



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1940

Ein bayerisches und ein kölnisches Werk. - Der Erfurter Regler-Altar. -
Nordwestliche Maler. - Oderdeutsche Maler.

urn:nbn:de:hbz:466:1-41887

anderen die Bewegung, beim einen der Umriss, beim anderen der Raum, beim einen die Gestalt, die sich verwahren will, beim anderen das Leben, das sie umspülen darf. In keiner Weise sind Peters von Wederath Formen etwa von Gerhart abzuleiten, aber sie sind etwas sehr Wesentlichem an dem Größeren innerlichst verwandt. Auch hier sagt ein Künstler in seiner Sprache aus, was kurz vorher des damals größten deutschen Denkers Erlebnis gewesen war, das Erlebnis des Unendlichen; und dieses Mal ist der Künstler sicher ein Moselfranke, ganz ebenso wie Nikolaus „von Cusa“ selber.

GEGENSÄTZE IN DER MALEREI

EIN BAYERISCHES UND EIN KÖLNISCHES WERK

Nicht ganz so scharf, wenigstens nicht so wie zwischen Erhart und Gerhart, aber doch recht wohl erkennbar und vergleichbar sind die Gegensätze in der Malerei. Auch aus ihr seien zunächst zwei sehr verschiedenen Stammesgebieten angehörige Werke gegenübergestellt, ein kölnisches und ein bayerisches. Es ist dabei besonders lehrreich, daß es, wie auch bisher schon sich gezeigt hat, keineswegs einfach möglich wäre, die lebensvoll strömende Richtung etwa von vornherein mit Östlichem, die klug und scharf erlesende mit Westlichem gleichzusetzen. In dieser Gleichsetzung wäre eine fehlerhafte Voraussetzung enthalten: als sei deutscher Westen ganz „ratio“, deutscher Osten ganz „Rausch“, jener geheimes Frankreich, dieser geheimes Slaventum. Selten läßt sich so gut wie in diesem Falle zeigen, wie stark Deutschland aus eigener Mitte lebt und lebte, so viel fremdes Blut auch eingeströmt sein mag. Innerhalb der beiden Engelreliefs war gerade der westliche Meister, der Moselfranke, Vertreter einer geradezu barock-musikantisch rauschenden Freiheit und Kühnheit, der östlichere, der in Mitteldeutschland arbeitende (vielleicht aber auch im Westen geschulte), der Mann der mehr zurückhaltenden Formlesung. Ein westlich rheinischer und ein bayerischer Künstler standen in Gerhart und Erhart sich gegenüber. Der Bayer vertrat die Starre, der Westliche wiederum fast barock freie Lebendigkeit.

Noch weiter östlich aber würde sich etwa der Meister des Kremser Christophorus von 1468 nun wiederum dem so westlichen Gerhart, wenigstens in der Frage des Barocken, in aller Selbständigkeit zugesellen. Wieder vergleichen wir jetzt einen Bayern und einen Rheinländer; der Bayer ist freilich, anders als Erhart, offensichtlich ein Oberländer, der Rheinländer ein Kölner, und obendrein sind die Zeitpunkte nicht ganz gleich. Aber Osten und Westen stehen auch hinter „Mäleßkircher“ und dem Meister des Marienlebens. Und hier sind wiederum die Rollen vertauscht, jetzt entsprechen sie einmal der üblichen Vorstellung mehr, *dieses Mal!* Der Name „Mäleßkircher“ hat freilich nur dieses eine Mal noch als Decknamen für jene merkwürdige Bildwelt genannt werden dürfen, die bisher mit ihm so fest verknüpft schien. Dieses letzte Mal ist ein Abschied! Soeben hat Buchner überzeugend nachgewiesen, daß die recht genauen Urkunden über 13 Altäre, die seit 1474 durch den Münchener Maler Gabriel Mäleßkircher für Kloster Tegernsee geliefert wurden, zwar zweifellos gültig sind — jedoch für einen völlig anderen Meister als den bisher für diesen gehaltenen, höchst einmaligen und unvergeßlichen Künstler, übrigens auch für schon inhaltlich ganz andere Gegenstände. Der echte Mäleßkircher, den wir nunmehr auch schon ein wenig kennen, ist eine hübsche, etwas verspätete Parallele zu Schüchlin, dem frühen Herlin und zu Nürnberger Malern um Pleydenwurff herum, sicher auch gleich jenen Meistern vom bekannten niederländischen Einfluß getroffen, ein idyllischer Kleinmeister, das denkbar schärfste Gegenteil des nunmehr namenlosen Künstlers, dem bisher sein Name fälschlich verliehen war. Ob wir nun freilich die aufregenden Werke dieses unbekanntenen Bajuwaren, des Pseudo-Mäleßkircher, so weit zurückversetzen dürfen, daß wir bis auf 1445—1446 gelangen, das ist noch nicht völlig sicher. Der Verfasser darf nur das eine sagen: ihn hat bisher niemals gewundert, daß „Mäleßkircher“ *schon* in den 70er Jahren so gemalt, sondern wirklich immer nur, daß er es *noch* damals getan haben sollte! Seine Kunst wäre schon in den 60er Jahren recht verspätet, am besten wäre sie vielleicht in der zeitlichen Nähe zum späteren Konrad Laib vorzustellen. Gleichviel: es liegt an der besonderen Geschichtslage der Malerei von damals, daß wir bei gesichert gleichzeitiger Ent-

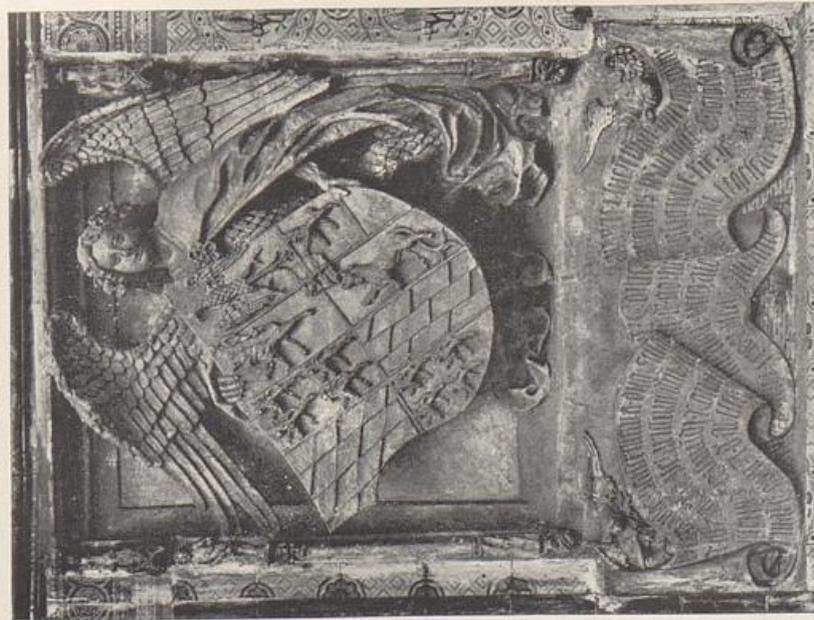
stehung von Bildern so scharfe Gegensätze wie in der Plastik gar nicht würden finden können. Gegensätze sind aber lehrreich, und so sei eine kleine Vergewaltigung der Zeitfolge bewußt und vorübergehend erlaubt. Es sei einmal erlaubt, im Gegensatz zu einem älteren Maler (dessen nunmehr nachträgliche Würdigung ohnehin selbst in diesen Betrachtungen nicht umgangen werden durfte) die neue Gesinnung der Malerei zwischen 1460 und 1470 nach einer ihrer Richtungen, aber auch gleich nach einer sehr wesentlichen hin, zu zeigen. Der Gegensatz zwischen dem Meister des Marienlebens und jenem des Erfurter Regler-Altars mag uns dann später noch einen gewissen Ersatz bieten, denn in diesem anderen, bald zu erörternden Falle wird Gleichzeitigkeit so gut wie sicher sein. Wir vergleichen also, wozu uns der Regler-Meister wenigstens mit seinem gesicherten Hauptwerke nicht gut helfen könnte, zwei Kreuzigungen, eine ältere bayerische, die ein gutes Stück vor 1460 liegt, und eine kölnische, die sicher der Zeit bald nach diesem Jahre zuzurechnen ist (Abb. 6 u. 7). Der Meister des Marienlebens*) fällt zunächst innerhalb der deutschen Kunst durch eine Eigenschaft auf, die zu seiner Zeit nicht allgemein verbreitet, aber an bestimmten Stellen Deutschlands schon seit Jahrzehnten vorher anzutreffen ist. Es ist das Gefühl für die Weite des Raumes, das bis zu einer gewissen Leere der Fläche führen kann, das weite Auseinanderziehen also der Gestalten. Schon im Sterzinger Meister war, besonders in der Verkündigung, etwas davon zu spüren, desgleichen, noch etwas früher, in den beiden Anbetungen der Augsburger Pfarrei von St. Moritz, auch in dem Meister der Augsburger Ulrichslegende. In der niederländischen Kunst wäre am ehesten an Petrus Christus, an seine Beweinungen von Brüssel und New York, zu erinnern. Kaspar Isenmann hat sie auch in seinen sieben schönen Tafeln des Kolmarer Altars von 1465, aber er geht zugleich von älteren Gestaltbildern aus und formt daraus seinen sehr einmaligen Klang. Der Meister des Marienlebens geht aber besonders weit. Die sparsame Verteilung der Figuren bei ihm ist wahrlich nichts Äußerliches. Sparsam ist alle vornehm zurückhaltende Form, und karg vornehme Zurückhaltung erstrebt

*) Versehentlich ist statt des im Text besprochenen Bildes des Kölner Walraff-Richartz-Museums die entsprechende Münchener Darstellung hier abgebildet.

der Kölner. Er erreicht sie auch. Er scheut, ja haßt alles Gedränge, fast mehr noch als die Niederländer. Bei Dierck Bouts, der wohl sein Lehrer war, kann es, namentlich in den späten Brüsseler Gerichtsbildern (1470—1473, als unser Meister sicher längst in Köln war), gewiß nicht zum Gedränge, wohl aber zu einer die Bildfläche geradezu durchriefelnden und so auch den Raum ein wenig bedrängenden Staffelung übermäßig gesteilter Gestalten kommen. Wirklich, auch der große und edle Dierck Bouts, der genau während Nikolaus Gerharts Tätigkeit am Oberrhein (1464—1467) seinen Löwener Sakraments-Altar schuf, auch er geht um 1470 zu fast starrer Verholzung des Gestaltlichen über, genialer als Erhart, aber doch diesem, gewiß nicht Gerhart, artverwandt, und dies, ohne daß irgendein Einfluß ihn mit jener gleichsinnigen und schon greisenhaften oberdeutschen Richtung verknüpft hätte. Der Kölner Maler ist bedächtig und fein. Auch er verehrt, in diesem Falle besonders deutlich gegenüber dem Pseudo-Mäleskircher — so wie der Erfurter gegenüber dem Trierer — die „Idee“. Nicht der dramatische Vorgang auf Golgatha, sondern sein lyrischer Gehalt, nicht das Getümmel des Lebens, sondern die Stille des verweilenden Gefühles bestimmt ihn. Diese andächtig sanfte Kraft hat ihn auch zu der wundervollen Lyrik seiner Kölner Madonna mit dem hl. Bernhard befähigt. Gewiß, er gibt nur eine Einzeltafel aus der Folge des Marienlebens, kein Mittelstück wie offenbar der Bayer, keinen Kreuzigungs-, sondern einen Marienaltar; es ist nicht die „Passio Christi“, sondern die „Compassio Mariae“ dargestellt. Aber auch dies darf mehr als Zufall heißen. Ein Dramatiker hätte sich schon nach einer Richtung durchgesetzt, wie der Bayer sie nicht nur als Älterer, sondern als grundsätzlicher Vertreter einer anderen Gesinnung eingeschlagen hatte. Übrigens kennen wir sogar eine szenisch aufgefaßte Kreuzigung des Kölners, den Cueser Calvarienberg. Auch da herrscht lyrische Zuständlichkeit! Leider sind aus der bayerischen Kreuzigung die gestängten Baldachinbogen durch eine fälschende, ausgesprochen barocke, mehr theatralische als dramatische Hintergrundbemalung ersetzt. Die müssen wir abziehen, ebenso bewußt, wie die Verschiedenheit der Formgelegenheit und das verschiedene Alter der Werke für unseren Vergleich nicht verschwiegen werden darf. Der Vergleich bleibt immer noch erstaunlich

aussagekräftig. Gänzlich falsch war die barocke Absicht jedenfalls nicht, die den Himmel beim Pseudo-Mäleßkircher in Gewitterstimmung versetzte. Solche herrscht tatsächlich von innen heraus auch im echten Bilde, wie überall bei diesem Meister; sie herrscht nicht nur im menschlichen Ausdruck der Gestalten, sondern schon in den Farben, die Grisailentöne mit allen Brechungen des Spektrums und obendrein mit rostig-erdigen und fahl-olivigen Tönen verschmelzen, Tönen, die geradezu an Multschers Wurzacher Altar gemahnen können. An jene frühe Zeit (um 1437!) erinnert auch die Wahl der Typen, zuweilen eine ganze Gestalt, so die Magdalena, die offensichtlich wie ein knieender Jünger aus Multschers frühem Marienlebenswerk wirkt. Auch an Konrad Laibs Kreuzigung darf man von weitem denken; nur daß das Schwäbische an diesem Meister sich in der überraschenden Fähigkeit zu edler Haltung, wie die Salzburger Orgelflügel sie beweisen, nicht verleugnet. Von allem, was wir, gewöhnlich wenigstens, als „schwäbisch“ empfinden, ist diese Kunst so weit wie von der des Marienlebensmeisters entfernt. Derbe, dicke Gestalten, absichtlich auf den Ausdruck der Niedrigkeit gestimmt, einer Selbstverhöhnung des Menschengeschlechtes gleich, ballen sich zu geschmeidigen Klumpen der bösesten Leidenschaften. Die Krümmung nicht nur, die Krümmung ist wichtigstes Mittel der Gestaltbegrenzung. Dies weist nach dem barocken Pole (Gerhart, Peter von Wederath) hin —, aber ein Blick auf diese späteren, diese Meister des Westens, vor allem aber: diese *Plastiker*, eröffnet eine sehr tiefe Kluft. Innerhalb der Plastik sind gewollte Roheiten dieser Art auch außerhalb des Westens kaum denkbar; sie kommen so gut wie nirgends vor, was am besten durch Multschers eigenes Verhalten in der Zeit des Wurzacher Altares und des Münchener Grabmodells beleuchtet werden kann. Auch die Reliefkunst des Znaimer Altares in Wien, dem Bayern näher, ist doch etwas zurückhaltender. Nur der gemalte Bildraum offenbar kann sich mit solchen bedrückenden Vorstellungen dampfender, grollender, brütender, tobender Tiermenschen erfüllen. „Tiermenschen“ — das Wort ist freilich nicht gerecht gegenüber dem Tiere: das Tier kann nie gemein aussehen, nur gefährlich oder unheimlich oder schlimmstenfalls uns widerlich. Es herrscht aber bei dem bayerischen Meister zwischen Tier und Mensch eine tiefe

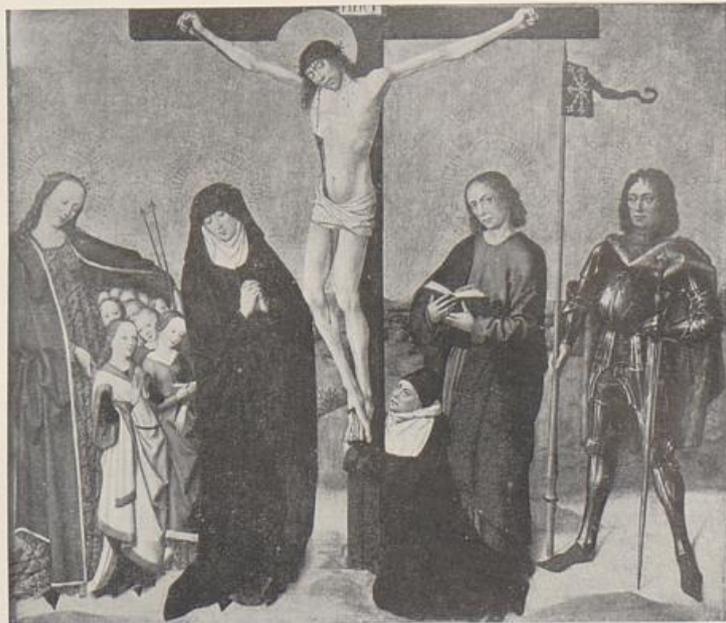
Ähnlichkeit: der dumpf-wilde Blick der Pferde ist von *menschlicher* Häßlichkeit! Um so erstaunlicher ist, daß es bei kaum fühlbarer Veränderung der Körperverhältnisse, unter Wahrung fast genau des gleichen Baues, dem Meister gelang, Christus als den einzig Edlen über diesen Schauer von Wildheit und Schmerz hinausleuchten zu lassen. Darin liegt hohe Dramatik. Lyrisches läßt diese Künstlerseele kaum zu. Nur mit einiger Schwierigkeit löst man es dann doch heraus, die Veronika-Szene und die Gruppe der Trauernden, die aber alsbald fast wieder an die dumpf Schlafenden (vom Schlafe, wie hier vom Schmerze, geradezu Geschlagenen) des Wurzacher Ölbergs erinnert. Auch diese Formen sind durch die Vermännlichung alles Weiblichen, die Verderberung alles Zarten, das deutliche Erbe der älteren Multscher-Zeit, bedingt. Obendrein noch werden sie durch die Lust am Fett-Beweglichen, Maskenhaften, am Haberfeldtreiben der Leidenschaften, zugleich verdüstert und in den allgemeinen Bewegungsdreh eingerollt. Man hätte sich auf Grund der engen Verbindung dieser ganzen Stimmung zu der älteren Multscher-Zeit immer schon fragen sollen, ob der Zeitpunkt um 1474 nicht viel zu spät sei. Er ist ja nun endgültig gefallen! Man kann sich nur noch fragen, ob nun wiederum die Mitte der vierziger Jahre nicht doch etwas zu früh sei. Hier ist wohl doch schon ein anderes Ringen um Raumentiefe innerhalb aller Gruppen, es ist eher der entwickelte Konrad Laib (wenn schon irgendein uns bekannter Künstler) vorauszusetzen. Indessen bleibt es immer schwer, einen so eigenwilligen Mann wie diesen — einen *starken* Künstler, den wir in aller seiner Sonderlichkeit um keinen Preis unter den Äußerungen deutscher Kunst vermissen möchten — an einer festen Stelle einzuordnen. Der Zeitpunkt 1445—1446 (Einrichtung eines Tegernseer Hochaltares unter Abt Kaspar Aindorffer) ist keineswegs unmöglich! Der Meister des Marienlebens wirkte später, gewiß, er ist nicht vor den sechziger Jahren zu denken. Aber wir wissen, warum in diesem Falle keine reine Gleichzeitigkeit zum Ausgang des Vergleiches genommen werden konnte. Wie anders ist dieser Kölner! Eine andere Mathematik steht hinter seinem Vortrage, nicht die höhere der schwierigen Krümmungen, der Hyperbeln und Parabeln und also der Rahmenfeindlichkeit der inneren Gestaltung, sondern eine betont schlichte



4. Peter von Wederath, Epitaph der Elisabeth von Görnitz,
Dreifaltigkeitskirche Trier, 1460er Jahre



5. Erfurt, Severikirche, Alabasterengel, 1467



6. Meister des Marienlebens, Christus am Kreuz, München, Alte Pinakothek



7. Pseudo-Maleßkircher, Kreuzigung, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

niedere Geometrie höchst rahmenverwandter Formen. Wie sehr der Gleichklang überhaupt, nicht nur zum Rahmen, sondern auch innerhalb von ihm, des Meisters Melodik bestimmt, könnte besonders schön die Münchener Mariengeburt beweisen; die Gruppe der Frauen links auf dieser Tafel ist geradezu ein Musterbeispiel für feinfühlig ausgeglichene Schrägen, die den Halbierungswinkel des rechten, den von 45 Grad, andeuten. Rahmenverwandt ist die Stille der trauernden Gestalten, die nach einem alten, namentlich im Westen beliebten und noch lange, auch für Grünewald gültigen, in französischer und burgundischer Kunst gerne von der Plastik gewählten Schema zusammengeordnet sind (es ist der westlichen Form des Schmerzensmannes sinnes- und ausdrucksverwandt). Die leisen Biegungen schwanken sich gleichsam im Umwege wieder zu Geraden zurecht. Der Kreuzesbalken ist unter Opferung der Perspektive über schräg stehenden Pfosten fast wieder rahmenparallel gestellt — eben um dieser unbewußt gesuchten Tatsache willen, als der gegebenen Sprache einer die Ruhe bevorzugenden Seele. Diese Seele ist darum nicht lahm. Auch in ihr ist Ausdruck, in hohem Maße, aber er ist fern von Schrei, von Krampf und Kampf, er ist geklärt, er ist *verklärend*. Maria könnte, um den rechten Winkel gedreht, fast die ruhende Tote auf dem letzten Lager sein; insbesondere die Hände brauchten für einen Marien Tod nicht geändert zu werden. So aber deutet sich eine Ohnmacht an, die das Leben lähmt bis zum Schein des Todes. Um so ergreifender der ernste Ausdruck des Johannes, der *denkende* Blick — unvorstellbar bei dem animalischen Blutausch unseres älteren bayerischen Gegenbeispiels —, die sinnende Frage und mit ihr die Antwort der Ergebung. Nachdenklichkeit, totmäßige Ohnmacht, dazu herbruhige Frömmigkeit in der Magdalena, die nicht wie eine soeben Erlebende, sondern wie eine Anbetende an sich, darum auch mit Grund als eine Bürgerin der Zeit selber gefaßt ist; darüber die zarte Tiefe im Antlitz Christi! Es ist der *Frieden*, da, wo Pseudo-Mäleßkircher sich fast den Formen des Schlachtenbildes näherte, und Frieden breitet sich auch über die Landschaft, über den Bildsockel, der durch sein feines Graublau in seiner Sockelhaftigkeit betont ist und gleichlaufend zum unteren Rahmen, reinlich abgegraben, die Bodenplatte für die Gestalten

abschließt. Friede breitet sich über den Weg, der zwischen sanften grünen Wiesenhängen sich in die Tiefe schlängelt, wo nur ein paar Turmspitzen die ferne Stadt winken lassen, wo alles menschenleer ist, zwischen frühlingshaft mageren und schlanken Bäumchen. Das Menschengeschlecht, das dieser Meister schafft, ist dem Erfurter Alabasterengel verwandt, nur deutlich noch etwas herber. Es ist nicht etwa an Köln gebunden, aber es ist sicher der niederländischen Kunst seit Rogher van der Weyden verpflichtet; die besonders schöne Dreifaltigkeit eines österreichischen Meisters der sechziger Jahre im Berliner Deutschen Museum kennt dieses Geschlecht genau so — und wie viele andere Bilder jener Zeit! Auch die Farben des Marienleben-Meisters leuchten klar. Nichts soll verkochen, nichts übergänglich sein. Das Rot im Gewande des Johannes, das fast schwarze Dunkel in jenem der Maria, die feiner gebrochenen Töne an Magdalena, sie leisten das gleiche wie die scharf gebrochenen Falten des Gewandes: Heraushebung, Rettung der Gestalt, nicht Rettung des Fließens, das in jenem älteren und zugleich höchst bajuwarischen Stile — man könnte ihn einen vorausgenommenen „Ohrwaschelstil“ nennen — so unverkennbar brodelte, jede Einzelgestalt durchspülte und umwogte.

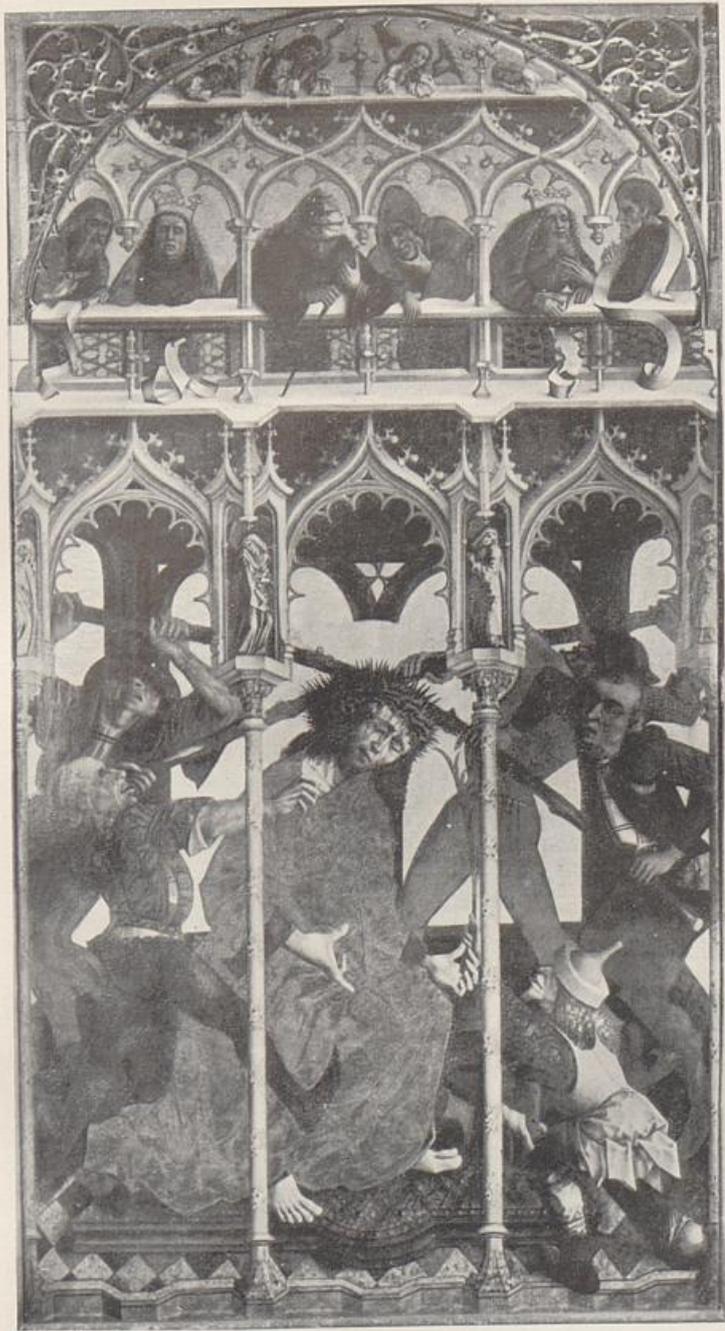
Gewiß, diese Meister wußten nichts voneinander. Sie gehörten nicht nur verschiedenen Zeiten, sondern obendrein so verschiedenen Stammesgebieten an, daß die übliche, von örtlichen Schulen ausgehende Forschung unseren ganzen Vergleich überhaupt ablehnen müßte. Wir aber gehen vom *ganzen* Deutschland aus im Bewußtsein der inneren Gegensätze, die seinen Reichtum ausmachen. Das Altertümliche ist uns niemals das von vornherein Geringere. Es kann sogar sehr hohen Gewinn bringen. Es zeigt uns dies für die soeben ausgenommene Betrachtung auch da und gerade da, wo es — anders als im Falle des Pseudo-Mäleskircher — äußerlich mit dem Meister des Marienlebens gleichzeitig vorkommt. Nichts wird dies so deutlich machen können als ein Blick (Abb. 8) auf den Erfurter Regler-Altar.

DER ERFURTER REGLER-ALTAR

Dieses Werk hat eine sehr merkwürdige geschichtliche Stellung, es gehört in den Kreis einer besonders deutschen Möglichkeit: des *Unzeitgemäßen*. Auf manchen Gebieten — nicht ausschließlich, aber überwiegend solchen der bildenden Kunst — ist dieser Zug wirklich sehr deutsch. Er ist sogar ein Hauptgrund für die nicht immer gleich verständliche, auch von uns selber oft mißdeutete Tatsache, daß (für die bildende Kunst) wir im Austausch mit den Nachbarn, unbeschadet starker eigener Erfindungskraft, doch seltener Lehrende als Lernende gewesen sind. Dies gilt natürlich nur gegenüber den schöpferisch starken Völkern im Westen und Süden, niemals für die weiten europäischen Kolonialräume gegen Osten, auch nicht gegen Norden hin. Im Austausch mit den Nachbarn! Aber der ist nicht alles in der Kunst, und am wenigsten kann er es bei einem Volke sein, als dessen tiefster Wesenszug schon betont werden mußte, wie schwer es sich der wertvolle Einzelne macht, wie jeder die Welt von unten auf neu beginnen möchte (was schon Dürer aussprach!) und wie dadurch die ruhige Überlieferung ebenso leicht sich verwirrt, wie die Tiefe und die frische Eigenart der wirklich Großen gestärkt werden kann. Im Austausch mit den Nachbarn ist die klare Überlieferung, die ruhige Fortschiebung in ganzen Schichten von Schulen tatsächlich entscheidend für das Amt des Lehrens. Dies *soll* man sehen; man darf es nur nicht überschätzen. Das Lehren ist so wenig wie der ganze Austausch das Entscheidende in der Kunst, der Austausch überhaupt ist oft das Unwesentliche, zum wenigsten für die Bekundung schöpferischer Kraft. Auch im Austausch haben wir nach vielen Richtungen hin gegeben, aber mehr unabhängig auch da vom jeweils Zeitgemäßen, kraft gültigerer, zeitunabhängiger Werte. An unseren großen Toten, an Bach und Mozart lernen noch heute die Tonkünstler der ganzen Erde. Wenn Paolo Veronese und selbst Guido Reni in Dürer ihren wahren Lehrer sahen, so geschah dies auf Grund des Ewigen, des an sich Vorbildlichen, gar nicht aber des Zeitgemäßen, es geschah auch in ganz anderen Zeiten, und darum *sieht* man auch nichts von einem „Einfluß“ Dürers auf jene bedeutenden Italiener; man soll sich nur nicht wundern, von ihm zu

hören. Dieser Einfluß trat in das Innerste der Geister ein, weit unterhalb der formalen Haut der Gestaltung; er ist mehr sittlicher als formaler Natur. Dies mag überhaupt eine entscheidende Tatsache alles wirklich Wertvollen am Deutschtum treffen: die sittliche Bildung, die Gleichsetzung von Bildung und Charakter als leitend verbundener Kräfte aller Menschengestaltung. Gänzlich falsch wäre jedenfalls die Erklärung, daß es den Deutschen an „Initiative“, wenn nicht gar an Phantasie fehle. In jedem Abschnitt dieser Betrachtungen sind nicht einfach Behauptungen, sondern Beweise für das Gegenteil enthalten. Aber die „Initiative“ bezieht sich namentlich in der bildenden Kunst seltener auf das nur Formale, das ja meist das „Schul“bildende ist, häufiger auf Grundsätze und Aufgaben so eigener Art, daß sie von anderen nicht immer verstanden werden, für uns selbst aber fruchtbar sein und aus eigener Kraft uns gestalten konnten (die staufische Kunst, das Andachtsbild, der barocke Klosterkomplex, die Romantik)! Die „Initiative“ steckt überhaupt am häufigsten in dem, was scheinbar zu spät oder wirklich zu früh kommt — gesehen wenigstens von einer ruhigen Schulungsarbeit aus, wie sie namentlich für Frankreich (Gotik, Malerei des 19. Jahrhunderts) so ruhmvoll bezeichnend ist. Nicht die schöpferische Kraft, nicht die Macht der Inhalte und ihrer Bannung wird davon berührt, wohl aber die Werbekraft, die Anziehung der Lernwilligen. Als Lehrer ist der zeitgemäße immer willkommener als der gerade in seinem Besten von Zeitströmungen weniger abhängige. Der Deutsche ist „unheimlich“ auch in diesem Sinne. Er hat sicher auf zahllosen Gebieten erzogen, aber in der bildenden Kunst wenigstens ist er — immer abgesehen von den europäischen Kolonialräumen, denen er sogar den Eisenpflug und die Glocke und die Stadt gebracht hat — doch wohl noch nie so maßgebend, *das Maß gebend*, gewesen, wie z. B. in der Symphonie oder dem musikalischen Kunstliede, Grundformen, die seine wahrhaften Neuschöpfungen und dieses Mal *zugleich* höchst schulbildend sind.

Der Erfurter Regler-Altar war es, dessen Vorstellung zu dieser grundsätzlichen Betrachtung anregte. Auch er ist unmodern für die sechziger Jahre, denen er zugesprochen werden muß, auch er ist unzeitgemäß, und zwar in doppeltem Sinne. Daß die Forschung im



8. Erfurt, Altar der Reglerkirche, Dornenkrönung



9. Nikolaus Gerhart, Sogen. Selbstbildnis,
Straßburg



10. Zuschauer, Ausschnitt aus der Dornenkrönung
des Regler-Altars, Erfurt

zeitlichen Ansatz gut über ein halbes Jahrhundert hin geschwankt hat, ist nicht unverständlich. Es sind Dinge in den vier großen Haupttafeln (sie gehören zu einem mächtigen Schnitzaltar), Züge, die den Stil von 1480 voranzunehmen scheinen, und insofern ist der unbekannteste Meister also nicht bloß altertümlich. Aber er hat zugleich eine grundsätzliche Haltung gerettet, die noch aus der Zeit der vierziger Jahre stammt. Auch er setzt fast deutlicher noch als der Pseudo-Mäleßkircher den Stil des Wurzacher Altares voraus. Zugleich deutet er eine Form noch einmal aus, die sich schon erheblich früher für den nordmitteldeutschen Kunstkreis nachweisen läßt: die architektonische Innenrahmung für Einzelgestalt oder Szene. Er stellt sich damit zu den Vertretern einer großartig altertümlichen Bildanschauung. Er kämpft nicht um den neuen Raum, obgleich er nicht wenige Mittel seiner Darstellung verwenden kann — er führt sie alle der Gestalt zu. In stärkstem Gegensatz besonders zum Meister des Marienlebens ist ihm der Raum nur Rahmen und Bewegungsmöglichkeit der Gestalten, nichts weiter, nicht der Keim für Interieur oder Landschaft. Am allerfernsten ist ihm gerade die Landschaft, die zu seiner Zeit so viele andere Deutsche schon seit langem fesselte. Er übersetzt in die Sprache einer späteren Zeit die tiefste Anschauung des Mittelalters vom Raume: daß er nicht *abzubilden*, sondern zu *gestalten* sei. Er übernimmt bauliche Gestaltungsweise als *Bildelement*! Besonders in der Rahmung liegt das Unzeitgemäße, das obendrein noch örtlich Bedingte. Die Gestalten erzeugen ihre eigene Architektur, die dann wie um eigenen Lebenszweckes willen sich durchwuchert. Auch der Wurzacher Altar hatte in viel einfacherer Form grundsätzlich ähnlich gedacht. Er hatte ein enges Vieleck um die Gestalten geschlossen, gelegentlich auch Gestänge verwenden können. Beim Regler-Meister wird dieser Rahmenraum nicht, wie bei dem Plastiker Multscher, wesentlich im Sinne des geformten Sockels, sondern fast wie ein verwickeltes Gerät behandelt, mit goldschmiedehafter Genauigkeit und mit Liebe zum Vielfältig-Ver-schlungenen. Es ist ein Baldachinraum, eine monstranzartige Gestaltungs-gitterung. Einst umschloß eine solche das plastische Bildnis des Magdeburger Reiters. Nun wird sie vom Maler aufgegriffen, offen gegen uns und gegen die Rückseite hin, dabei aber niemals offen

für irgendeinen Durchblick in ein weiteres Außerhalb. Es *gibt* hier kein Außerhalb, nur ein Innerhalb für die menschliche Handlung, es gibt nur *sie* in ihrem durchsichtigen Gitterkäfig. Dornenkrönung, Geißelung, Pfingsten und Himmelfahrt, das sind vier Szenen, die reiche Menschengruppen erlauben, und zwar stets um eine betonte Mittelfigur. In drei Bogen wird darum das Gestaltengitter jedesmal geöffnet. Symmetrie verlangt ungerade Achsenzahl. Die Drei ist die rechnerisch früheste nach der Eins, der Einheit, und der Zwei, der Doppelung und der Spaltung. Sie ist besonders heilig von alters her. Daß es sich um rein ideale Architekturen handelt, beweist schon der Fliesenboden, der besonders bei der Himmelfahrt nur von einer völlig überlegenen Unabhängigkeit gegenüber dem Wirklichen aus zu verstehen ist. Diese Fliesen sind Erbe aus der Frühzeit des Jahrhunderts, in die Sprache des malerischen Zeitalters übersetzte Reste des architektonischen. Ebenso gemahnen die Figürchen in Tabernakeln, gemalte Plastik mit leiser Erinnerung an das Erfurter Triangelportal von 1322, an das Zeitalter des Genter Altares. Die Übersetzung des bisher vollräumlich oder vollkörperlich gearbeiteten in das neue Gegenüber des gemalten Bildes, als die deutlichste Überführung aus dem architektonischen und plastischen in das malerische Zeitalter, hatte das Eycksche Hauptwerk selbst in den beiden Johannes unvergeßlich betont. Das Merkwürdigste an unserem Altare mögen die Zuschauer sein, denen die als Schnitzwerk gemalten Bogen der gesprengartigen Oberzone zu Fenstern werden. Diese Zuschauer blicken herab. (Man könnte sich der Mühlhausener herablickenden Figuren des Kaiserpaares und des Hofstaates erinnern.) Diese hier benehmen sich darin nun allerdings ganz zeitgemäß: sie sind in der Lage der Straßburger Kanzleibüsten, und die ausdrucksstärkste ihrer Gruppen, die mittlere über der Dornenkrönung, läßt ganz unmittelbar an ein bekanntes Werk des Nikolaus Gerhart denken (Abb. 9 u. 10). Die Dornenkrönung möge hier das ganze Werk vertreten. Sie bezeugt in jedem Zuge die innere Freiheit einer dienenden Kunst: das Mittel verwechselt solche niemals mit dem Ziele. Dieses Ziel ist der Ausdruck der heiligen Tatsachen. Seine beherrschende Macht erzeugt sich ein eigenes, der Wirklichkeit gegenüber sehr freies, im Geistigen sehr festes Gesetz. Daß der Meister mit der

Perspektive ungenau umgeht, ist hier um so weniger wichtig, als ganz ähnliche „Fehler“ auch bei den Italienern, bei Domenico Veneziano oder Piero della Francesca vorkommen, wo sie eher noch Fehler heißen dürften als hier, da *hier* Perspektive überhaupt nicht Ziel ist. Ziel bleibt der Ausdruck. Er ist es, der die Form findet. Ausdruck ist kein Gegensatz zur Form, er verhält sich rein ursächlich zu ihr, er erzielt sie. Den schon an sich durchsteckten und aufgegitterten Raum durchkreuzen, als eine erweiterte Dornenkrone, als raumschaffende Fortsetzung der eigentlichen und so auch als *Krönung* voll tiefster Bedeutung, in noch einmal verschränkten Linien die Werkzeuge der Marterknechte. (Hier war der deutsche Kupferstich vorangegangen; der „Meister der Nürnberger Passion“ hat den Gedanken im Keime sehr klar ausgesprochen.) Der Bedeutungsmaßstab herrscht. Christus ist weit über die Maße der Schergen hinaus gesteigert. Der niedrigste der Folterer, der unten rechts, der Typus des Schmutzigsten, der nicht einmal zum Schlagen gut ist, die sinnbildhaft starke Festlegung des Verleumders — er ist der bei weitem kleinste, zusammengeschrumpft auf das Zwergenmaß der untersten Verächtlichkeit. Gerade dadurch gibt er den Blick frei auf die beherrschende Mitte. Das Erhabene wächst durch das Gemeine, der Niedrigste steigert noch den Höchsten. Das Rohr, das der Zwerg zum Spotte reicht, hebt sich frei über ihn hinaus und wird zum Szepter, der „Denunziant“ — an einen solchen könnte der Meister aus eigener Erfahrung gedacht haben — zum „Adoranten“ wider Willen. Dazu trägt der Niederträchtige noch eine Flöte! Ein pfeifender Hohn schallt aus diesem Gedanken.

Einiges eint den einzigartigen Meister mit dem Pseudo-Mäleskircher, der ihm sicher völlig fremd war. Auch er weist auf die Mutschers-Zeit zurück (unverkennbar besonders im Pfingstbilde), auch ihm ist das Erhabene das Seltene in der Flut des Gemeinen, das er mit dem Hasse des Kenners und zugleich mit der Selbstbezeichnung des bürgerlichen Gläubigen von damals schildert; auch ihm ist bei sehr anderen Formen die architektonisch gerahmte Gestaltengruppe, das Gestaltungs-*joch* maßgeblich, auch ihm das Räumliche Diener des Körperlichen. Aber der Regler-Meister ist zunächst ein Späterer, mindestens ein auch noch später Schaffender. Die Bilder in Karlsruhe

und Kassel (aus Hersfeld) stehen zeitlich den Tegernseer Tafeln näher als der Regler-Altar. Der Künstler ist sicherlich kein Bayer, er ist ein völlig anderes Temperament, und die Selbstbehauptung des Altertümlichen begegnet sich bei ihm, anders als bei jenem, mit einigen Vorwegnahmen des Stiles um 1480. Seine Geißelung läßt schon etwas von dem heißen Formenwirbel der Schongauerischen aus der Passionsfolge ahnen, ähnlich wie ein etwa gleichzeitiger Stich des E. S. Sein Gestaltenideal ist schmaler, es kann nach dem Länglichen zeigen. Er ist vor allem der tiefere Seelenkenner! Er hat mehr Fähigkeit für den Ausdruck der Andacht, damit selbst des „Denkens an“ ein Höheres (dafür spricht sehr vernehmlich die Himmelfahrt). Der Meister von Tegernsee, sicher hinter allem hitzigen Willen zur Übersteigerung ein scharfer Beobachter des Gesichtsausdrucks, — er bevorzugt doch die Ausdrucksformen des Willens vor jenen des Geistes und der Seele, und wiederum mehr als deren Arten ihre Abartungen; diese übersteigert er. Vor dem Schweißstuch der Veronika spürt man besonders deutlich seine Grenzen. Die Aufgabe des Veronika-Tuches ist von starker Aussagefähigkeit. Der Augenblick in der Handlung, der mitten im Sturme des Geschehens zum Bilde gerinnt, kommt der neuen *malerischen* Gesinnung seit rund 1400 in geradezu sinnbildhafter Weise entgegen. Es ist das lyrisch verweilende Gefühl nicht nur, und nicht nur die Verwandlung des Augenblicklichen in das Ewige, das Herausziehen des Zustandes aus der Handlung — es ist vor allem das *Bild*, das an die Stelle des Tastbaren tritt, und das verharret, während jenes vergeht. (Bilder auf Leinwand heißen auch bei Dürer „Tüchlein“). Der *Glaube* malt hier. So ist es in der Legende. So aber ist auch der formengeschichtliche Vorgang im Zeitalter des Genter Altares gewesen, der Herrschaftsantritt des malerischen Zeitalters, die Auffangung des Plastischen im Bilde, der Dimensionsverlust an der Wirklichkeit als Dimensionsgewinn an verseelender Vergeistigung. Wie unvergeßlich hatte der Kölner Veronika-Meister in seinem Münchener Bilde diese Möglichkeit zu gültigem Ausdruck gebannt! Er stand in einer stilsicheren Zeit. Der Tegernseer stammt aus der Kampfzeit, die gegen jene sich aufgelehnt hatte. Er wird da stumpf, wo die Zeit um 1400 geleuchtet hatte — wild, wo sie in sich ruhte. Der Zeit des E. S., der Schongauers, gar

jener des männlichen Dürer konnte das Veronika-Bild von neuem erscheinen, zuletzt in echter Monumentalität. Die Zeit des E. S. aber war noch von allzu stark brodelnder Gärung. Sie schuf Gegensätzliches selbst zwischen Richtungsverwandten, um so mehr zwischen grundsätzlich Verschiedenen, während stilsichere Zeiten zwar nie den Unterschied der Charaktere unterdrücken, aber dennoch selbst dem Gegensätzlichen noch eine gemeinsame Sprache sichern.

NORDWESTLICHE MALER

In den 1460er Jahren herrscht beinahe Sprachwirrwarr. Lebt schon der Meister des Marienlebens in einer vollständig anderen Welt als der des Regler-Altars, — wieder ganz anders ist der in Westfalen tätige Meister von Liesborn. Sein Bild blickt uns nur noch wie aus ein paar zerbrochenen Scherben an, aber darin glimmt ein mildschönes Licht wie aus edlen Glasfenstern. Das ist ein Lyriker voll feiner Lieblichkeit, gesättigt und zart, eine sanfte Kraft. Die spätere, im übrigen zugleich bewegtere und nüchternere Kunst des Dierick Baegert von Wesel, eines Westfalen, der zum Niederrheiner wurde, läßt noch einiges davon weitertönen. Der Liesborner besaß schon wieder eine neue Anmut, die an die alte vor der Kampfzeit erinnert, darin Hans Multschers Sterzinger Madonna vergleichbar, aber doch nicht von dem strengen Adel der Erfahrung, den jene am Ausgang eines kämpferischen Lebens gewonnen hatte, sondern naiver, fragloser, kindlicher, eine einfachere Wiederkehr des Vorgestern, der Kunst um 1400, in neuen Formen der sechziger Jahre. Der Liesborner war sicher jünger als Multscher, ihm konnte schon wieder in den Schoß fallen, was der Ältere und Größere erst als Preis harter Mühen errang. Es ist etwas Rheinisches, Verbindliches, fast eher noch Mittelrheinisches als Kölnisches darin.

Der Kölner Meister der Verherrlichung Mariae kann stimmungsverwandt wirken (Abb. 11). Ja, es sieht fast so aus, als ob diese beiden sich gekannt hätten; darauf verweisen des Kölners schöne Anbetung im Deutschen Museum und ein Bruchstück des Liesborners in Münster. Das Bild aber, nach dem der Kölner Maler genannt wird, zeigt ihn als einen der feinfühligsten Vermittler zwischen Eindrücken

der niederländischen Kunst und — dem Erbe Lochners. Nichts wäre törichter, als hier von einem Einbruch des Westens, einer Selbstaufgabe des Kölnischen zu reden. Zunächst ist dieses selber sehr westlich. Eine uralte Verbundenheit aus karolingischem Frankentume her kann gelegentlich von Nordfrankreich über die nördlichen wie die südlichen Niederlande bis nach Köln und noch weiter nach Osten hin durchschimmern; aber Köln zeigt uns in anderen Beispielen ganz gewiß auch, was Nachfolge bis an die Grenze der Selbstaufgabe heißen darf: in der Hingabe des „Meisters der Lyversberger Passion“ an die Art Ouwaters, noch mehr in der stetig wachsenden Nachgiebigkeit des „Meisters der heiligen Sippe“. Daß dagegen jener der Verherrlichung Mariae, der nach dem der Ursula-Legende von 1456 und dem der Georgs-Legende auftritt, trotz sicherer Berührung mit den großen Niederländern gerade sein Wesentliches dem heimischen Boden verdankt, hat Heise vor langen Jahren schon tief und schön erfaßt. Gewiß, man wußte ganz gut von den Nachbarn, man konnte zumal in Köln diese nächsten Verwandten (und ursprünglichen Deutschen) kaum als Fremde empfinden. Andererseits fehlen in Köln selbst die großen, harten Bahnbrechernaturen kurz vor der Jahrhundertmitte, wie namentlich der obere, aber auch der mittlere Rhein (Darmstädter Passion!) sie hervorgebracht. Kölns Auseinandersetzung mit den Niederländern ist die Art verbindlicher Menschen gegenüber besonders nahen, aber in manchen Punkten überlegenen Verwandten. Man lehnte sich hier nicht auf, man blieb nur länger vor dem niederländischen Einfluß still verwahrt, weil mit Lochner eine sehr wesentliche Saite des eigenen Wesens ausreichend stark angeschlagen war. Man kannte den benachbarten Westen, und es bleibt uns nicht nur für Köln wichtig, daß wohl gegen 1460 ein Hauptwerk des Rogher, der berühmte Münchener Anbetungsaltar, von einem Kölner Patrizier für die Kirche St. Columba gestiftet worden ist. Er befand sich lange in Köln, und es ist z. B. für Fr. Herlins kindlich-rührende Niederländerei wenigstens an einer Stelle seiner Entfaltung nicht nötig, eine weitere Reise als bis nach Köln anzunehmen, um eine seiner stärksten Anregungen aus dem Nordwesten zu erklären: der Nördlinger Georgs-Altar von 1475—1478 setzt den Columba-Altar des Rogher *und* den Marienleben-Meister

voraus, und beides war in Köln zu treffen. Nichts wäre falscher, als in der Verherrlichung gerade vom Columba-Altare wesentliche Wirkungen entdecken zu wollen. Das berühmte Bild zeigt freilich auch einen kleinen niederländischen Einbruch, namentlich in der Frau am weitesten links unten; sie erinnert an den Meister des Marienlebens mehr als an Rogher. Gerade der Columba-Altar jedoch bedeutet hier noch nichts — und dies vermöge der sanften Macht *Lochners!* Der Meister der Verherrlichung ist, wenn wir vorübergehend die etwas groben üblichen Ausdrücke anwenden wollen, kein „niederländischer Realist“; er ist ein deutscher Idealist. Es ist der Himmel Lochners, immer noch, in dem seine Gestalten leben. Lochners Formgebung wirkt noch in den forellenhaften Engeln (sie haben nur noch ein paar Gewandringelchen angesetzt); Lochnersche Architektonik entscheidet über die feierliche Symmetrie, die aus den Gestaltenhören der Erde und des Himmels, aus der Verherrlichung in der Höhe wie aus der Landschaft in der Tiefe, ein geschmeidig sich gliederndes, in weichen Schwingungen schmiegsam sich ausgleichendes Ganzes, ein glasfensterhaft leichtes Bauwerk der Malerei schafft. Lochnerische Gesinnung vor allem ist es, die noch immer nicht den Betrachter, sondern den Verehrenden anerkennt, bei aller feinsten Durchföhlung der Einzelheiten. Von Lochner stammt unter diesen noch ganz unmittelbar der Gereon rechts. Schaut man von ihm zu der Frau ganz links, so umspannt man die formengeschichtliche Weite, in die der Meister hinausblickt, und erst dann vielleicht wird man sich ganz dessen bewußt, um wieviel stärker hier das Ganze ist als die Einzelheiten. Des Meersburgers Altar der Stadtpatrone, damals ein halbes Menschenalter schon in der Ratskapelle der rheinischen Hansestadt, klingt in der feierlichen Klarheit dieser Gestaltenbaukunst weiter. Auf dem Wege zu Dürers Rosenkranzbild und zu seinem Landauer Altare steht auch die Verherrlichung Mariae.

Denken wir noch einmal an den Regler-Meister. Auch sein Stil beruht noch auf einem der vierziger Jahre. Auf *einem*: es hatte auch damals starke Gegensätze gegeben, sogar unter den Oberrheinern. Der nach Köln gelangte Lochner war der Fra Angelico der Zeit und stand zu den Anderen wie der „selige Mönch“ zu den großen Bahnbrechern von Florenz. Auf *seine* feierliche, fromm verklärende

Kunst, nicht auf Multscher oder Witz, nicht auf die Rebellen, sondern auf den „Konservativen“ geht der Meister um 1460 zurück. Das ist kölnisch, das ist ein Ortscharakter, gewiß, aber auch ihn haben wir zu vermerken.

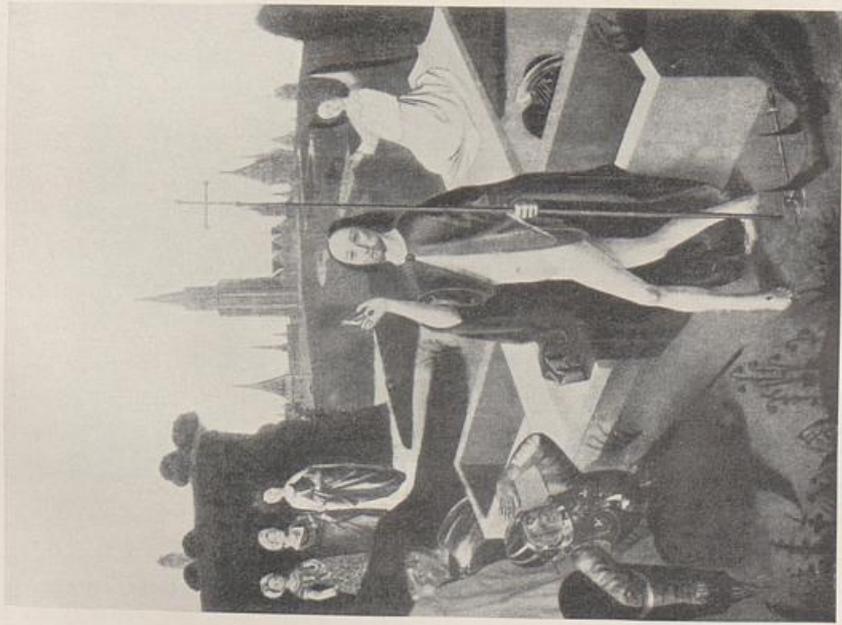
Es schadet nichts — oder höchstens nur vorübergehend, um im Überblick vielleicht noch nützlicher zu sein —, wenn wir scheinbar willkürlich von Meister zu Meister und so auch von Stadt zu Stadt blicken. Immer deutlicher wird der Reichtum Deutschlands, und ebenso die Kraft, mit der es dem zweifellos starken Eindruck aus den Niederlanden entgegenght. Vor dem Urteil darüber soll man sich entscheiden. Wer das Niederländische als den Fortschritt an sich, das absolut Bessere ansieht, dem werden die deutschen Meister von damals sich in Unbelehrbare und in gelehrige Schüler (meist mittelmäßige) scheiden. Auf diese Letzteren, den „Typus“ Herlin (der aber eher eine Ausnahme als ein Typus ist), hat man früher allzu einseitig hingesehen. Aus der Mitte deutschen Wesens geschaut, werden die „Unbelehrbaren“ nur Unbekehrbare sein, will sagen: die Standfesten, die Eigenständigen. Mit der Fortschrittslehre des 19. Jahrhunderts und der fälschenden Übertragung von Vorstellungen aus Technik und Handel, von der *Branche* her auf die Kunst, wird auch die Verkennung dieser oft Stärksten gefallen sein.

OBERDEUTSCHE MALER

Deutschland besitzt ihrer noch viel mehr, auch innerhalb der kurzen Spanne der 60er Jahre. Auch Caspar Isenmann gehört zu ihnen. Auch er ist in der heroischen Zeit des Konrat Witz aufgewachsen, denn schon 1436 ist er Bürger von Kolmar geworden, wo er 1472 starb. Wir wissen von einem Altar, den er dem Martins-Münster seiner Stadt zu liefern hatte. 1462 verpflichtete er sich, innerhalb von zwei Jahren das Werk, das nicht ganz klein gewesen sein kann, zu liefern. Sieben Tafeln des Kolmarer Museums sind für 1465 durch Jahreszahl gesichert. Bis zum Gegenbeweise wird man das Recht haben, in ihnen die Reste jenes Altares zu sehen, dessen Fertigstellung ein Jahr mehr gut erfordert haben kann (wir kennen genug Beispiele für die Schwierigkeiten beim Innehalten ausgemachter



11. Meister der Verherrlichung Mariae, Köln,
Wallraf-Richartz-Museum



12. Caspar Isenmann, Auferstehung, 1465,
Kolmar, Museum



13. Hofner Altar, Auferstehung, 1465,
München, Alte Pinakothek

Fristen). Isenmann hat noch viel von der alten Zeit in sich. In seinen Passionstafeln, die mehrfach zwei Szenen zusammenfügen kann er, sobald es sich um Innenraum handelt, des alten Fliesenbodens nicht entraten. Bei der Geißelung ist das Verhältnis zur Architekturkulisse so locker wie beim Meister der Darmstädter Passion. Auch hier dient das Bauliche nur als Boden und Rahmen der Handlung, so wie auch beim Regler-Meister. Die Bauformen sind sogar nicht „gotisch“ wie bei jenem, es sind die (in doppeltem Sinne) „romanischen“ der van Eyck-Zeit, die in jener Dürers gewandelt wieder auftreten sollten. Die Gestalten sind zum Teil noch Brüder der Multscherischen. Der Oberrheiner spricht hier, überhaupt das starke Alamannentum, das noch bis zum Ausklinge des Barocks, bis zu Maulpertsch hin, immer wieder erstaunlich viele bedeutende Künstler gestellt hat, oft für weit entlegene Gegenden, besonders gerne für den Südosten über Wien bis nach Ungarn. Im alamannischen Lande, das ebensogut viele kraftvolle Wanderer entsendet hat, wie es solche anlockte, ist Kaspar Isenmann offenbar ruhig verblieben. Er war kein Niederland-Fahrer. Und wie soll man sich eigentlich den „niederländischen Einfluß“ jenes Hans von Mecheln vorstellen, der 1460—64 im Elsaß weilte? Konnte er den Anblick der großen niederländischen Kunst selber wirklich ersetzen? Unleugbar ist nur, daß Meister Isenmann über die künstlerischen Eindrücke seiner Jugendzeit hinausgewachsen ist — wie sollte er auch nicht, da er offenbar an die sieben Jahrzehnte gelebt hat? Wie sollte er nicht, da er sich als echter Schöpfer auch da erweist, wo er im Altheimischen wurzelt? Die Beweinung und die Grablegung, eines der sehr kennzeichnenden Doppelbilder mit gemeinschaftlichem Landschaftsgrunde, haben eine sehr allgemeine Vergleichbarkeit zu den Beweinungen des Petrus Christus in Brüssel oder New York. Von der beredten Stille des Gestaltlichen abgesehen, ist es hier aber die Behandlung der Landschaft, die uns angeht. Durch sie hebt sich Isenmann stark gegen den Regler-Meister ab. Die Landschaft ist ihm zunächst Hinterwand der Gestaltengruppen, ihr Reliefgrund gleichsam, der nur sehr echt ins Malerische übersetzt wird, bis in rein farbige Hintergründigkeit, in das *Dunkel*, das alle Gestalt erst leuchten läßt. Da er zwei solcher Gruppen nebeneinandersetzt, erhebt sich ihm

auch die Frage nach der Verbindung der Hintergründe, die Frage, die schon Lukas Moser kannte und löste. Isenmann löst sie durch eine feingefühlte Bodensenkung in der Tiefe (vgl. die Kölner Verherrlichung Mariae). Hier öffnet sich der Blick auf Berge und Wasser. So eint sich ihm der Raum: er verknötet zwei mehr flächige Hintergründe durch einen Stoß in die Tiefe. Mußte er darum den berühmten niederländischen Realismus erlebt haben? Wirklich nicht: der Stammesgenosse des Moser schon — von dem größeren Konrat Witz noch abgesehen — brauchte nur still am Oberrheinischen weiter zu bauen. Es fehlt völlig die feine Helligkeit besonders Rogherscher Färbungen. Es wirken noch die dunklen Gründe des Lukas Moser. Auch der Charakter der Landschaft ist der heimische; offensichtlich ist der Bodensee anregend gewesen. Dringlicher könnte die Frage nach dem damals neuen niederländischen Stile (Bouts) erst vor der Auferstehung Christi scheinen (Abb. 12). Doch muß auch hier die Antwort höchst zurückhaltend sein. Daß dieses Bild eine köstliche Landschaft zeigt, braucht jene Frage doch nicht zu eröffnen; auch dies war schon um 1440 für den Oberrhein eine selbstverständliche Möglichkeit, und wiederum ist auch nicht eine Landschaft von Irrendwo gegeben, sondern eine von der Heimat bestimmte. Das Münster im Hintergrunde wirkt oberrheinisch auf den ersten Blick. Der Kenner alamannischer Kunst und Natur würde es immer zwischen Bern und Konstanz, im Umkreise von Straßburg, Freiburg, Breisach, Basel suchen, im Schaffensgebiete der Ensinger von Ulm. Auffallend ist bei der Auferstehung die Eröffnung der Tiefenwege und ihre regelrechte, ruckweise Verkreuzung. Der schräggestellte Sarkophag gibt ihre erste Richtung an. Aus umschreibenden Parallelen zu ihm und dem umgestürzten Deckel, aus den Kreuzungen fast rechter Winkel, die in der Ansicht spitzwinklig ausfallen können, bilden sich die Weglinien; sie stoßen nach rechts, nach links, wieder nach rechts, wieder nach links, um endlich das Münster zu gewinnen, das mit seinem Turme besonders feinfühlig der Hand und dem Haupte des Auferstandenen zugeordnet ist. Wo ist uns diese Tonverstärkung der höchsten Menschengestalt durch die höchste Bodenerhebung schon begegnet? Bei Konrad Witz, im Genfer See-Bilde. Das Hin- und Herfahren aber der Richtungswege im

Raume, die stoßweise Eroberung der Tiefe, die Synkopen der Kullissen — gewiß, Ähnliches gibt es auch bei D. Bouts. Aber auch dies gibt es schon bei Konrat Witz (Baseler Christophorus!). Wolle man sich doch endlich abgewöhnen, für jede gewachsene Leistung einen Anstoß von außen anzunehmen! Die Kunde vom Menschen beobachtet heute recht genau die Veränderungen der leiblichen Zellen und des anatomischen Baues ebenso wie die der Seele und des Geistes, die alle durch Wachstum, Reife, Alterung erzeugt werden. Sie geschehen naturgesetzlich, sie bedürfen keines äußeren Anstoßes, vielmehr bedürfte es besonderer Katastrophen, um sie aufzuhalten oder abzubrechen. Auch im Ausreifen der Künstler herrscht immer die Natur! Wer Lebenskraft überhaupt gezeigt hat, wird sie weiterhin durch Wandlungsfähigkeit erweisen. Starken Menschen wird nicht anders als starken Völkern an bestimmten Stellen, an *Wenden* ihrer natürlichen Entwicklung, die also von innen kommen, gewiß auch meist „etwas“ begegnen — aber dazu gehören zwei! Das Wichtigste ist, daß der, dem etwas begegnet, selber geschritten und noch schreitfähig ist; sonst geht „das Andere“ nur vorüber. Gewiß fühlt man sich bei den schrägstoßenden Ruckungen der Tiefenwege ein wenig an Bouts erinnert. Diese Erinnerung ist aber viel zu allgemein, und vor allem: die Mannahlese oder die Eliasszene des Löwener Sakraments-Altars, die noch am ehesten in Betracht kämen, sind zwischen 1464 und 67 entstanden, Isenmanns Werk aber zwischen 1462 und 65, es ist im Ganzen das ältere. Blicke nur noch die Frage, ob die Eigenart der Auferstehung gegenüber etwa der Geißelung statt einer Teilung der Hände einer niederländischen Begegnung vor dem Abschluß zu denken sei. Natürlich ist dies nicht unmöglich, aber Fragen solcher Art sollten nur gestellt werden vor schlagenden Eindrücken und aus zwingenden Gründen.

Viel wichtiger wird für uns jedenfalls die Berührung mit anderen deutschen Städten. Isenmann muß gewirkt haben. Ob er wirklich Schongauers Lehrer war, wissen wir nicht. Es liegt mindestens orts-, wenn nicht stilgeschichtlich nahe, aber recht untersucht ist die Frage noch nicht. Die Colmarer Abendmahlsbilder beider Meister sprechen jedenfalls für eine Verbindung. Aber gleichzeitige Wirkungen sind überdies im Elsaß schon für 1465 festgestellt, an den Glasfenstern

der Pfarrkirche von Zabern. In dem gleichen Jahre ist der Hofer Altar in München entstanden, den man früher dem Wolgemut zugeschrieben hat (Abb. 13). Der unbekannte Meister, ein Nürnberger jedenfalls aus der Zeit, die unter der Führung des Hans Pleydenwurff stand (dieser selber starb im gleichen Jahre 1472 wie Isenmann), dieser fränkische Maler *könnte* gerade von der Kolmarer Auferstehung etwas gewußt haben. Unnatürlich wäre das nicht. Der Zug nach den Niederlanden, der uns u. a. für Dürers Vater durch den Sohn selber bezeugt ist, gehört schließlich zu einem noch allgemeineren Zuge nach dem Westen überhaupt. Der Rhein, namentlich im Oberlaufe, war ein Lieblingsziel fränkischer Wanderkünstler. Der Weg, der später Dürer selbst an den Oberrhein führte, war durch seine engeren Landsleute längst gebahnt. Er konnte sogar mit dem Wege nach den Niederlanden verbunden werden, ein Umweg dann gewiß, aber kein völlig unmöglicher, für wandernde Künstler eine reizvolle Abbiegung nach Süden. Der Schnitzer des Nördlinger Altares muß, der Maler des Hofer Altares *kann* nach dem Oberrhein gegangen sein. Auch Adam Krafft darf man eine Lern- und Wanderzeit in dem „schönen Garten“ des alten Deutschland zutrauen; es gibt dafür Gründe stilistischer Art. Im Hofer Altare und, wie es scheint, *nur* in ihm sieht die Auferstehung wirklich wie die Auseinandersetzung eines soeben vom Eindruck Isenmannscher Kunst heimgekehrten Nürnbergers mit dem Kolmarer aus. Der Bruch mit der Auffassung des Tucher-Meisters ist gewaltig groß, aber das versteht sich von selbst; 20 Jahre sind da eine lange Zeit. Die Auferstehung in der Frauenkirche, in ihrem dämonischen Ernst, ihrem noch ungebrochenen Glauben an das Monopol der Gestalt, ihrer fast übertreibenden Anerkennung des neutralen Goldgrundes durch unerhört reiche Musterung (während bei Isenmann Goldgrund schon Landschaftshimmel bedeuten kann) — sie klingt jetzt ganz ferne, sie gehört einer versunkenen, weit gewaltigeren Zeit an. Noch einmal: das versteht sich von selbst; ein Umbruch war hier selbstverständlich. Der Hofer Altar lebt ganz natürlich von dem neuen und nicht ungefährlichen Anteil an bewegten Gruppen im freieren Raume. Nur *sein* Meister aber — so scheint dem Verfasser — kennt schon 1465 die Lösung Isenmanns. (Bald darauf trifft man einen

ähnlichen, aber wohl schon von Nürnberg her zu erklärenden Wurf bei Schüchlin in Tiefenbronn, 1469.) Nur er gibt die große Schräge des Sarkophages, die Belastung des Deckels mit dem einen Engel (er gibt ihn nur links statt rechts); er hat auch die Bergwand links (etwas verschoben), den auffahrenden Kriegsknecht links, in Andeutungen auch noch die ruckweise Raumdurchstoßung. So könnte die Wirkung eines allgemeinen Eindrucks von Isenmanns Werk, die übersetzte Erinnerung daran, im Kopfe eines fränkischen Malers wohl aussehen. Die eigentümlich tänzerisch übergreifende Schreitstellung Christi (ein E. S. verwandter Gedanke) ist durch eine stillere, aber auch lahmere Stellung ersetzt; dafür ist die Landschaft unruhiger, auch weniger folgerichtig. Isenmann, im Grunde Vertreter großer Klarheit im Bilde, bringt die Schrägen seiner Tiefenbewegung mit der bildparallelen Bergwand zur Ruhe und erreicht im Hintergrunde eine *schließende Ferne*. Der Hofer Altar zäunt dagegen die vordere Raumbewegung früher ab und formt dafür die Bergwand „romantischer“. (Immerhin liegt hier eine der Keimzellen Dürerscher Begleitlandschaft.) Die Stadt rutscht in den Hintergrund. Gegenüber der ruhigen Größe Isenmanns zeigt sich die neue Gefahr des Vielerlei. Eine der wichtigsten Triebkräfte der älteren Kunst ist damit verloschen. Man brauchte aber nur auf die Auferstehung aus der Nürnberger Katharinenkirche im Germanischen Museum zu blicken, um zu erkennen, daß *hier* nun keinerlei Berührung mit Kolmar mehr vorliegen kann. Hier vielmehr wird der Gedanke des Hofer Altares so weiter behandelt, daß alles sich entfalten kann, was *nicht* ober-rheinisch ist. Wohl tritt die Bergwand hinter und über Christus, aber die krönende Burg ist schon nicht mehr mit seinem Haupte in einer schlagend wirksamen Formengruppe vereinigt. Das Bild ist sehr ruhig in Querschichten zur Bildfläche geordnet, aber im ganzen lahm. Die Stadtansicht bedeutet, zumal gegenüber Kolmar, einen Fortschritt, der zugleich Verlust wird: sie ist genauer in den Einzelheiten, aber schwächer als Ganzes.

Wir sind unmerklich zu einer ganzen Richtung übergegangen, die man für Deutschland „das bessere Mittelmaß“ jener Zeit nennen könnte. Auch tüchtige Künstler konnten an ihr teilnehmen — der bei weitem wichtigste darunter ist H. Pleydenwurff —, im ganzen

aber ist es eben jene, die, allein als das Wesentliche gesehen, das Bild unserer vordürerschen Kunst bisher so stark verfälscht hat. In Schwaben und Franken, ebenso an der Donau und am Rhein, findet sich eine gewisse Normalrichtung zusammen, der gegenüber der Reglermeister, der Liesborner, Isenmann und mehr noch die ganz anders lebensvollen Plastiker, der Erfurter wie der Trierer, Gerhart wie der Meister des Ulmer Chorgestühles als auf die Dauer weit wichtigere, bezeichnendere Künstler gesehen werden sollten. Der Weg zu dieser Anschauung ist erst zu bahnen. Er war für die meisten bisher dadurch verstellt, daß sie auch für die Vorbereitung Dürers allzu selbstverständlich nach Nürnbergischen Malern um Pleydenwurff und Wohlgemut zu fragen pflegten. Dies hatte für die Erscheinung des Großen den Scheinvorteil, daß er besonders überraschend wirken mußte. Es ist schon gesagt, daß unsere Betrachtung einen anderen Weg einschlägt. Der nächste Abschnitt schon versucht ihn: er will in der gemeindeutschen Entwicklung der Schnitzaltäre und der Graphik, namentlich des Kupferstiches, die eigentlichen Vorstufen Dürers erweisen.

Wir sprechen von der oberdeutschen Malerei, soweit sie eine Begegnung mit den Niederländern deutlich verrät. Daß es diese gibt, wurde längst gesagt —, bestritten nur, daß sie das endgültige Geschichtsbild jener Zeit bestimmen dürfe. Gewisse Werke namentlich des Rogher haben mit Recht einen zweifellos starken Eindruck gemacht. Der Columba-Altar begegnet uns nicht selten in Einwirkungen, die jenseits Kölns, wo er zu sehen war, oft deutlicher sind als in der rheinischen Hansastadt selber. Ferner treffen wir sehr oft auf den berechtigt starken Eindruck von Roghers Lukasbild. Das neue Selbstbewußtsein der Maler, als das des malerischen Zeitalters selber, konnte schon inhaltlich kein besseres Sinnbild brauchen als dieses: die Gottesmutter, gemalt vom Schutzheiligen der Maler. Als die Lübecker, etwas spät, zu Anfang der achtziger Jahre ihre Gilde schufen, war der Lukas-Altar mit den Gemälden des Hermen Rhode die gegebene Ansage der neuen Vereinigung durch die Form. Aber das Motiv der Form selber blieb durchaus nicht auf die so wichtige Lukasszene beschränkt, es konnte auch auf Anbetung oder Verkündigung übertragen werden. Wohlgemuts Zwickauer Altar von 1479

belegt u. a. den ersteren Fall. Ja, Rogher selbst hatte den entscheidenden Gedanken aus van Eycks Rolin-Madonna übernommen, die statt des Lukas den anbetenden Kanzler gab: beide Hauptgestalten an die Seiten geschoben, zwischen ihnen der Ausblick durch dreiteilige Bogenstellung in die weite Landschaft, die durch Rückenfiguren aus schon entferntem Mittelgrunde betrachtet und noch weiter hinausgeschoben wird. Es muß mindestens *ein* wichtiges Urbild des Rogher gegeben haben. Häufig ist es wiederholt worden, sicher schon des sinnbildhaften Inhalts wegen. Die Frage, ob unter den wichtigsten bekannten Stücken das Original noch erhalten sei, ob es gar deren noch mehrere gebe, kann für uns hier ausscheiden. Viele Deutsche werden das Bild der Alten Pinakothek kennen. Die Rückbeziehung auf van Eyck, die Übersetzung aus der mehr zuständlich ruhenden nordniederländischen in die mehr zeichnerisch bewegte südniederländische Sprache (bei Seitenverkehrung, wie sie u. U. durch Vermittlung eines Kupferstiches bewirkt werden kann) ist an diesem wie an jedem Beispiel ebenso leicht zu erkennen, wie die Wirkung auf gewisse Oberdeutsche bei schon oberflächlicher Kenntnis ihrer Kunst leicht wahrzunehmen ist.

Unter jenen Meistern, denen gleich Dürers Vater das Niederländische zum Erlebnis wurde, ist für Nürnberg *H. Pleydenwurff* der wichtigste, er ist für die ganze Richtung überhaupt der bedeutendste Vertreter, er hat bis an Dürers Geburtszeit heran die Nürnberger Kunst beherrscht. Aus Bamberg ist er spätestens 1457 nach Nürnberg gekommen. Daß er für die Breslauer Elisabethkirche 1462 einen großen Altar zu schaffen hatte, von dem allmählich mehrere Bruchstücke zutage gekommen sind, beweist nicht nur noch einmal die bekannte Stellung Nürnbergs gegen Osten hin, sondern auch den sicheren Ruhm, den sich der Meister damals schon verschafft haben muß. Die Dürer-Ausstellung von 1928 hat ihn stark hervortreten lassen. Pleydenwurff ist nicht nur von wundervoller Sorgfalt im einzelnen und Klarheit im ganzen, er ist, was mehr wert ist, ein Mann von edler Gesinnung. Seine Kreuzabnahme gehört wohl zu den schönsten frühen Erfassungen dieser schwierigen Aufgabe (Abb. 14). Er hütet sich vor dem Gedränge, der Verstopfung des Bildraumes mit Gestalten. Die Münchener Kreuzigung rückt dieser Gefahr schon näher, aber

auch in ihr überwiegt der Wille zu klarer Massenbeherrschung. Die Löwensteinsche Kreuzigung des Germanischen Museums geht der Münchener voraus. Der Verfasser will sich in die schwierigen Fragen der Sonderforschung nicht einmengen; sie sind hier auch nicht entscheidend. Jenes Nürnberger Bild wird dem Pleydenwurff zuweilen abgesprochen. Sicher führt es in eine ganze Reihe von Kreuzigungen Nürnbergischer und Bambergischer Herkunft ein, die für diese Zeit bezeichnend ist, und Pleydenwurff bleibt bislang der stärkste Name. Die Löwensteinsche Kreuzigung, wohl in Bamberg in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre entstanden, zeigt in allem Ausdrucksmäßigen der Figuren schon die Richtung an. Der Eindruck Roghers, seiner Wiener Kreuzigung, vielleicht gar der Kreuzabnahme im Escorial, scheint für die Maria-Johannes-Gruppe deutlich. Dies ist bezeichnend; es ist der Eindruck eines *Ausdrucks!* Von allen Niederländern ist es Rogher, der Meister des *Gefühlsvortrages*, der den Deutschen bei weitem am wichtigsten geworden ist. In Roghers Kunst ist eine echt mittelalterliche Leidenschaft der Gefühlsdarstellung durch ein Genie von seltener Größe klar, neu und zweifellos vorbildlich geformt: *das* packte die Deutschen, denn das war Sagenkraft, das sprach zu ihrem innersten Wesen. „Realismus“ aber ist das nicht! Die Menschengestalten Pleydenwurffs sind von der Feinheit Rogherscher Linienführung beeinflusst, ohne Zweifel. Die Landschaft hat in dem altertümlichen Löwensteinbilde noch nichts zu sagen. Weit stärker erscheint sie in der Münchener Kreuzigung, auch dort aber hat sie wenig Ähnlichkeit mit der niederländischen. Eher darf noch an die Liebe des Westens zum Stofflichen erinnert werden, und auch diese hatten die Deutschen der vierziger Jahre, und nicht erst dieser, besessen; auch sie lag ihnen im Blute, aber dies war natürlich ein Gebiet der technischen Meisterschaft, auf dem gerne gelernt werden konnte. Pleydenwurffs Fassung hat eine ganze Folge fränkischer Darstellungen bestimmt, bis zum Hersbrucker Meister, dem E. Wiegand soeben eine früher aus Nürnberg nach London verschlagene, jetzt in englischem Privatbesitz aufgetauchte Kreuzigung, zusammenhängend mit einer bekannten Zeichnung, zuweisen konnte. Diese führt allerdings schon nahe an einen Kreis, der erst dem nächsten Abschnitte angehört. Die fränkische Art ist, bis



14. Hans Pleydenwurff, Kreuzabnahme vom Breslauer Altar,
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



15. Hans Pleydenwurff, Kanonikus von Löwenstein, Nürnberg,
Germanisches Nationalmuseum

in das Farbige hinein, äußerst eigen, auch die Farbtiefe ist nicht niederländisch.

Nun wäre ja wohl die eigentliche Frage an diejenigen, die allzu ausschließlich vom „niederländischen Realismus“ bei den Deutschen reden — außer der sehr peinlichen, ob Rogher etwa ein „Realist“ sei — diejenige, warum kein vernünftiger Mensch jemals Pleydenwurffs Kunst für niederländisch halten könnte. Warum? Weil sie zu gering wäre? Nein, weil sie völlig Anderes will. Bouts kommt übrigens rein zeitlich kaum in Betracht. Wie steht Pleydenwurff zu Rogher? Was kann man bei gutem Gewissen eigentlich mehr zugestehen, als daß auch Pleydenwurff nicht mehr den Stil des Konrad Witz und seiner Zeit schreibt? Aber das ist doch eigentlich selbstverständlich. Wer für die *Kreuzabnahme* an Roghers Werk im Escorial denkt, müßte beweisen, daß es maßgeblich war.

Über seine ganze Zeit hebt sich Pleydenwurff hinaus durch das wunderschöne Bildnis des Kanonikus von Löwenstein (gest. 1464) im Germanischen Museum (Abb. 15). Es ist nicht unmöglich, daß es schon 1456, nämlich noch in Bamberg, wo der Dargestellte Kanonikus war, gemalt wurde. Wäre es aber selbst erst in den letzten Lebensjahren des Dargestellten entstanden — wie unsäglich anders ist es doch als alles Niederländische! Die niederländische Malerei ist im ganzen gewiß der deutschen (nur der Malerei!) von damals so überlegen wie der des übrigen Europa, sie ist auch im Bildnis des Menschen breiter und sicherer vorgegangen. Dennoch, und trotz des herrlichen Bildnisses z. B., das Dierck Bouts 1462 geschaffen hat — welche künstliche Blindheit gehörte dazu, die Unvergleichbarkeit des Oberdeutschen nicht sehen oder gar seine Eigenheit als geringeres Können mißverstehen zu wollen! Das Überraschende, das deutsche Kunst so oft zeigt, das zunächst Folgenlose, das „Unzeitgemäße“ ist deutlich. Zeige man uns doch das Vorbild des Löwensteinbildnisses. Wir, die wir als erste uns bemüht haben, den Franzosen den wahrlich wohlverdienten Ruhm der gotischen Kunst zuzuerkennen, ihn uns selber getrost zu nehmen, wir würden wirklich auch die ersten sein, bei diesem überraschenden Bilde das Vorbild anzuerkennen — wenn es nur da wäre. Aber wo gibt es außerhalb von Pleydenwurff im Westen (oder auch in Deutschland) eine bei so kleinem Maßstabe so kühne und

edle Verselbständigung des *Beters* zum Bildnis? Die Ableitung des eigenständigen Bildnisses aus dem Stifterbilde ist hier unverkennbar, gewiß. Könnte aber irgendeine andere Entstehungsart dem Wesen der deutschen Kunst, ihrem „mittelalterlichen“ Grundzuge im schönsten Sinne, besser entsprechen? Zeige man uns doch nur, wo damals im ganzen Europa eine gleichwertig rührende und feinsinnige Darstellung des einmaligen Menschen, noch immer unter der Obhut gemeinschaftlichen Glaubens, gelungen ist? Dies ist wahrlich nicht das erste gemalte Bildnis unserer Kunst; das war vielmehr schon hundert Jahre vorher geleistet (Rudolf IV. von Österreich im Wiener Diözesan-Museum). Völlig wahr aber ist, daß vor allem in der *Malerei* dem deutschen Bildnis die Breite der Entwicklung fehlt. Es fehlt genau so auch nach Pleydenwurffs Werk die Breite der Folge. Aber das jäh Aufleuchtende ist jedenfalls so wirklich wie das stetig Gewonnene. Freuen wir uns des Einmaligen! Es ist ein starker Nachweis schöpferischer Kraft.

Der Nördlinger *Friedrich Herlin* war freilich anderer Art. Er war genau um so viel abhängiger, als er schwächer war. Dennoch scheint auch bei ihm die Entwicklung, die dieses Mal auffallend stark durch die Niederländer bestimmt ist, bei der üblichen Darstellung nicht genau gesehen. Die Verkündigung des ältesten Werkes, ein Bild von 1459 im Nördlinger Museum, bezieht man gerne auf Roghers Columba-Altar, der wahrscheinlich damals noch gar nicht gemalt war. Dabei genügt völlig der Blick auf den Sterzinger. Jeder Unbefangene wird zugeben müssen, daß die Maria genau so wie ihr Raum, wenn von irgendwo, so von dort her bestimmt ist. Später ist Herlin mit nun wirklich spießhafter Andächtigkeit zum Nachtreter der Niederländer, besonders Roghers geworden. Die Anbetung seines Rothenburger Altares von 1466 erinnert an den rund elf Jahre früher gestifteten Bladelin-Altar von Middelburg (heute in Berlin), das ist richtig. Nur legt die Seitenverkehrtheit nahe, daß ein Stich, also nicht der unmittelbare Eindruck des Werkes selber, für den „Einfluß“ genügt haben könnte. Erst der Bopfinger Altar von 1472 läßt die eigene Anschauung des Middelburger Werkes wirklich voraussetzen, und dabei zeigt sich der im Grunde stille Schwabe einmal auch von heftigsten Erschütterungen der Gegenrichtung erfaßt, und

dieser „Einfluß“ ist schon wieder oberdeutsch! Der Nördlinger Georgs-Altar wiederum spiegelt, abgesehen von der Rückerinnerung an Herlins eigene Rothenburger Fassung, nur Werke wider, für die eine Reise nach Köln genügte: die Anbetung und die Darbringung den Columba-Altar, die Heimsuchung aber mindestens ebenso deutlich die kölnische des Marienleben-Meisters (zufällig heutzutage gleich dem Columba-Altar in München zu sehen). Im übrigen hat auch Herlin seine eigenen Töne. Seine Bildnisgruppen weisen ihn als Angehörigen der stilleren Richtung aus; die seltsame Schweigsamkeit, der besinnliche Ausdruck darin sind schwäbisches Erbgut in persönlicher Prägung. Sein späterer Familienaltar hinterläßt den Eindruck einer würdigen Persönlichkeit von männlichem Ernst: in aller gläubigen Zagheit einer, der es sich ehrlich schwer gemacht hat, wahrlich kein großer Künstler, aber ein echter.

Wir nannten ihn sehr schwäbisch. Das ist er. In Zeitblom oder dem jüngeren Syrlin werden wir Verwandte seiner Art auch im weiteren Verfolge finden, dann immer in der Gegenrichtung zu der eigentlich herrschenden um 1480. Im letzten Viertel des Jahrhunderts wird diese Gegenrichtung noch einmal zunehmen. Eingeschlagen war sie sehr deutlich schon vom Meister des Sterzinger Altares. Auch der aber hatte nicht alleingestanden. Merkwürdig, die Gegensätze, die in Multscher selbst gelebt haben, der Abstand, der seine Landsberger Madonna von der Sterzinger trennt — das alles findet sich auch in der Malerei der Altäre. Der Meister des Scharenstetters (1458) steht dem des gleichzeitigen Sterzingers als der bewegtere, kurvenreicher arbeitende entgegen, als sei auch er von *einer* der in Multscher vereinigten Seiten her abgeleitet. Im siebenten Jahrzehnt wiederholt sich der Gegensatz. *Hans Schüchlin* hat im Tiefenbronner Hochaltar von 1469 sich schon in den Mariengeschichten sehr deutlich nach der Gegenseite geneigt: eher Scharenstetten als Sterzing, aber in entwickelter Form, um ein Jahrzehnt später. Seine Verkündigung gegen die Sterzinger — es ist auch ein Unterschied der Zeit, mehr aber noch einer der Gesinnung (Abb. 16 u. 17). Der glatten Klarheit, der sauberen Aufgeräumtheit des älteren Bildes gegenüber ist alles sehr bewegt geworden. Hier packt uns eine Kunst höchst oberdeutscher Prägung. Kein Niederländer würde eine

so merkwürdig ausdrucksvolle „Figur“, ein Spruchband geradezu, aus den beiden Gestalten zusammengeschmolzen haben. Eine gekrümmte Bewegungslinie von höchstem Ausdruck, einem flatternden Tuche gleich, bindet Engel und Jungfrau zusammen. Was hier so angenehm kräftig wirkt, das ist das freie Bekenntnis zu eigener, sehr unrealistischer Ausdrucksform an sich, wie sie etwa gleichzeitig Peter von Wederath, wie sie überhaupt, mit größerer Sicherheit als die Malerei, die *Plastik* jener Tage zu zeigen pflegt. Hier ist einmal im Gemälde ein echter Ansatzpunkt für den Stil der achtziger Jahre gefunden. Dennoch kennt auch Schüchlin die Niederländer, schon die Fensterwand der Verkündigung verrät es. Noch mehr: jene beiden Heimsuchungsbilder in Turin und Lützschena, die in der Sonderforschung so manchen Kampf um Grad und Art ihrer Beziehung zu Rogher entfesselt haben, scheinen Schüchlin auch bekannt gewesen zu sein. Er trägt aber in Landschaft und Gestalt sein sehr eigenes Gefühl vor. In der Passion nähert sich der Tiefenbronner Altar mehr der Nürnbergischen Kunst, zu deren Trägern Schüchlin verwandtschaftliche Beziehungen hatte. Freilich bleibt doch noch zu fragen, ob die Auferstehung ihre enge Beziehung zu der des Hofer Altares nicht *auch* noch einem eigenen Eindruck bei Isenmann zu danken hat. Schüchlin gleichlaufend tritt in Wien, ebenfalls 1469, der „Meister des Schottenstiftes“ auf (Abb. 48). Wie Tiefenbronn zu Sterzing, so steht dieser Künstler zu dem etwas älteren „Meister von Maria am Gestade“. Man kann sich schwer vorstellen, daß der Schottenstiftsmeister von der Nürnberger Kunst um Pleydenwurff, ja auch von Schüchlin selber nichts gewußt habe. Mindestens ist sein Verhältnis zu den Niederländern sehr ähnlich, es steht unter gleich stark betonter Wahrung oberdeutschen Wesens. In der Farbe kann die Anlehnung an den Nordwesten freilich stärker aussehen; jedoch völlig eigen ausgeprägt ist des Wieners Gefühl für Räumlichkeit. Landschaft wie Innenraum pflegt er auf feinfühlige Weise. Nur wenige andere Oberdeutsche haben zu jener Zeit so sauber und warmherzig ihre wirkliche Umgebung dargestellt. Wir sehen die Kärntner Straße mit dem Blick auf den älteren Teil von St. Stephan, wir erkennen das schöne Krems u. s. f. Die wundervolle Landschaftsweite des Donautales, weit mehr als etwa kleine „romantische“ Bergformen, klingt in seinen

Hintergründen. Der Gleichklang zwischen Wien und der übrigen oberdeutschen, namentlich der schwäbischen und fränkischen Kunst wird sich auch später zeigen: an der Stelle, wo gegenüber Pleydenwurff Wohlgemut mit seinem Zwickauer Altar von 1479 stehen wird, werden wir in Wien gegenüber dem Meister des Schottenstiftes jenen der Heiligenmartyrien finden.

DER MEISTER E. S. UND NIKOLAUS GERHART

DIE BEDEUTUNG DER STECHER

Der eigentümliche, innerlich gegenstandslose, aber höchst ausdrucksvolle Schwung, der Schüchtlins Verkündigung durchrollt, könnte „graphisch“ genannt werden. Erinnern wir uns nun, daß deutsche Graphik im eigentlichen Sinne, daß insbesondere der Kupferstich, unter unbestreitbarer Führung der Oberrheiner, seit den Tagen des Konrad Witz eine Entwicklung genommen hat, die fast allein schon genügen würde, die Sonderstellung unserer Kunst jener Tage zu beweisen. Drei starke Meister, drei Marksteine sind immer wieder mit Recht herausgestellt worden: der Spielkarten-Meister, E. S. und Schongauer. Der erstere gehört der Konrad-Witz-Zeit, der letztere den Anfängen der Dürerischen, E. S. der hier zu betrachtenden an. Wir stehen also vor dem mittleren Meister eines Kunstzweiges, der für Deutschland von entscheidender Bedeutung ist. Die Frage der „Priorität“, die höchstens zwischen oberdeutscher und niederländischer Graphik gestellt werden könnte, scheint schwer entscheidbar und ist nicht wesentlich. Die gewichtigeren *Persönlichkeiten* jedenfalls stellt dieses Mal, im Kupferstiche, Oberdeutschland genau so sicher, wie in der Malerei für diese Zeit die Niederlande sie stellen. Niederländer war z. B. der „Meister mit den Bandrollen“; er hat ganz erheblich nach oberdeutschen Blättern gestochen. Der Spielkarten-Meister, wirksam nachweislich schon vor 1446 (dem Jahre der ersten datierten Kupferstichfolge überhaupt, einer Berliner Passion), ein Zeit- und vielleicht auch Orts-genosse des großen Konrad Witz, trat uns schon im vorigen Bande mit dem die ganze Zeit überstrahlenden, wahrhaft monumentalen Blatte