



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1940

Der Stil der 80er Jahre bei den Malern

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

DER STIL DER 80 ER JAHRE BEI DEN MALERN

So stark wie die Schnitzaltäre und die Kupferstiche, so stark wie überwiegend auch diejenigen Gemälde, die von den großen Schnitzern und Stechern, den Vielseitigen, ausgegangen sind, zeigt sich die „Malerei der Maler“ seltener. Diese freilich scheint uns eher zu *warten*, bis in Dürer der große Erlöser kommt. Reich genug ist auch sie, auch die „reinen Maler“ spiegeln den Stil der achtziger Jahre. Aber ist es nicht wirklich so, daß sie ihn mehr spiegeln als schaffen? Geschaffen haben ihn die Bildner und die Stecher. Das starke Bündnis des Gerhart und des E. S. steht schon in den sechziger Jahren hinter dem, was in den achtzigern die höchste Blüte erreichen sollte. Diese Herkunft verleugnet sich nicht. Es ist dafür um so lehrreicher, daß in Dürers Zeit das Verhältnis sich wirklich wandeln wird. Man pflegte früher nicht zu sehen, daß hier eine *Verlagerung* erfolgt ist, daß erst mit Dürers Mannesjahren die Malerei zusammen mit einer nunmehr *ihr* verpflichteten Graphik zu gleicher, nicht selten überlegener Stärke gegenüber der Plastik aufgestiegen ist, und auch dies nur für kurze Zeit, und fast nur dieses eine Mal bei uns. Daraus aber, daß man dies nicht sah, ist das falsche Bild von der fehlenden Genialität vor Dürer entstanden. Kein ehrlicher Mensch kann an diesem festhalten, der auch nur den skizzenhaften Andeutungen dieses Buches gefolgt ist.

Sonderbarerweise tritt der Maler, der am ehesten noch der genialen Art der Plastik und der Graphik ebenbürtig ist, in dem sonst so viel stilleren Köln auf, in dem wir ihn am letzten erwarten würden: der Bartholomäus-Meister. Er wird, sicher ein Deutscher, in Köln doch ein ursprünglich Fremder gewesen sein. Er wirkt dort, nach Lochner, nach den Meistern der Verherrlichung und des Marienlebens, gar neben dem der heiligen Sippe, wahrhaft verblüffend. Viele Fragen umkreisen ihn — von Utrecht bis nach der lübischen Kunst und ihren schwedischen Ausstrahlungen reichen sie —, aber uns genüge er als Erscheinung. In einem unvergeßlichen Bilde des Louvre hat er gewagt, mit einem größten Meisterwerke eines größten Niederländers zu ringen, der frühen Kreuzabnahme Roghers im Escorial. Eine Auseinandersetzung ist

das, keine Kopie. Alles ist darin anders geworden, mußte es werden, wenn ein starker Mensch der neuen Zeit sich von der wundervollen Leistung des sicher größeren, aber auch weit älteren Genies anregen ließ. Was aber so außerordentlich stark verändernd gewirkt hat, das ist das geheime Ornament, die Bewegung an sich, die musikantische Freude sogar an der Übertreibung, die deutsche Forderung also: fort vom Realismus! Die Farben sind namentlich im Thomas-Altar des Wallraf-Richartz-Museums, aber auch im Münchener des Bartholomäus stark nordwestlich, der Geschmack am Gleissen der Stoffe ist fast holländisch, die Kopftypen sind es ebenfalls. Man hat an den holländischen Meister der *Virgo inter Virgines* erinnern können, und daß der Mann rein malerisch in den Niederlanden geschult ist, darf nicht bezweifelt werden. Diese Schulung hat seinen farbigen Vortrag bestimmt. *Was* er vorträgt, die Bewegungsform gerade, ist gar nicht nordwestlich. Sie müßte, für sich allein betrachtet, den rätselhaften und eigenartigen Mann eher in Oberdeutschland suchen lassen. Daß er als echter Niederländer unmöglich wäre, wird nicht bestritten werden können: er tut alles, was jene verbieten. Er ordnet namentlich im Mittelbilde des Thomas-Altars nach sehr außerwirklichen Gesetzen. In sonderbar zwingender Schrägansicht bringt er eine Umkreisung der Hauptgruppe von fast grasserischer Beweglichkeit. Er steht in seiner Stadt sehr allein. Nur das Geschmeidehafte und Glitzernde seiner fein gebrochenen und gemischten Farbentöne stellt ihn wieder unter die Meister des Nordwestens.

In Oberdeutschland ist der Stil der achtziger Jahre auch bei den Malern natürlich verbreitet. Dem Schottenmeister in Wien (Abb. 48) steht jener der Heiligenmartyrien ganz ähnlich gegenüber wie etwa *Wolgemut* mit seinem Zwickauer Altare dem Hans Pleydenwurff oder auch dem Schüchlin. Schon die erhöhte Figurenzahl ist kein Zufall; es brodeln jetzt im ganzen Bildraum, und die Vielzahl der Figuren entspricht nur der Vielfalt der Bewegungen. Hier wirkt eine Fragestellung, die die reine Malerei als die jüngere Kunst (der Plastik gegenüber) vorfindet: Eroberung des Raumes durch seine *Füllung*. Von dem Reize und der Großartigkeit, wie sie die Plastik, diesen Fragen weit mehr enthoben, bei gleicher Gesinnung erreicht, trifft man nur selten eine Spur, weder bei den Wiener Martyrien noch im Zwickauer Altare.



66. Meister des Augustiner Hochaltars, Der hl. Lukas
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



67. Sog. Strache-Meister, Kreuztragung, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

In diesem letzteren wäre die Dornenkrönung ein besonderes Beispiel, ein Bild, in dem alles zu splintern und zu krachen scheint. 1479 ist der Altar bezeichnet. Der Straubinger Hochaltar um 1475 und jener der Nürnberger Heiliggeist-Kirche vom Ende der achtziger Jahre können das Gesamtbild stützen. Der Maler, 1434 geboren, ist erst 1519 gestorben.

Immer wieder ist der Eindruck der *Häufung* da! Häufung brauchten die großen Schnitzer nicht, sie vermochten sogar die Vielzahl der Gestalten, wenn sie nötig war, unter der Vorherrschaft der großen Bewegungslinien und ohne Sorgen um die Fragen der Verkürzung fast zu verdecken (so Stoß in Krakau, wo nicht Verkürzung, sondern maßstäbliche Verkleinerung das Obergeschoß in die Ferne zu rücken genügt). — Feiner als Wolgemut ist jener unbekannte Nürnberger Maler, den man früher mit jenem verwechselt, dann den „Meister des Peringsdörffer Altares“ genannt hat. Eine falsche Urkundendeutung trug an der falschen Namengebung die Schuld. In Wahrheit handelt es sich um den ehemaligen Hochaltar der Augustiner-Kirche. Er war von stattlichen Ausmaßen, und was wir von ihm besitzen, ist von erhöhtem Werte. 1487 ist eine der Tafeln bezeichnet. Ein Geselle R. F., dem die Veits-Legende überwiegend zugesprochen wird, hat wenigstens sein Monogramm hinterlassen. Schnitzfiguren bildeten einst das Innere. Hier mag eines der wenigen nürnbergischen Werke erhalten sein, die dem jungen Dürer nachhaltigen Eindruck gemacht haben. Es gibt sogar eine Stelle, an der man nicht ohne Sinn eine Darstellung des noch fast knabenhaften Jünglings Dürer selbst vermutet hat. Man spürt etwas wie seine „Anwesenheit“. Die gemalte Lukas-Szene gehört zu den hübschesten der ganzen Zeit (Abb. 66). Sie hat gleich jener des Hermen Rhode von 1484 mit Roghers bekanntem Entwurfe nichts mehr zu tun, bis vielleicht auf eine leise Erinnerung in dem Doppelfenster hinter dem Maler. Eine bezaubernd feine Darstellung des Innenraumes ist das, wohl vorbereitet durch den etwas älteren „Meister des Landauer Altares“, der im ganzen einen härteren Stil schreibt, mit seiner „Verlobung der Katharina“ aber einen höchst wertvollen Beitrag zur Geschichte der Innenraumdarstellung geleistet hat. Die eigentlichen Bewegungsströme der achtziger Jahre wären am besten im Christophorus oder auch in der Sebastiansmarter zu erkennen. Auch

der Meister des Hersbrucker-Altars zehrt von ihnen, und als eigenartigster Nachbar der gar nicht unbedeutende, vielleicht oberpfälzische Meister L. Cz. (mit diesen Buchstaben als Stecher bekannt), der eine Art leicht verwilderten Schongauer-Stiles zeigt, als Maler wohl gleichzusetzen mit dem sog. Strache-Meister. Seine Kreuztragung (Abb. 67), stark auf das Gestaltliche gestellt, ist dadurch wohl am ehesten Grasserscher Bewegung vergleichbar.

Für München ist an die reiche Tätigkeit des *Jan Pollak* zu erinnern. Er zieht wesentliche Kräfte aus dem oberbayerischen Boden, er ist wirklich ein Münchener Stadtmaler geworden, dem wir schöne Ansichten, auch von Freising, verdanken. Er kann sich, so in der Verkündigung des Blütenburger Altars, gelegentlich einmal westlicher (übersetzt-eyckischer) Verfeinerung nähern. Die Petrus-Bilder aus der Münchener Peterskirche lassen sowohl an niederländische als an tirolische, wenn nicht gar italienische Eindrücke denken. Die Geißelung des Paulus im Nationalmuseum darf neben der Beschwörung des Magiers Simón ebendort als Pollaks stärkstes Bekenntnis zum Stile der achtziger Jahre gelten. Ob man wirklich den unverkennbar polnischen Namen nur als Künstlernamen eines in Krakau ausgebildeten Oberdeutschen, möglichst eines Bayern, deuten darf? Dieses Vorgehen ist nicht ohne Bedenken. Solange die Polen noch hofften, Veit Stoß beanspruchen zu dürfen, legten sie den Beinamen „Schwob“, der nicht Veit, aber einem Matthias Stoß angehängt war, als Bezeichnung eines einmal in Deutschland gewesenen Polen aus! Es kann eine schneidende Wildheit aus Pollak hervorbrechen, die selbst innerhalb des Bayerischen etwas Fremdes behält — neben nicht wenigem gewiß, das eine recht tiefe Einwurzelung im süddeutschen Boden beweist. Die Polen haben immerhin — wenn auch durchschnittlich viel später als die Deutschen, und in aller älteren Zeit auch mit weit geringerer Kraft — bewiesen, daß sie es zu eigenen Künstlern bringen können. Gerade gegenüber der Plastik des Veit Stoß, den sie sich zu Unrecht aneignen wollten, erscheint Pollak etwas eher als Slawe glaubhaft. Der *Geschichte* unserer Kunst ist er auf jeden Fall zuzurechnen. Sie erkennt ihn als führenden Meister der Münchener Malerei während dreier Jahrzehnte an, seit rund 1480, der Glanzzeit der Münchener Kunst unter Herzog Sigismund, seit Pollaks eigenen Arbeiten in den schönsten herzoglichen Stiftungskirchen

von Pipping und Blütenburg. Der Künstler starb, wie Wolgemut, erst 1519, mitten in der Dürer-Zeit engsten Sinnes; aber so wie bei Dürers eigenem Lehrer bedeutet seine Alterszeit nur das Nachleben eines Geschlechtes, das das Gesicht der Kunst nicht mehr bestimmt. Beider wohl gleichaltrigen Meister Bestes gehört durchaus der Jugendzeit Dürers an. Vieles wäre noch zu erwähnen, wenn Vollständigkeit hier nötig wäre. Nicht zu vergessen ist der oberrheinische Glasmaler Peter von Andlau (früher irrtümlich Hans Wild geheißten) mit seinen herrlichen Ulmer Glasfenstern um 1480, besonderen Hinweises wert das Flügelaltärchen von St. Florian, auch um 1480. Das Schönste seines Mittelbildes liegt in der Landschaft und der Wiedergabe Wiens mit Burg und St. Stephan, gesehen von der Leopoldstadt her. Niederländische Anregungen sind namentlich in den Flügeln deutlich und wahrscheinlich durch den Schottenmeister vermittelt.

Von den Norddeutschen ist als wichtigster *Hinrik Funhof* aufzuerufen, der 1475 in Hamburg genannt wird, 1485 aber schon gestorben sein muß. Um 1484 wird er die Flügel des Hochaltars von St. Johannes in Lüneburg gemalt haben, tüchtige Leistungen in einem Stile, der unmittelbar von Dirk Bouts abgeleitet ist, aber zu eigenen Ergebnissen kommt. Sehr bekannt und nun gerade gar nicht an Bouts erinnernd ist der inzwischen schon mehrfach abgebildete Kopf des schielenden Henkers, der mit einer fast schauerlichen Menschenkenntnis erfaßt ist. Aber eigentlich nur mit solchen physiognomischen Zügen, nicht der Gesamtbewegung nach, fügt Funhof sich noch in unser Bild der achtziger Jahre ein. Im ganzen ist er, der vielleicht unmittelbar von den Brüsseler Gerichtsbildern des Bouts herkam, steifer. Nur nebenbei sei bemerkt, daß wir in die Werkstatt- und Familiensitten der Zeit bei Gelegenheit Funhofs einen hübschen Einblick gewinnen. Dreimal hat die gleiche Frau, jedesmal als Ehefrau, die gleiche Malerwerkstätte besessen, die „malersche to hamburg“. Ihr erster Mann war der schon genannte Hans Bornemann, der den Heiligenthaler Altar vollendet und vor 1463 jenen von St. Lamberti zu Lüneburg geschaffen hat. Nach seinem Tode heiratete die „malersche“ den Funhof und nach dessen Tode wiederum einen Bornemann, einen Hinrich. Die Frau war das Bleibende; die Männer wechselten, und mit ihnen wechselte jedesmal auch der Stil. Hans Bornemann hatten wir als einen Meister

genannt, der noch aus der alten Kampfzeit seine Kräfte zog. Funhof ist ein niederdeutsch gemäßigter Beitrag zur Kunst der achtziger Jahre. Hinrich Bornemann hat in seinem gegen 1499 geschaffenen Lukas-Altare der Hamburger Jacobi-Kirche schon eine deutliche Wendung zu noch stillerem Wesen durchgesetzt. Es ist die Art, der wir uns nunmehr zuwenden werden.

DIE KUNST UM 1490

Wir hatten von einer Kunst der achtziger Jahre oder gar „um 1480“ gesprochen. Der Ausdruck ist erlaubt, weil eine große Reihe gesicherter Jahreszahlen für bestimmte Kunstwerke ihn zahlenmäßig rechtfertigt. Völlig genau darf er nicht genommen werden, er bleibt ein Verabredungswort. Wissen wir dies, so können wir ihn auch da anwenden, wo das Jahr 1490 erreicht oder schon überschritten ist. Völlig scharfe Abgrenzungen verbietet das stets gegebene Nebeneinander verschiedenalteriger Geschlechter. Im Kefermarkter Altar sowie in den etwas späteren Gestalten Luchspergers durften wir, wenn auch abgemildert, den Geist der achtziger Jahre noch immer vermerken. Im allgemeinen meldet im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts der Stil der ruhigeren Gegenkräfte, die nie ganz verschwunden, nur stark zurückgedrängt waren, sich wieder deutlicher an. Der Atemrhythmus der Geschichte wurde den stilleren Meistern günstig. Manchmal scheint eine ferne Erinnerung an die wirkliche Gotik des 14. Jahrhunderts, eine „Regotisierung“ aufzutauchen. Wie ein Atemholen ist das vor der sturmbewegten Geniezeit um und nach 1500. Die Geschichte ist nie reines Nacheinander, ihr Gewebe zeigt ein Ineinander vieler Einschläge. Ein Werk wie die Mantelmaria des *Friedrich Schramm* von Ravensburg (heute im Deutschen Museum), 1480 gesichert, gehört dem Stile, den wir nach jener Zeit benannten, trotz des Entstehungsjahres nicht mit Entschiedenheit an (eher schon die kleinen Gruppen der Gregorsmesse und der Enthauptung Katharinas). In der Madonna selbst wirkt etwas anderes mit, eine Sonderart des Ulmischen. Der