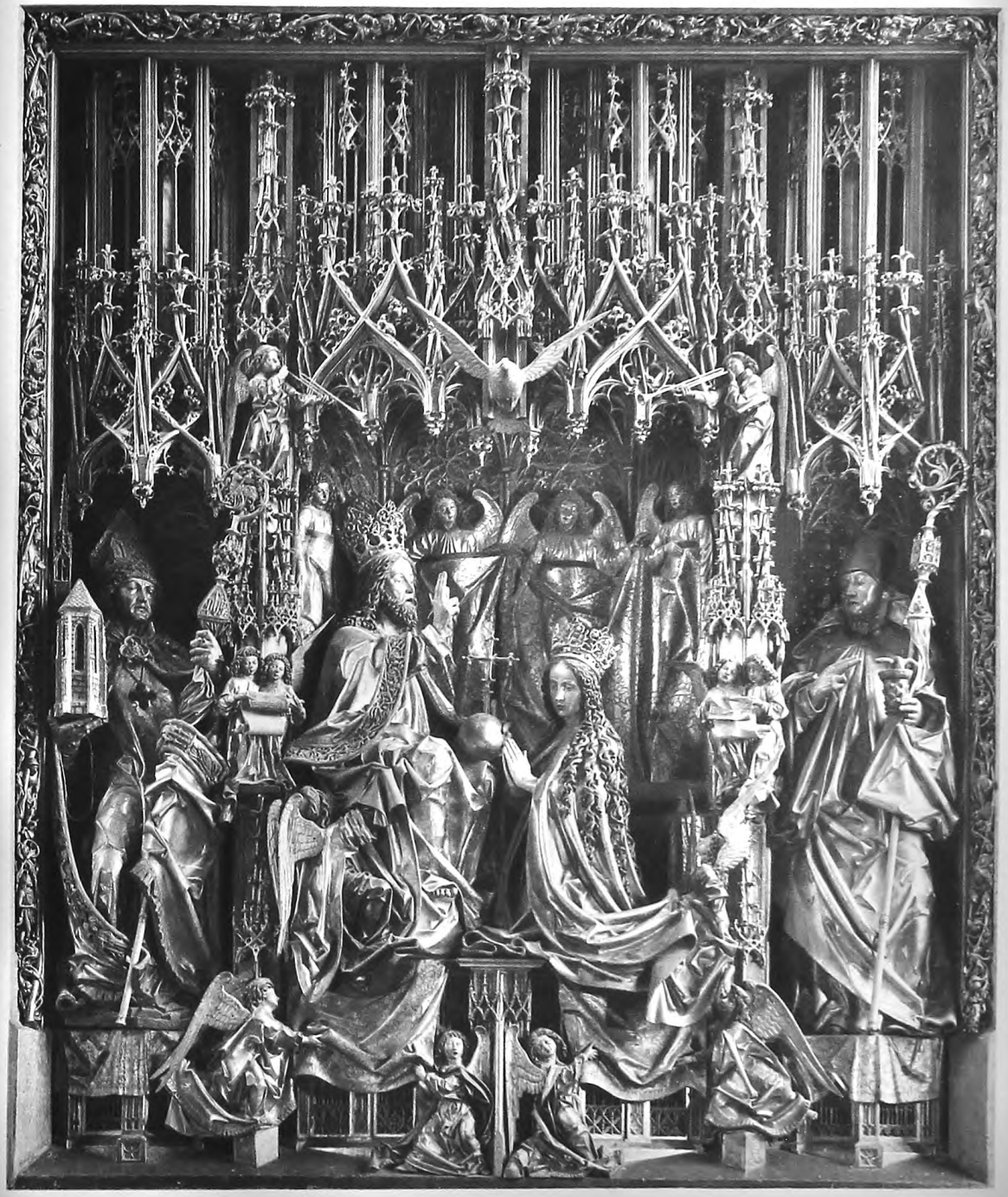
19. Oberbayerischer Meister in Wien, Kreuzigungsaltar. Um 1440—1450

20. Wiener Meister, Verkündigungsengel. Um 1480

21. Wiener Meister, Verkündigungsmaria. Um 1480



22. Michael Pacher, Wolfgangsaltar. 1481



23. Michael Pacher, Wolfgangsaltar. Der Schrein

24. Michael Pacher, Der hl. Wolfgang

25. Michael Pacher, Der hl. Benedikt

26. Michael Pacher, Der hl. Wolfgang

27. Michael Pacher, Der hl. Georg

28. Michael Pacher, Maria

29. Michael Pacher, Der hl. Benedikt

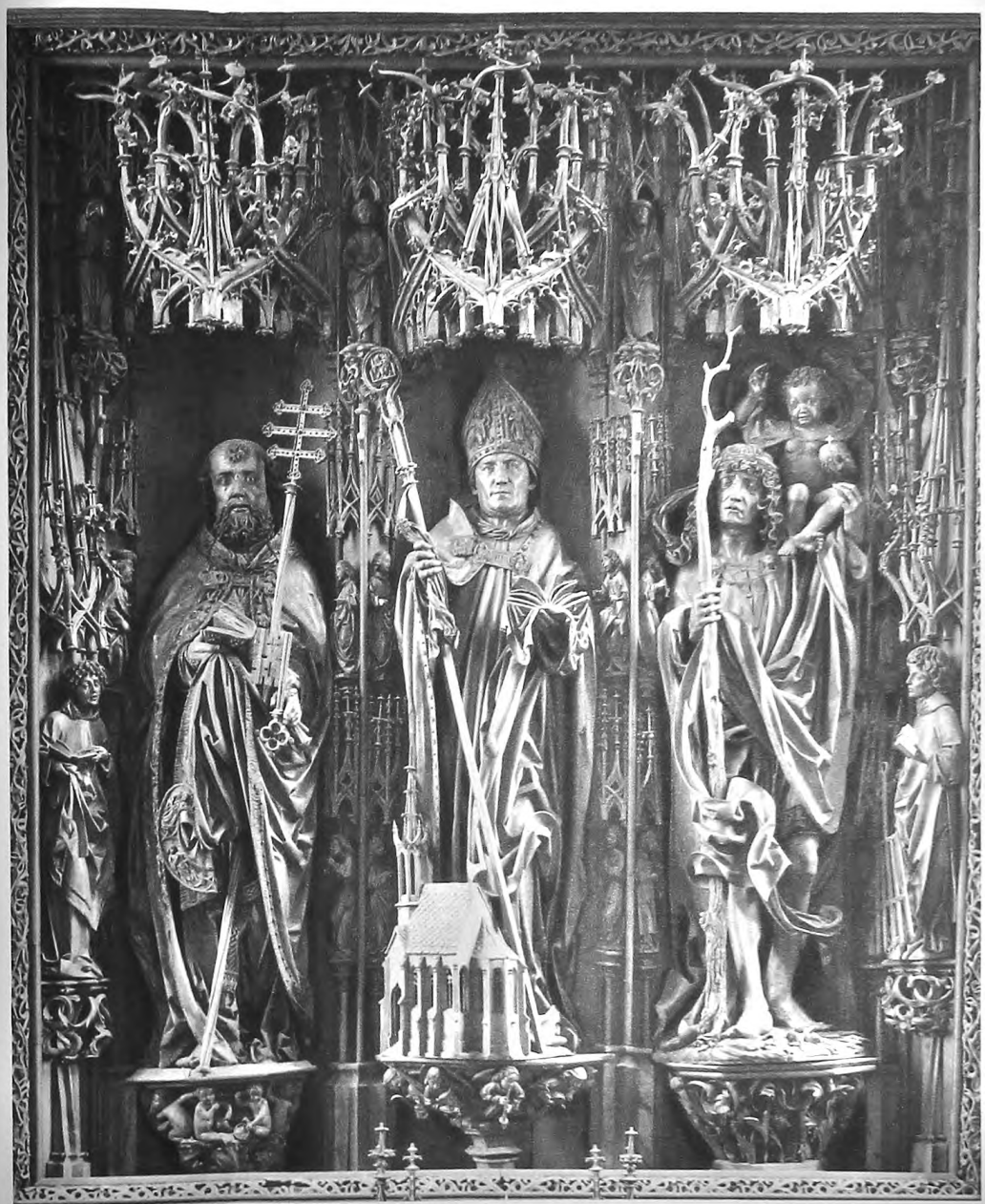
30. Michael Pacher, Hl. Florian

31. Michael Pacher, Der hl. Georg

32. Michael Pacher, Singende Engel

33. Michael Pacher, Maria vom Salzburger Altar. Vor 1498

34. Meiſter von Kefermarkt, Kefermarkter Altar. Um 1490



35. Meister von Kefermarkt, Altarschrein

36. Meister von Refermarkt, Der hl. Petrus

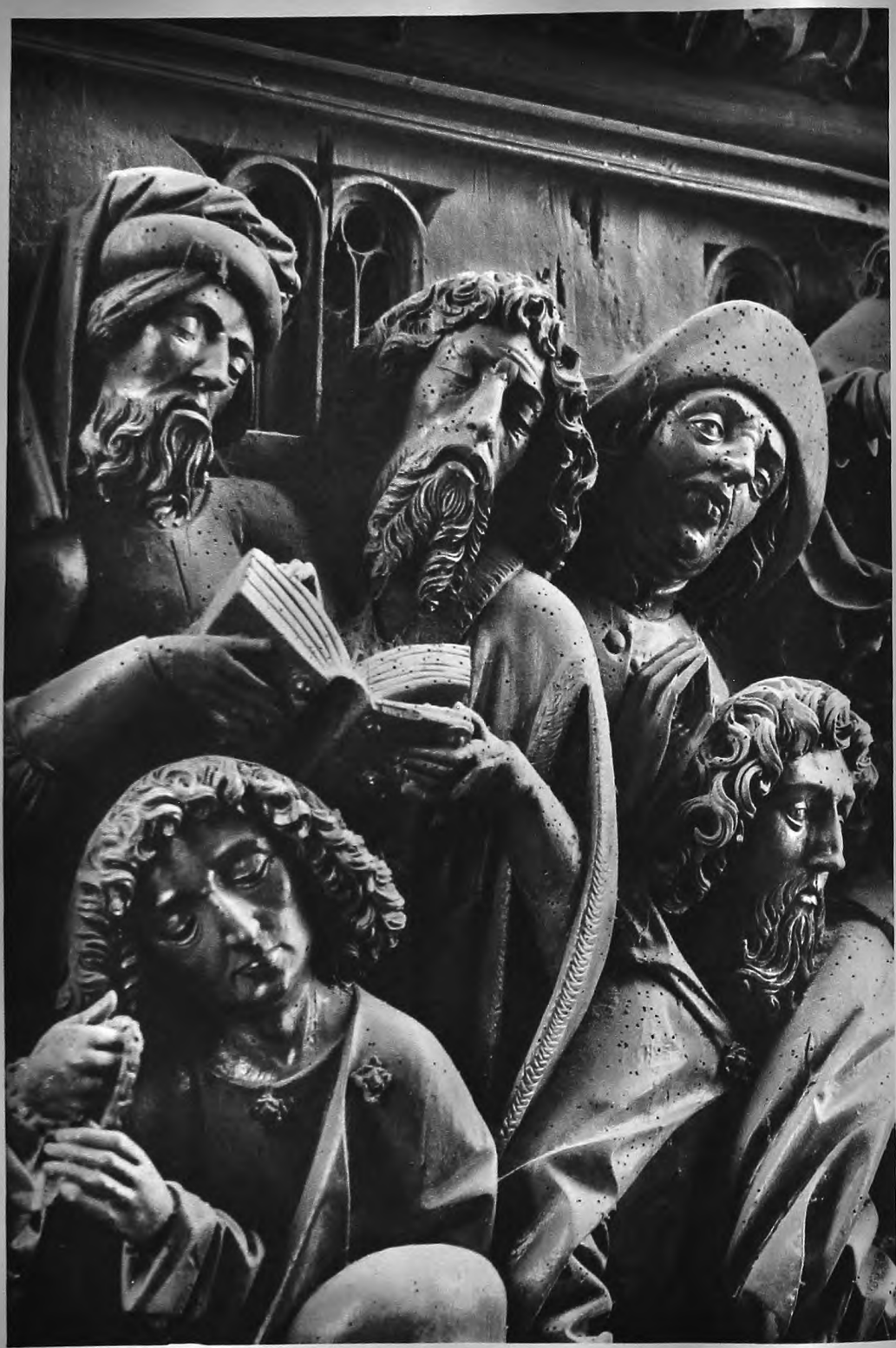
37. Meister von Refermarkt, Die Heiligen Wolfgang und Christoph

38. Meister von Kefermarkt, Hl. Petrus

39. Meiſter von Refermarkt, Hl. Chriſtoph

40. Meister von Kefermarkt, Anbetung der Könige

41. Meister von Kefermarkt, Hl. Familie



42. Meister von Kefermarkt, Aus dem Marientode

43. Meister von Kefermarkt, Aus der Anbetung der Könige

44. Meister von Kefermarkt, Hl. Florian

45. Meister von Kefermarkt, Hl. Florian

46. Meister von Herzogenburg, Marientod. Um 1490—1495

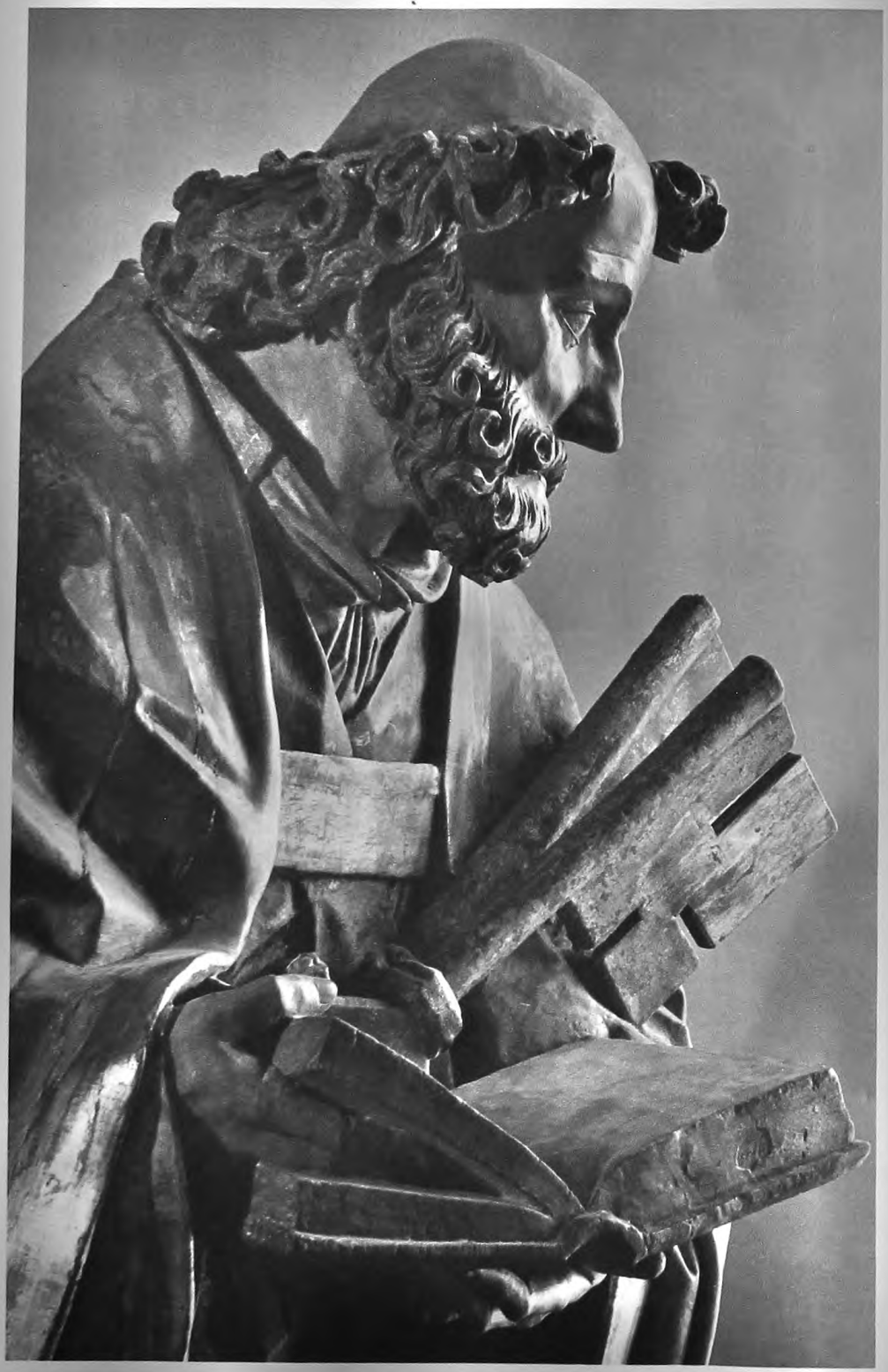
47. Meister von Herzogenburg, Aus dem Marientod. Um 1490—1495

48. Lorenz Luchsperger, Verkündigungsengel. 1490—1500

49. Lorenz Luchsperger, Verkündigungsmaria. 1490—1500

50. Lorenz Luchsperger, Hl. Petrus. 1490—1500

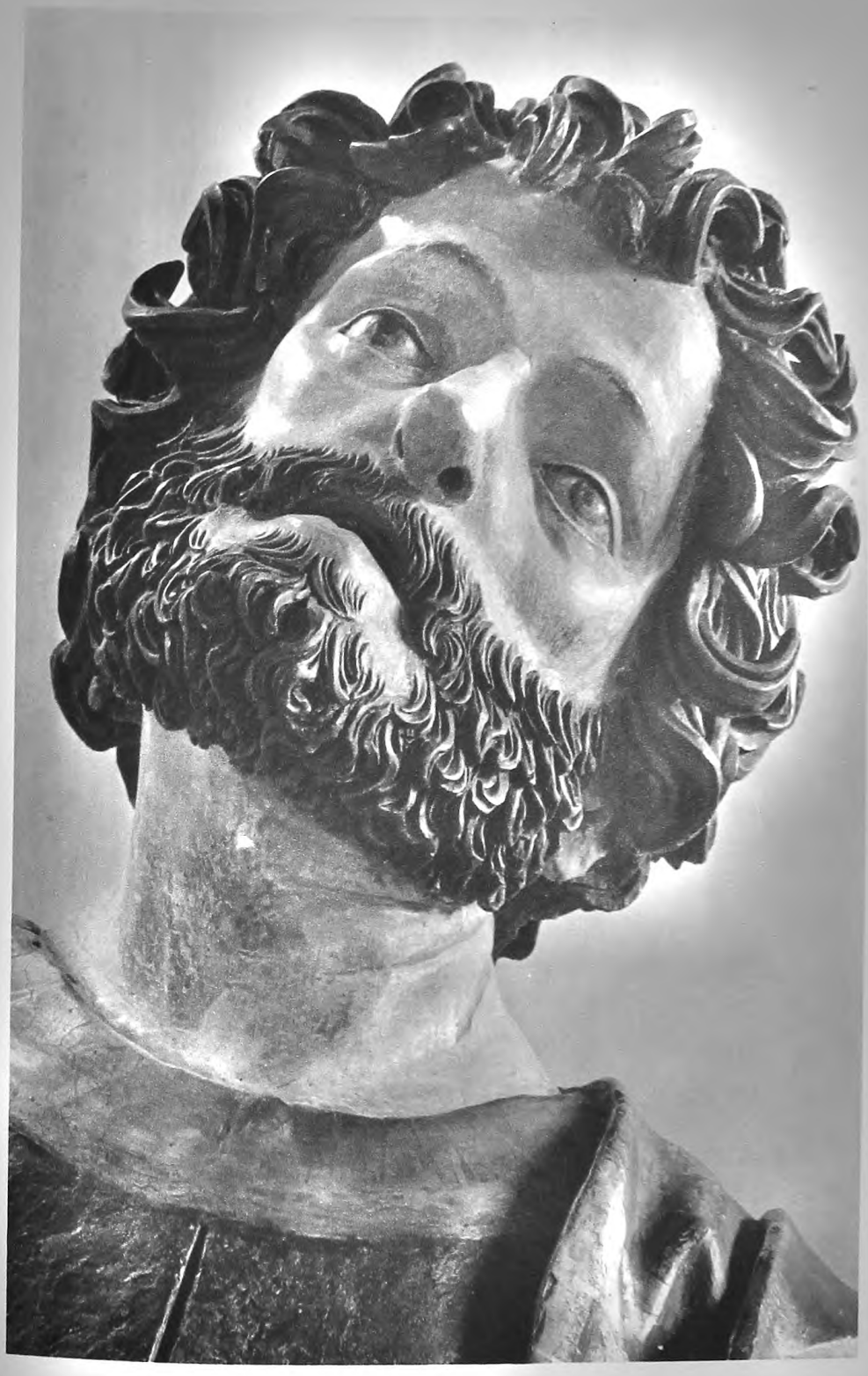
51. Lorenz Luchsperger, Hl. Matthäus. 1490—1500



52. Lorenz Luchsperger, Hl. Petrus. 1490—1500

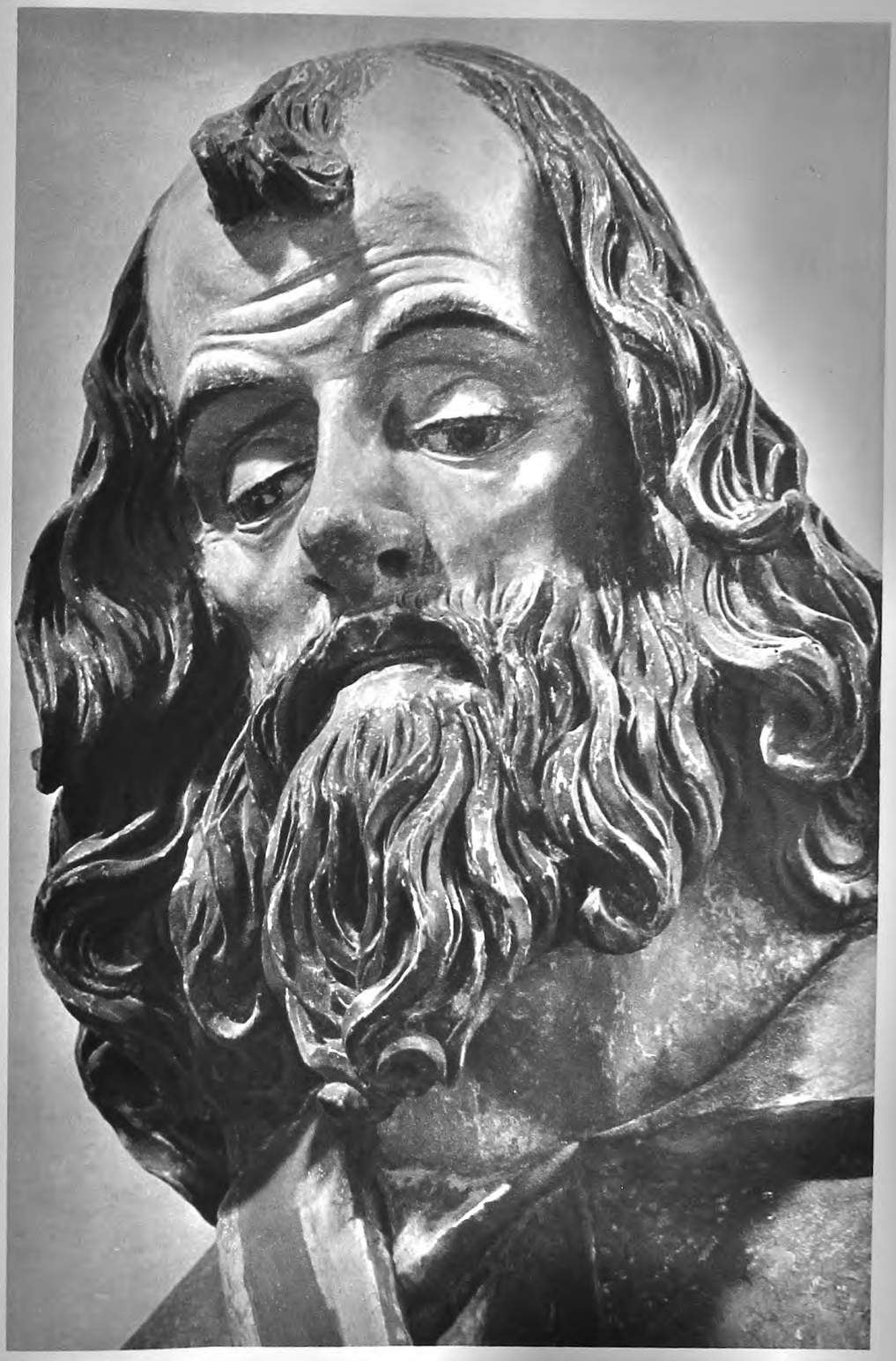
53. Lorenz Luchsperger, Verkündigungsmaria. 1490—1500

54. Lorenz Luchsperger, Hand des Thomas. 1490—1500

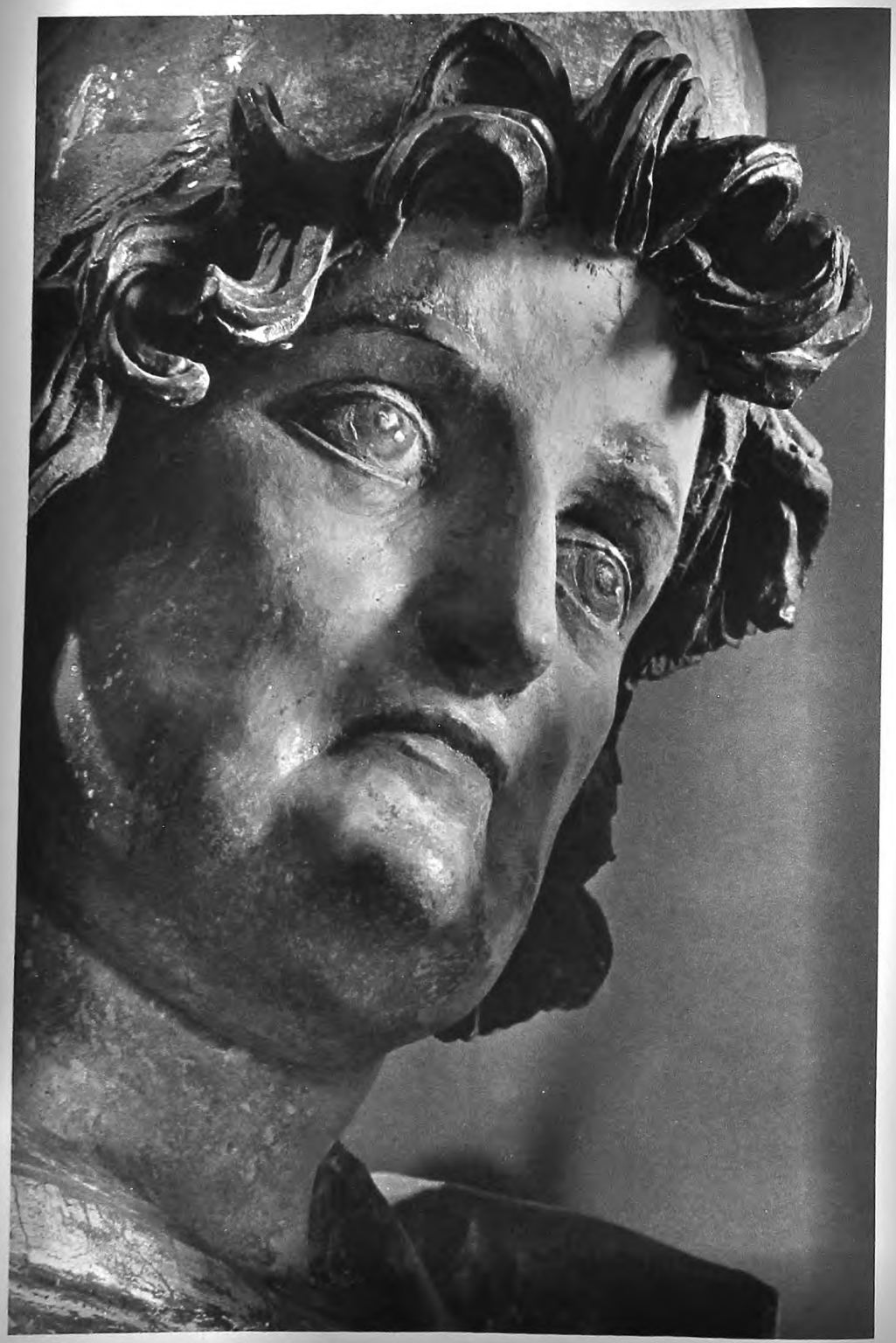


55. Lorenz Luchsperger, Hl. Thomas. 1490—1500

56. Lorenz Luchsperger, Hl. Judas Thaddäus. 1490—1500



57. Lorenz Luchsperger, Hl. Judas Thaddäus. 1490—1500



58. Lorenz Luchsperger, Hl. Philippus. 1490—1500

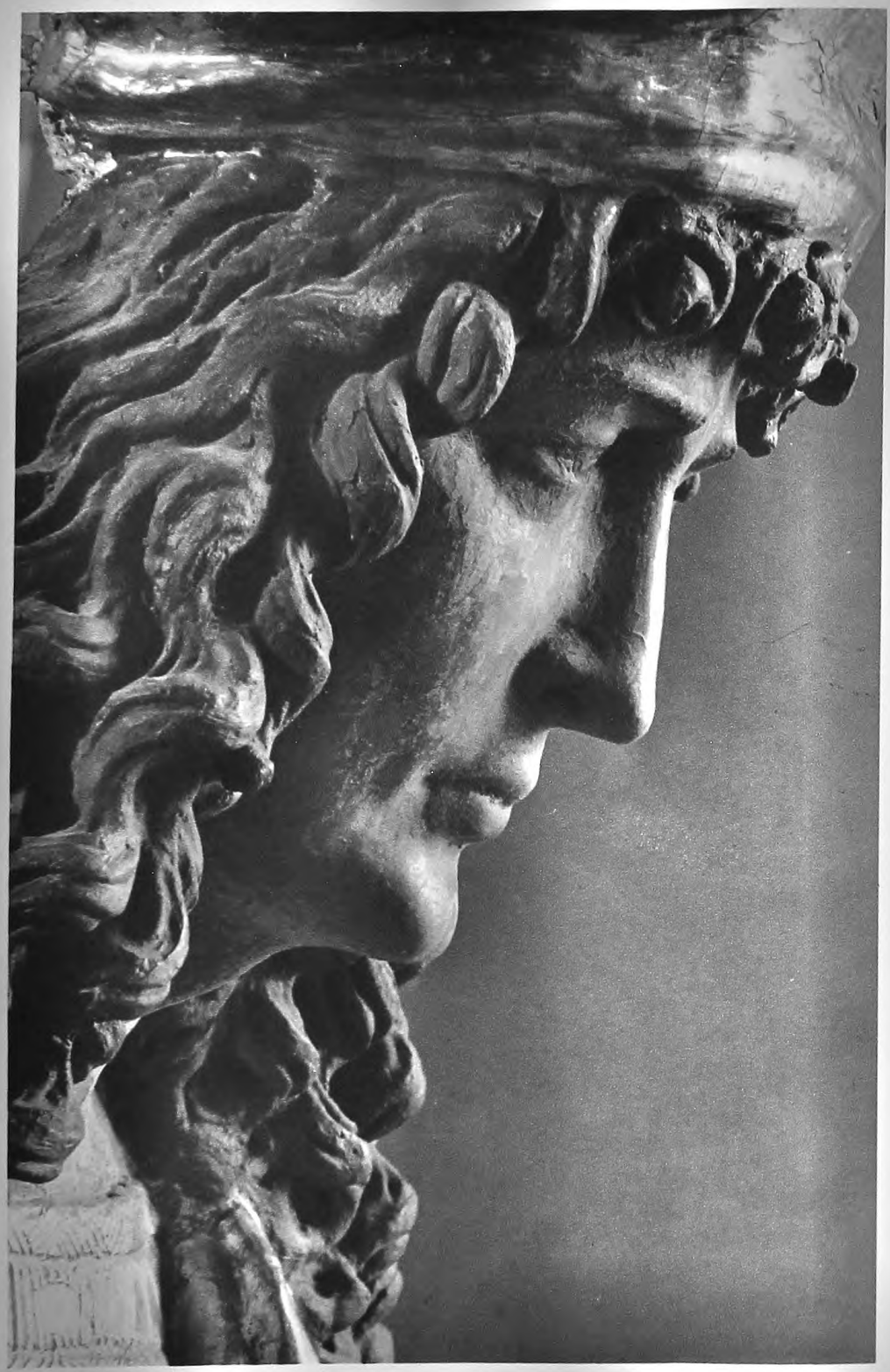
59. Lorenz Luchsperger, Hl. Jakobus d. Ä. 1490—1500

60. Gregor Erhart, Engel von der Schutzmantelmaria. Um 1515 (Siehe Tafel 62)

61. Schüler des Lorenz Luchsperger, Hl. Sebaſtian. Um 1500

62. Gregor Erhart, Schutzmantelmaria. Um 1515 (Siehe Tafel 60)

63. Gregor Erhart, Schutzmantelmaria. Um 1515



64. Donauländiſch, Hl. Pantaleon. Nach 1500

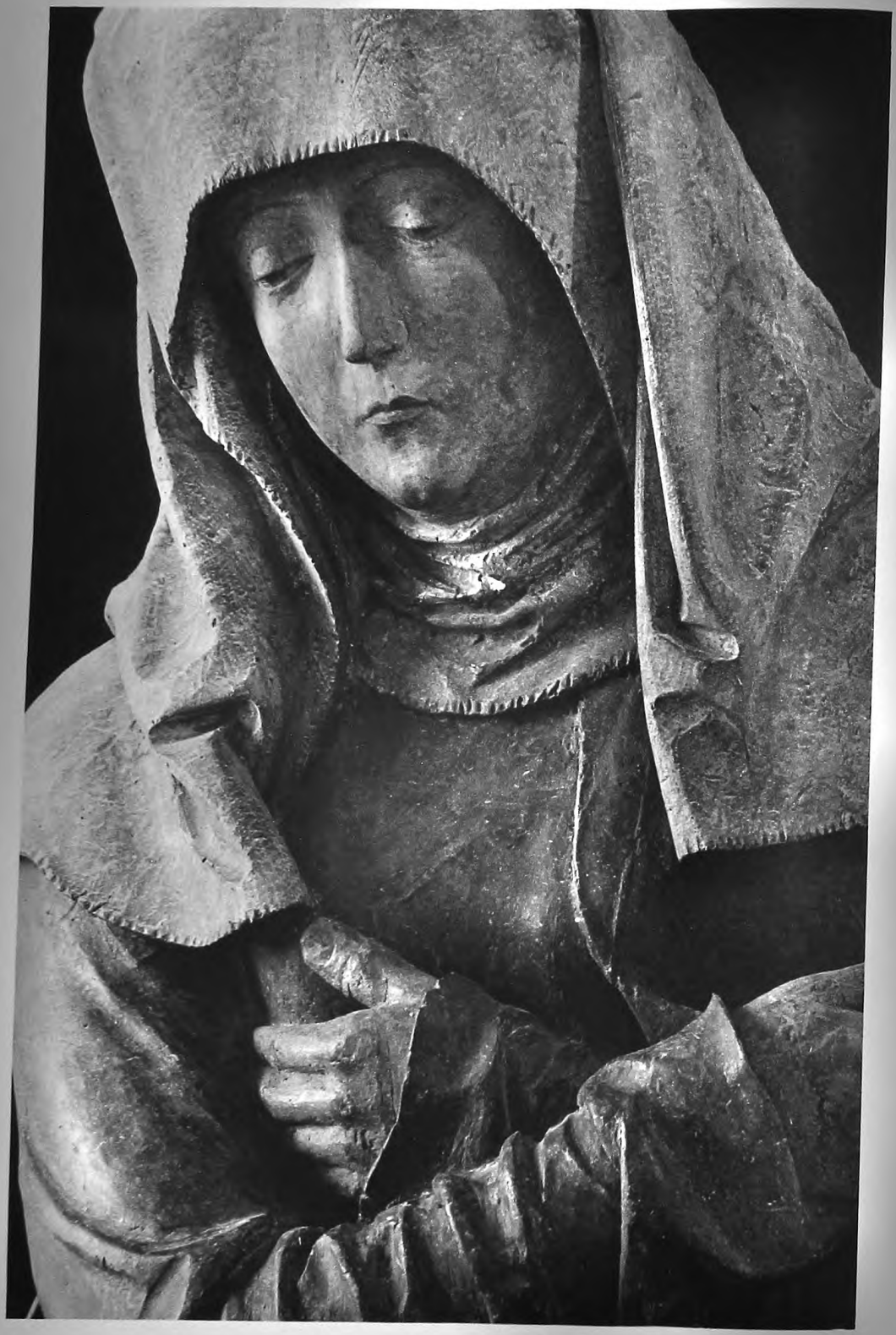
65. Donauländiſch, Kopf der Pöggſtaller Maria. Nach 1500

66. Donauländisch, Hl. Georg. Nach 1500

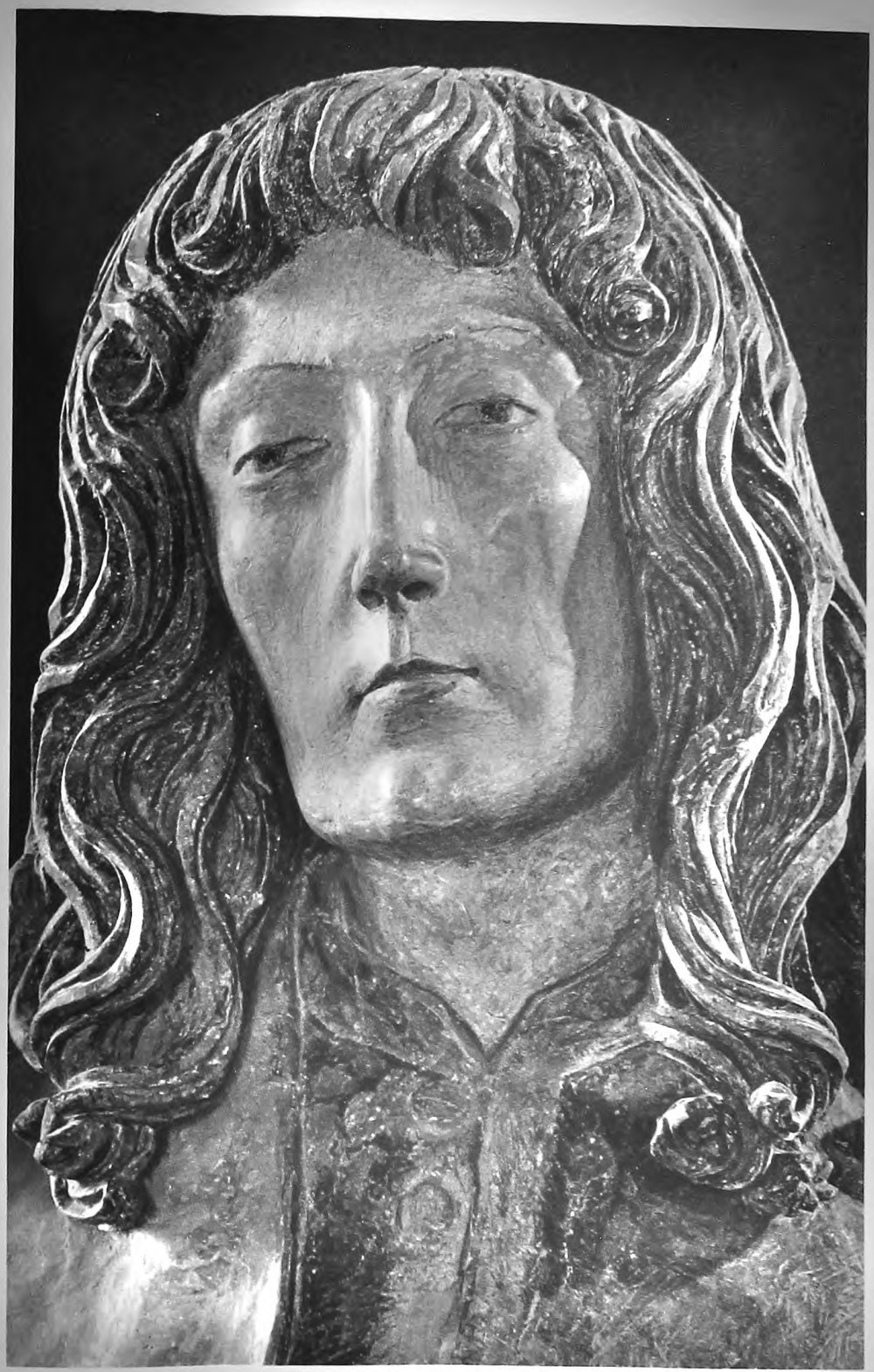
67. Donauländisch, Hl. Florian. Nach 1500

68. Lienhard Astl, Heimsuchung. Um 1515

69. Kärntner Meiſter, Altarſchrein. Anfang des 16. Jahrh.



70. Kreis des Lienhard Astl, Trauernde Maria. Anfang des 16. Jahrh.



71. Kreis des Lienhard Aſtl, Trauernder Johannes. Anfang des 16. Jahrh.

72. Andreas Lackner, Hl. Blasius. 1518

73. Andreas Lackner, Hl. Benedikt. Gegen 1520

74. Innsbrucker Meiſter, Leuchterweibchen. Anfang des 16. Jahrh.

75. Meister MW, Männliches Bildnis. 1520—1530

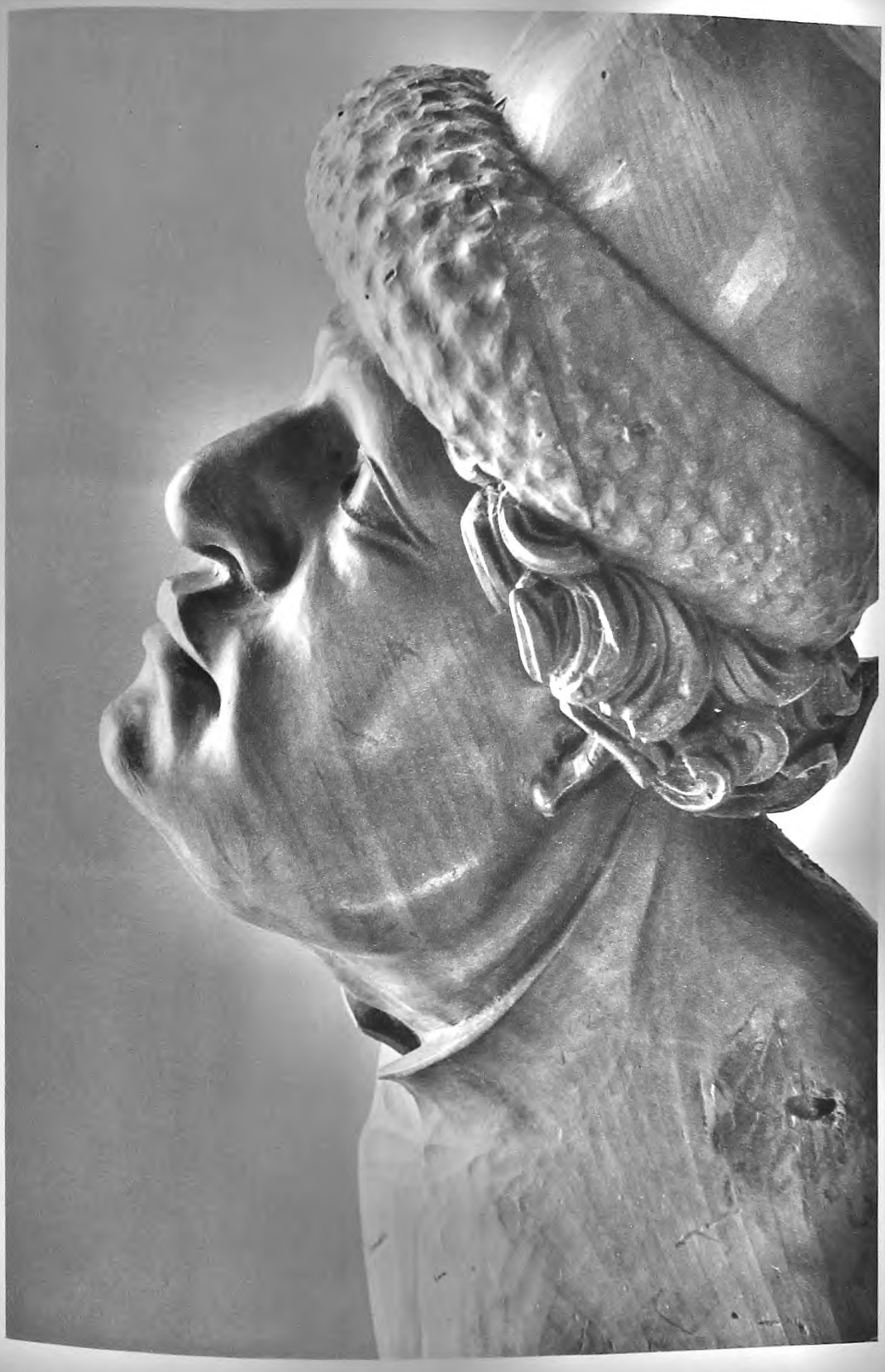
76. Donauländisch, Hl. Martin vom Pulkauer Altar. Um 1515—1525

77. Anton Pilgram, Falkner. Um 1500

78. Donauländiſch, Hl. Leopold vom Pulkauer Altar. Um 1515—1525

79. Donauländisch, Hl. Laurentius vom Pulkauer Altar. Um 1515—1525

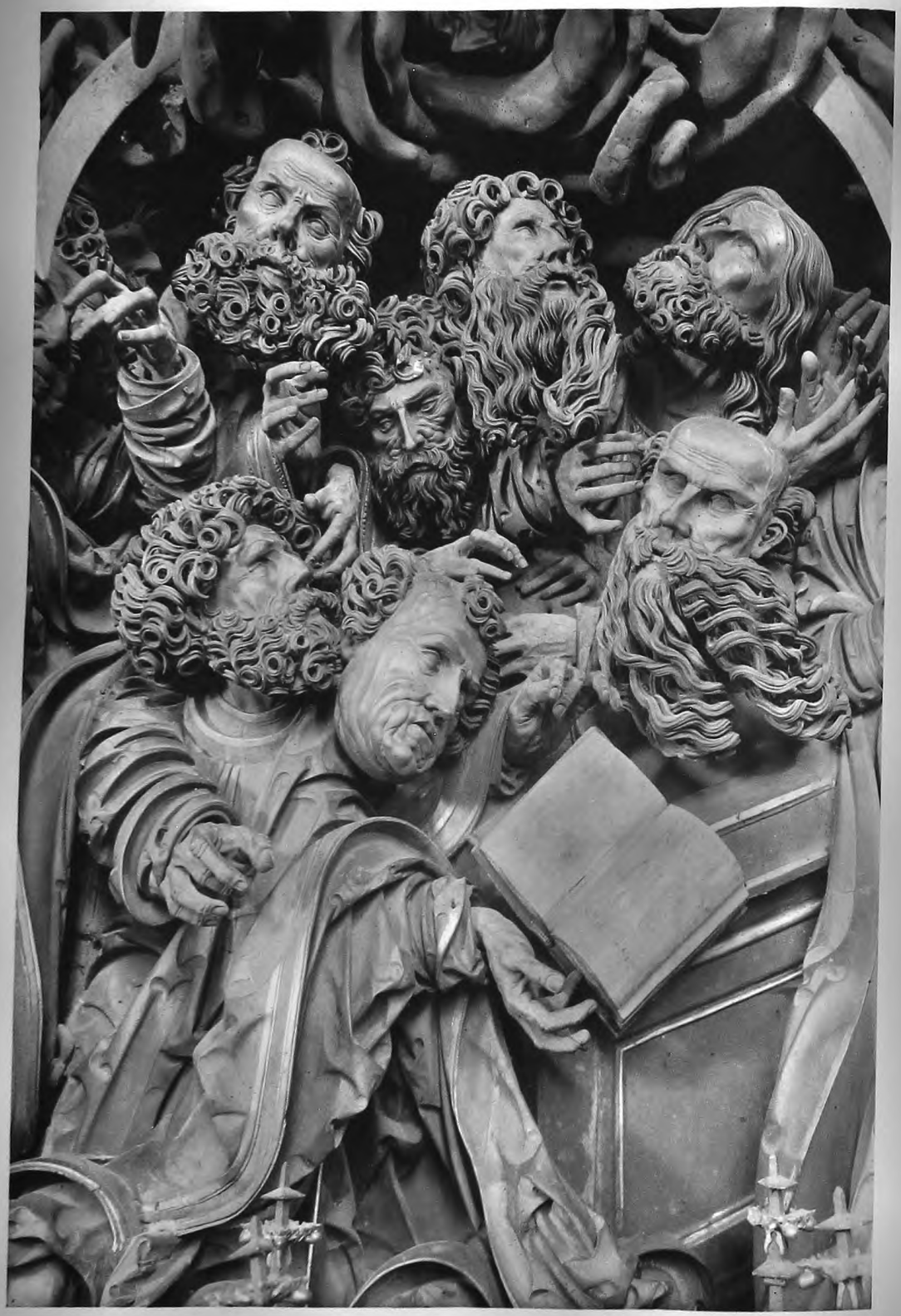
80. Donauländisch, Hl. Bartholomäus vom Pulkauer Altar. Um 1515—1525



81. Meiſter von Mauer, Heiliger vom Maurer Altar. Um 1515—1525 (Siehe Tafel 92)

82. Andreas Morgenstern, Der Zwettler Hochaltar. Um 1519

83. Andreas Morgenstern, Marientod. Um 1519



84. Andreas Morgenstern, Apostel vom Marientod. Um 1519

85. Andreas Morgenstern, Apostel vom Marientod. Um 1519

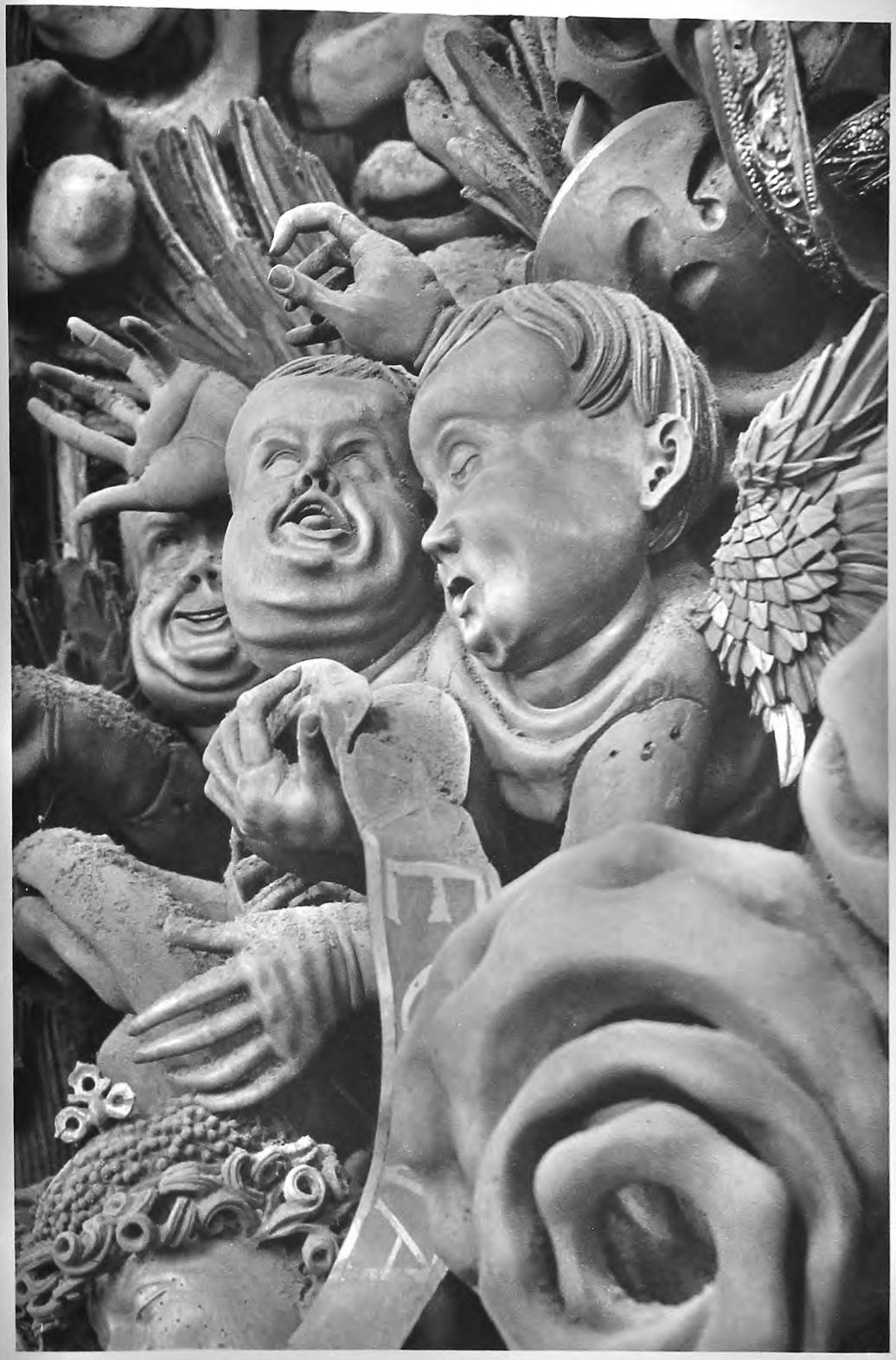
86. Andreas Morgenstern, Apostel vom Marientod. Um 1519

87. Andreas Morgenstern, Engel aus dem Marientod. Um 1519

88. Andreas Morgenstern, Engel aus dem Marientod. Um 1519

89. Andreas Morgenstern, Engel aus dem Marientod. Um 1519

90. Andreas Morgenstern, Engel aus dem Marientod. Um 1519



91. Andreas Morgenstern, Engel aus dem Marientod. Um 1519

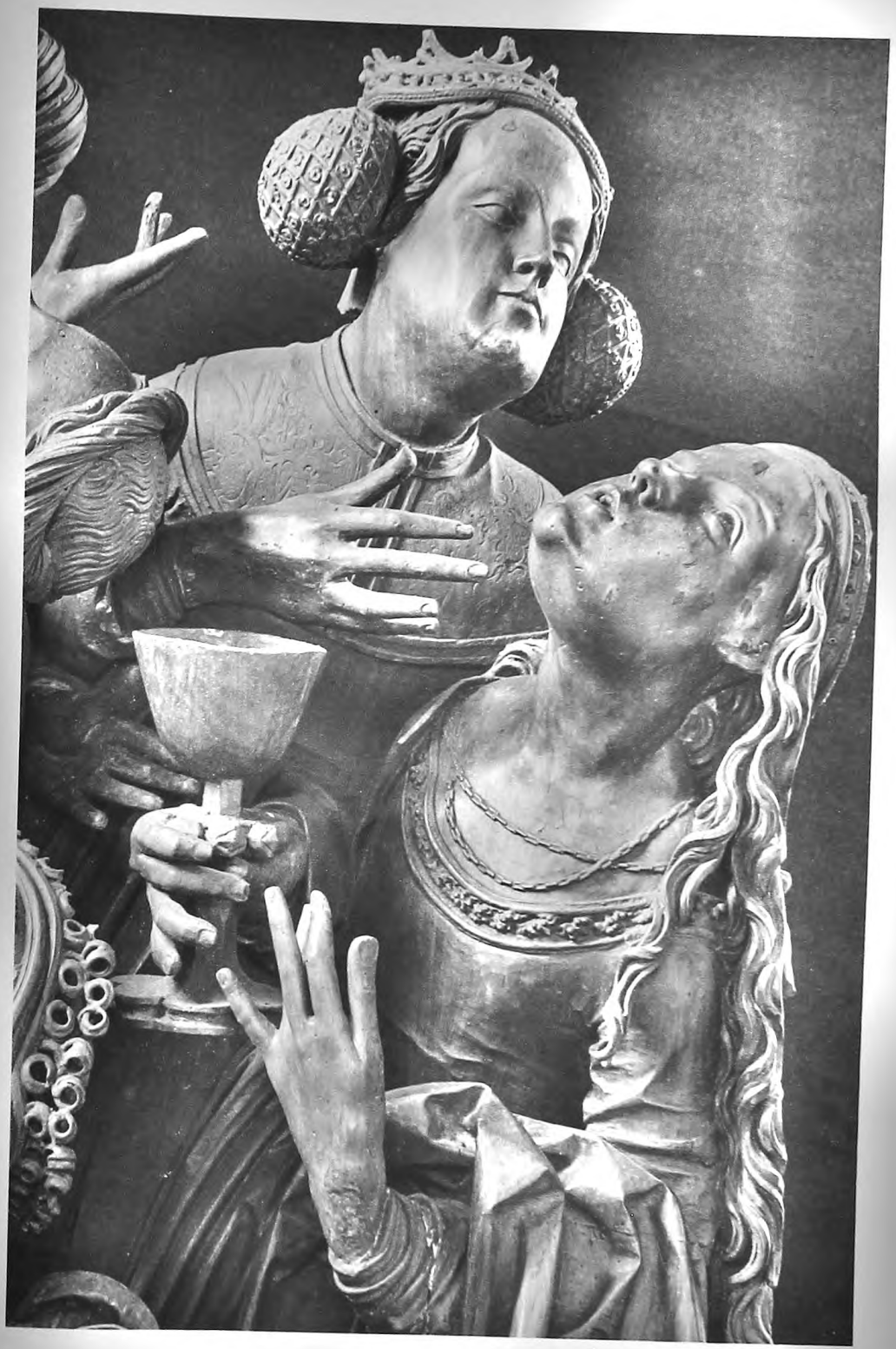
92. Meister von Mauer, Der Maurer Altar. Um 1515—1525

93. Der Meiſter von Mauer, Heilige mit Schutzflehenden. Um 1515—1525

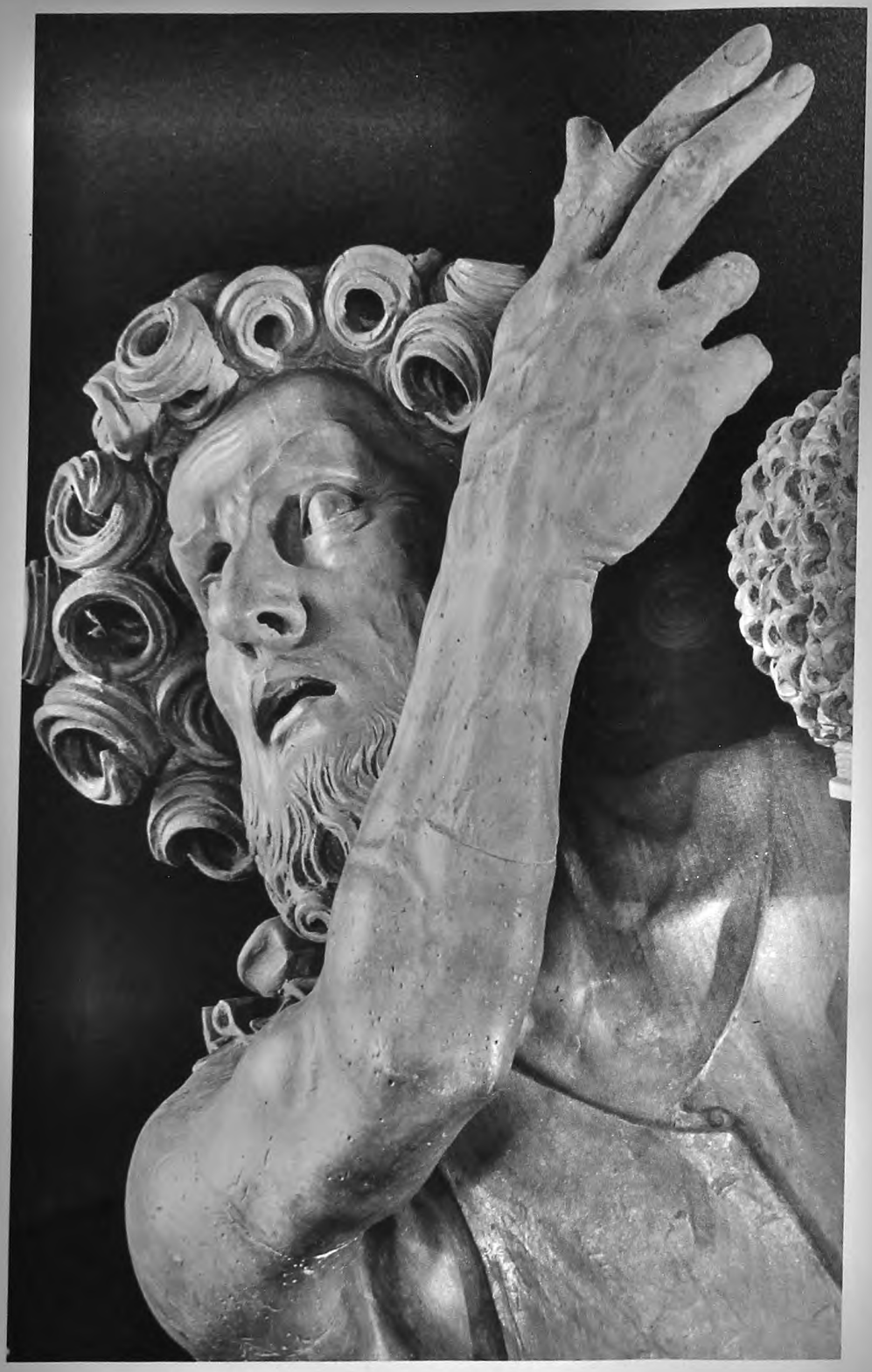
94. Der Meister von Mauer, Gottvater. Um 1515—1525

95. Der Meiſter von Mauer, Thronende Maria mit dem Kinde. Um 1515—1525

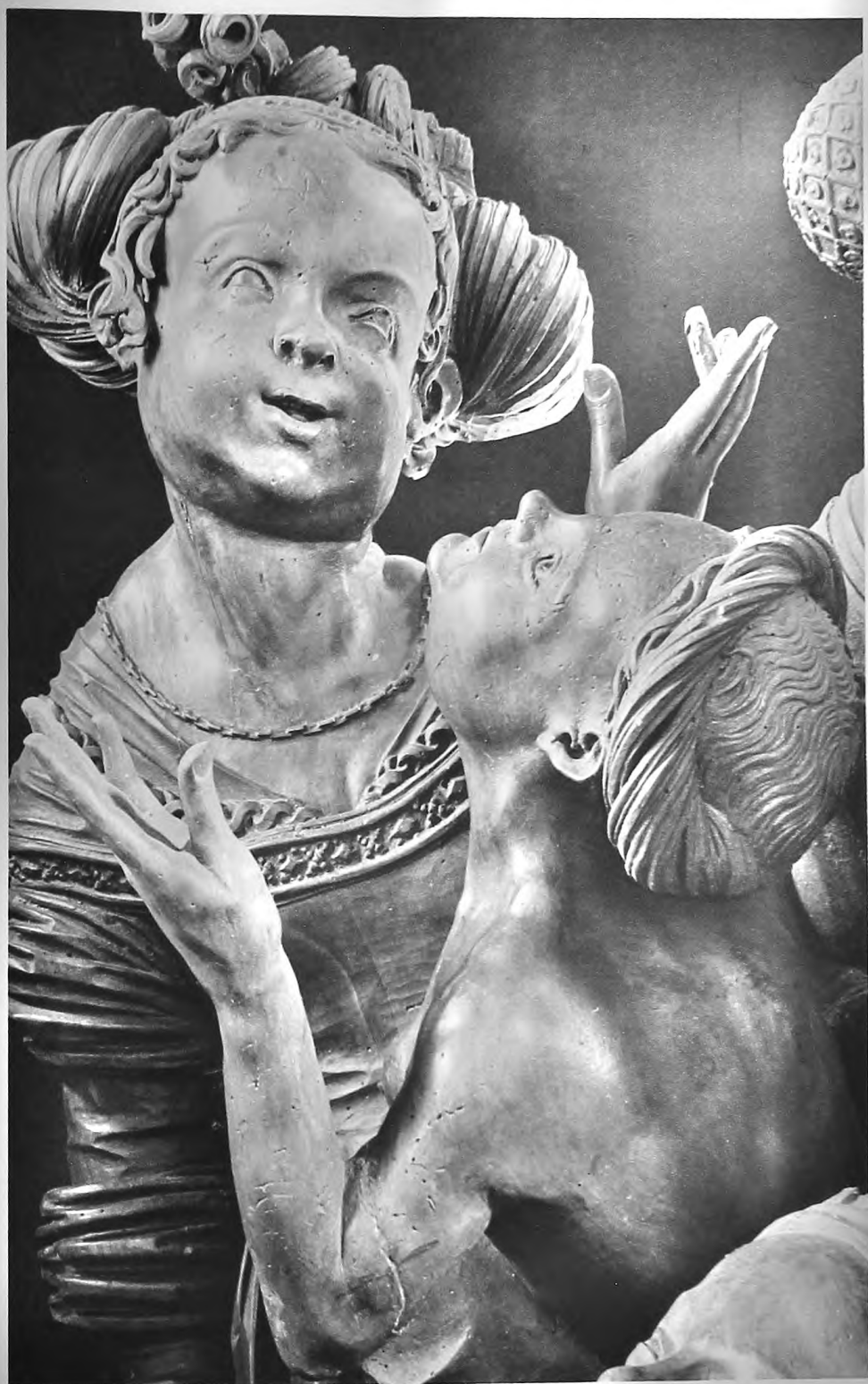
96. Der Meiſter von Mauer, Heilige und Schutzflehender. Um 1515—1525



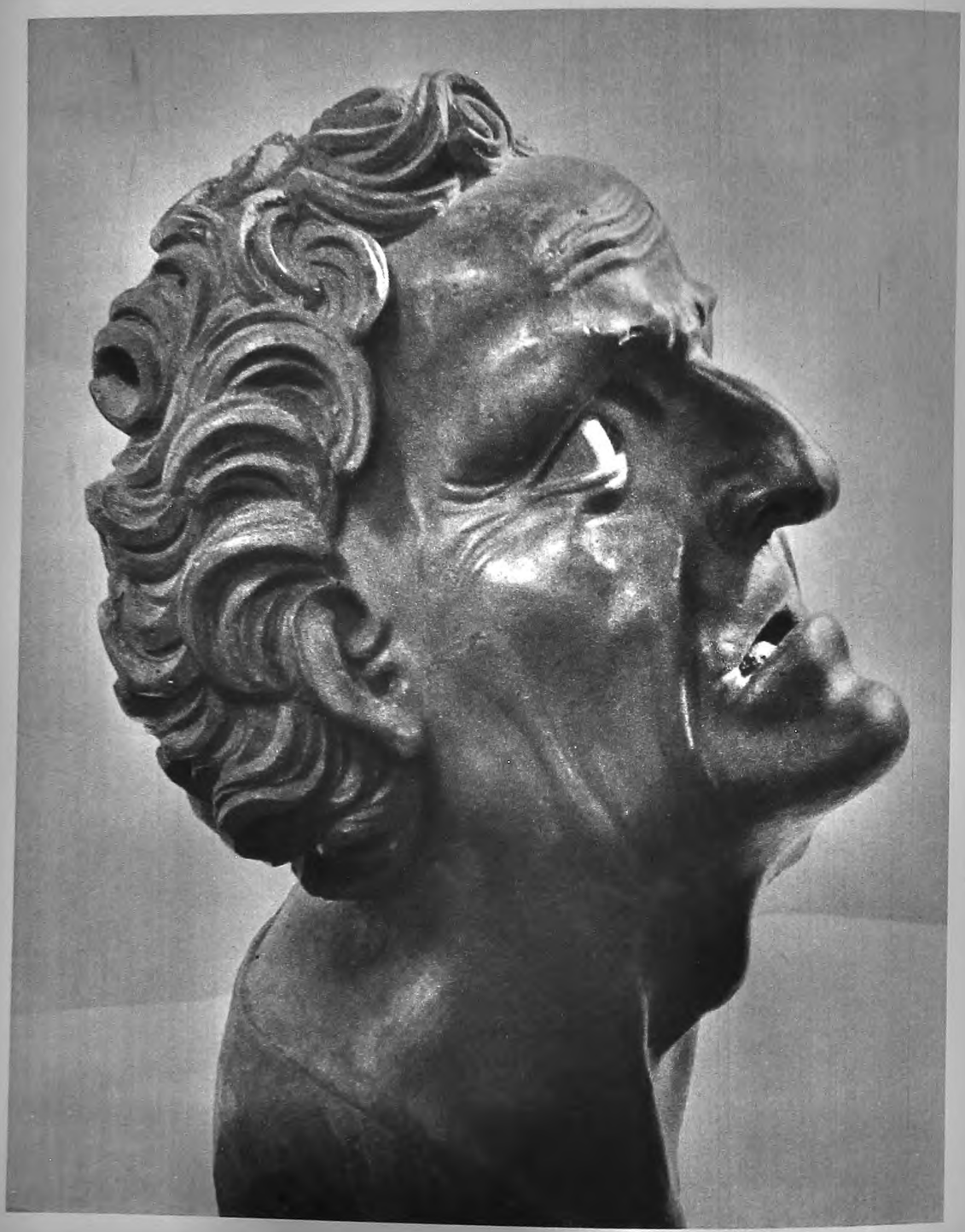
97. Der Meister von Mauer, Heilige Frauen. Um 1515—1525



98. Der Meiſter von Mauer, Hl. Johannes der Täufer. Um 1515—1525



99. Der Meiſter von Mauer, Heilige und Schutzflehende. Um 1515—1525



100. Der Meister von Mauer, Schutzflehender. Um 1515—1525

101. Der Meister von Mauer, Lachendes Mädchen. Um 1515—1525

102. Der Meiſter von Mauer, Engel. Um 1515—1525

103. Der Meiſter von Mauer, Engel. Um 1515—1525

104. Der Meiſter von Mauer, Hl. Dorothea. Um 1515—1525

Bibliothek

Min. Oki - Skradin. pov. 225

VV30,—