



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1937

Die Kampfzeit Des Mittleren XV. Jahrhunderts

urn:nbn:de:hbz:466:1-42022

DIE KAMPFZEIT DES MITTLEREN XV. JAHRHUNDERTS

Schon in der gemalten Plastik des Genter Altares überrascht eine unterschiedene Abwendung vom weichen Stile. Noch sind die Verhältnisse des Sluter-Stiles, ist dessen füllige Breite gewahrt, aber die Linienführung hat sich verändert. Die Ununterbrechlichkeit ist aufgegeben, Ecke und Bruch sind bedeutsame Sprachformen geworden. Zwischen Sluters Gestalten und diesen gemalten Statuen liegen knapp drei Jahrzehnte, liegt aber zu innerst eine Wende, nicht geringer als die um 1350. Wir ahnen, daß diese härteren Formen einem dringlicheren Willen entsprechen, der für sein kraftvolles Suchen in der leichten Lesbarkeit, dem mühelosen Geführtwerden des Auges nicht mehr den rechten Ausdruck finden kann. Denn daran ist kein Zweifel: der weiche Stil nahm dem Auge viele Mühen ab, er wiegte und lullte es gleichsam in ein seliges Behagen ein, in eine scheinbare Leichtigkeit des Lebensfühles selbst, hart ausgedrückt: in die Verantwortungslosigkeit des zarten Kindesalters, das ja sein liebstes Sinnbild lieferte. Im Augenblicke, wo das Auge Ecken zu umfahren hat, tut es mehr. Dieses erhöhte Tun in gleichsam immer wieder nötig werdenden „Entschlüssen“ des Auges wird wie selbstverständlich zur Sprache verstärkten Willens. Wir wissen nicht, ob wirkliche Schnitzplastiker diesen Stil überhaupt schon besaßen, den der Genter Altar hier abbildet — vielleicht bildet er ihn vor. Es ist gar nicht unmöglich, daß der Maler ihn zuerst und im voraus für den Schnitzer erfand. Wir wissen es nicht. Wir spüren nur noch einmal, wie eng beide Künste füreinander arbeiten, und wir dürfen sagen: die gemalte Plastik der Johannesgestalten am Genter Altare ist für damalige Zeiten hervorragend „modern“, selbst von den Niederlanden her gesehen.

1432 ist der Altar vollendet gewesen. Ungefähr um die gleiche Zeit er-

scheinen auch in Deutschland die Zeichen des neuen Gefühles, nicht mehr nur als kühne Bekenntnisse unweicher Inhalte, sondern nun als allgemeine Sprache. Wir nehmen nur Beispiele, wir treten auch jetzt wieder keinen Gang durch die einzelnen Landschaften an, wir greifen aus allen die lehrreichsten Zeugnisse und ordnen sie nach Formgegebenheiten und nach dem Grade ihrer Aussage.

Wir blicken in eine Zeit der Erschütterung und erneuten Ringens. Der weiche Stil ist an sich selbst unsicher geworden. Es wird also vorkommen, daß er unter Beibehaltung seiner Grundform das Neue als Einzelheit einläßt; lebensgeschichtlich vorgestellt: dies wird die Form sein, in der wirklich Ältere oder wenigstens der älteren Gesinnung nähere Künstler sich am Übergange beteiligen.

Das Neue hat sich aber selber hinzustellen. Es wird also vorkommen, daß es von der Grundform an und in dieser besonders betont als Neues auftritt — wobei manchmal nun wieder kleine Reste des Alten wie beim Abstreifen hängen geblieben weiterleben können; lebensgeschichtlich vorgestellt: dies wird die Form sein, in der wirklich Jüngere oder der neuen Gesinnung schon nahe Künstler sich am Übergange beteiligen.

Sich umformendes Altes, sich einfädelndes Neues werden zusammenkommen und sich überkreuzen. Ein Zustand der Unsicherheit wird eintreten können: das Alte ist zerschlagen, das Neue noch nicht gefunden, die Form wird *zertrümmert*. Der Formzertrümmerung gegenüber wird dann eine betonte Formverfestigung lieber in das Starrere als das nur Gebrochene gehen. Wo so viele Möglichkeiten sich treffen, entsteht ein Zustand, genau entgegengesetzt jenem, der für die Kunst um 1400 geschildert wurde. Nicht eine Harmonie ist gewollt, eine verpflichtende, über die Persönlichkeiten hinausgreifende Ordnung, etwas Überirdisches und Geheiligtetes, das zwar Schutz gewährt, aber auch Energieverfall bringen kann; vielmehr: ein Kampfzustand ist angebrochen, in dem der Einzelne seine Kräfte zu reiben und zu bewähren hat und in dem nur der Starke sich behauptet. Er war durchaus nicht ungeeignet für die Deutschen, er kam ihrem angeborenen und oft so gefährlichen Individualismus sehr entgegen. Kaum im Staufischen war ein Stil von solcher Selbstverständlichkeit dagewesen, daß er auch geringeren Talenten eine gewisse anständige Vollendung zugesichert hätte. Am ersten war es noch um 1400 so. Wer sich an die verabredeten Formen des weichen Stiles hielt, konnte zwar die unaufhebbaren Unterschiede der Begabung nicht auslöschen, aber er konnte nicht in Stillosigkeit abgleiten. Dieser Zustand ist der in Deutschland seltenere; der Stil um 1400 gehört damit zu den deutschen Ausnahmen. Wir haben eine ähnliche in der sprach-

lichen Kultur der Goethezeit besessen. Briefe einfacher Menschen von einer Schulbildung, die der unsrigen weit unterlegen erscheinen müßte, atmeten die Sicherheit einer großartig-allgemeinen Verabredung auf deutschen Ausdruck; auch der Schwächere nahm Teil daran. Es war ein für Deutschland ausnahmehafter Zustand, daß ein mächtiger Stil seinen Schutz auch über die Geringeren breitete. Die grundsätzlich kennzeichnende Lage für uns ist dies nicht. Auch um 1400 hat sie natürlich die Entfaltung der Großen zu höchst verschieden ausgeprägten Persönlichkeiten nicht verhindert — sie schützte nur auch die Kleinen. Mit dem Zusammenbruch des weichen Stiles trat auf Jahrzehnte hinaus eine Lage ein, die dieses Schutzgitter aufhob. Selbst der Starke muß es jetzt schwerer gehabt haben. Nicht Auskosten und Durchführung des Anerkannten gilt jetzt, sondern fast allein der Kampf. In dem stilistischen Durcheinander, das nun anhebt, ist freilich *ein* Verbindendes wohl fühlbar gewesen: die Abwendung vom „Weichen“, vielleicht der Haß dagegen. Es sind verschiedene Krafrichtungen zu erkennen — und zuletzt hatte selbst unter der sicheren Herrschaft des weichen Stiles sich die Wideretzlichkeit der Deutschen gegen Schulbindungen nicht völlig unterdrücken lassen. Es ist grundsätzlich schwerer, als Deutscher Vollendetes zu leisten. Im allgemeinen muß man dazu ein Genie sein — in Frankreich und Italien nicht immer: auch das kleinere Talent marschirt dort mit in den gruppenweise sich vorschiebenden Scharen, die Einzelnen schließen sich enger zusammen. Die deutschen Künstler sind immer einsamer; sie haben ihren Drang, die Welt von unten aufzubauen, als wäre noch nichts gewesen — Rebellen Europas und darum oft seine besten Kämpfer.

Eines hatte selbst die Betrachtung des so „weichen“ Stiles um 1400 gelehrt: es ist in Deutschland nicht leicht möglich, eine logische Entwicklung in dem Sinne Frankreichs oder Italiens zu finden. Dennoch ist eine höhere Logik unverkennbar; nur entsteht sie nicht durch folgerichtiges Weiterreichen von Meister zu Meister, von Werk zu Werke. Die Geschichte unserer Kunst hat weniger von Schulen zu erzählen. Der Ausdruck „Deutsche Schule“, in den Museen sehr üblich, aber schon in ähnlichen Anwendungen wie „Italienische“ oder „Französische Schule“ nie ganz befriedigend, wirkt auf den, der Deutschland ein wenig kennt, besonders entstellend, ja fremd. Noch weniger als schon bei Anderen kann man bei uns von einer „Schule“ reden, einem durchgemachten Lehrgange, und der Versuch, einen solchen anzunehmen, hat auch tüchtige Forscher zu gräßlichen Vorstellungen von „absolviertem“ oder nachgeholtem „Pensum“ gebracht. Nicht eine Schulleistung rollt sich ab, sondern ein Wesen entfaltet sich. Nicht einmal Entwicklung finden wir so sehr als Wachstum und Entfaltung. Von da ge-

sehen, ergeben sich höchst sinnvolle Ketten für die nachträgliche Betrachtung: Conrad, Francke, Lochner — keine deutsche Schule, aber eine höchst eindrucksvoll sich fortpflanzende Bewegung, die aus innersten Tiefen des Volkstumes die Einsamen und Einzigen stets an die rechte Stelle entsendet und so das Ganze doch vorwärts treibt.

Die Zeit, auf die wir nun blicken, hat ebenfalls Charakter und innere Logik, aber es ist die des Kampfes. Sie war auch für die Wissenschaft früher schwer überblickbar. Die Wege der Forschung pflegen die Schwierigkeiten geschichtlicher Lagen zu spiegeln. Das 13. Jahrhundert ist eher gesehen worden als das 14. Dieses war schwieriger zu begreifen, darum sah man es später. Auch das spätere 15. Jahrhundert, der Aufbruch zur Dürerzeit, ist eher der Betrachtung lebendig geworden als das mittlere. Ein paar unverkennbare Gestalten, an denen nicht vorbeizusehen war, richteten sich schon früher auf: Moser, Witz, Multscher. Das Ganze zusammenschauen, war eine sehr schwierige Arbeit; sie ist noch nicht zu Ende. Ihr herber Reiz ist erst spät verspürt und fruchtbar geworden. Höchst kennzeichnende Werke dieser so wichtigen Zeit sind entweder lange ganz übersehen oder, wenn doch gesehen, nach bekannteren und verständlicheren hin abgeschoben worden, verkannt als frühes oder spätes 15. Jahrhundert. Die Mitte vom 4. bis zum 7. Jahrzehnt drohte leer zu bleiben. In Wahrheit ist sie voll erstaunlichen Lebens und packender Eigenart.

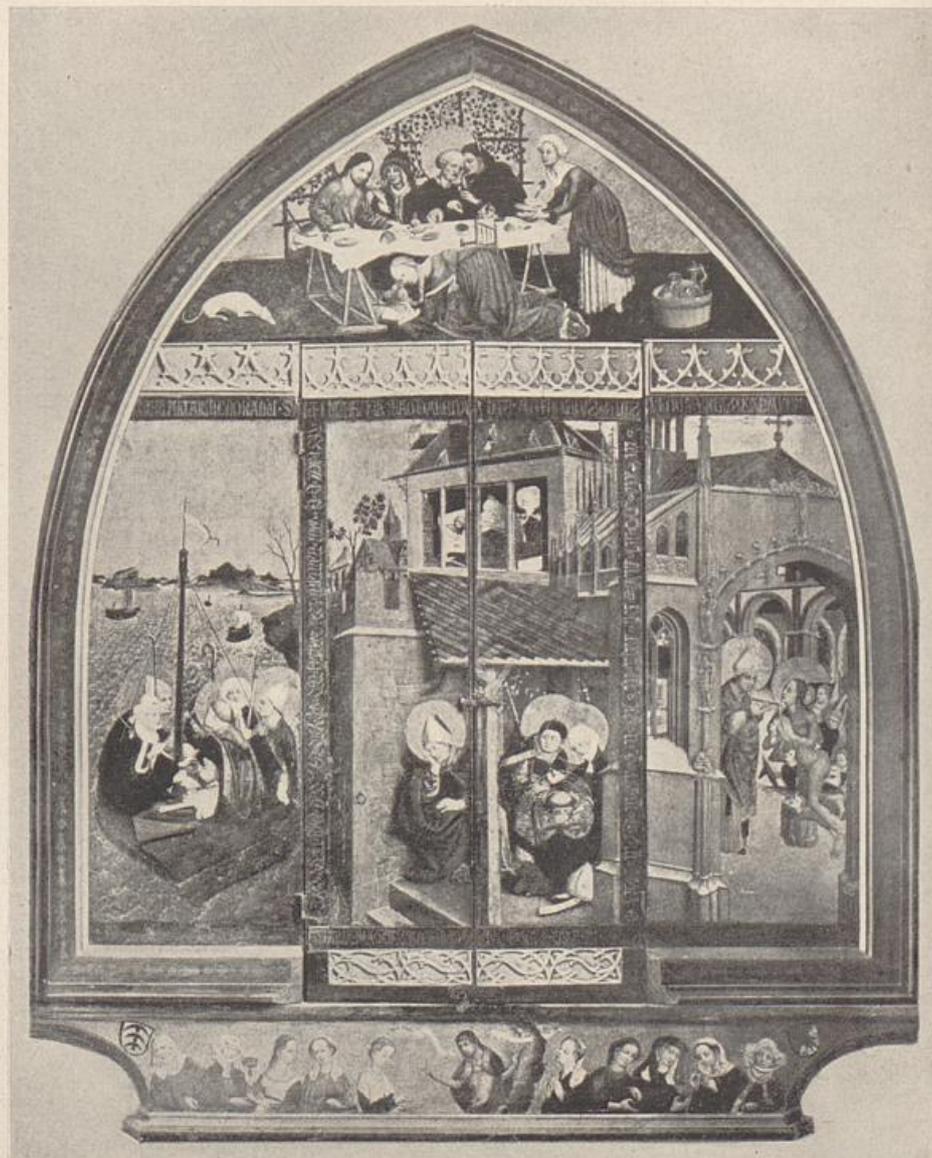
Im Ganzen scheint das Malen stärker hervortreten als die plastische Arbeit (auch dies ist bei uns kein „normaler“ Zustand). Dafür aber sind die Maler ganz neu vom Plastischen angesteckt. Der Kampf um die Versinnlichung der Erscheinungswelt zwingt sie, ihre Gestalten bei ihrer Greifbarkeit anzupacken — dem ursprünglichen Thema der Plastik also —, sie hart im aufprallenden Lichte, gerne in spiegelblanke, kalte Rüstungen gepreßt, als Blöcke in einen Raum zu stellen, der mit eigentümlicher Gewalt zubehauen werden kann, als sei er selber ein Block. Es ist ein Ziel der *Malerei*, das dies erzeugt: der Kampf um die Projektion der raumkörperlichen Welt auf die Fläche. Er hat einen Ernst angenommen, unter dem der holde Duft allgemein malerischer und farbiger Atmosphärik verjagt wird wie schädlicher und betäubender Nebel. Es geht viel, sehr viel Schönes verloren. Es ist nun einige Zeit lang weniger Musik in der Welt. Mit ihrer Bedeutung als Element tritt auch die als Gegenstand gegenüber der Kunst um 1400 fühlbar zurück. Der Kampf aber gewinnt unsere heiße Bewunderung. Er ist in höchstem Maße männlich, und dies in neuartiger Betonung. Gewiß waren die älteren Maler menschlich genau so tapfer wie die Gegner. Aber sie verfochten ein weibliches Ideal: das Bewahrende, Pflegliche,



79. Meister der Darmstädter Passion,
Maria. Berlin, Deutsches Museum



80. Meister des Tuchler-Altars,
Auferstehung. Nürnberg, Frauenkirche



81. Lukas Moser, Altar in Tiefenbronn

Gärtnerische, dem Zart-Werdenden Holde, das Jung-Mütterliche und eben damit die Vertretung des wie geschichtslos Fruchtbaren, der ewigen Ordnung, des waltenden Urgrundes, der unter aller geschichtlichen Bewegung ruht (und in den Goethe nicht die Väter, sondern nur die „Mütter“ hineinendenken konnte). Aus diesem Grunde sind die „Kölner“ (ein Ersatzwort für Kunst um 1400) vor jenen muskulösen Ringern entdeckt worden, die ihnen geschichtlich folgten. Unsere romantischen Dichter entdeckten sie; sie suchten die ewige und fruchtbare Macht des „Ur“. Für der Abschattung fähige Köpfe gesagt: es war in der Kunst um 1400 etwas „Katholisches“, ein Ordnungsglaube — gleich dem an den „Mutterschoß“ der Kirche —, ein geglaubtes Versprechen auf die Harmonie des Himmels — wie in der Kirche —, daher die besondere Eignung des katholischen Köln für den Veronika-Meister wie für Lochner und, bei der Vorliebe der Romantiker für das „Kölnische“, deren bekannte Neigung zum Katholizismus.

In diesem Sinne aber waren die Neuen Protestanten, zugleich Patrioten der Männlichkeit. Den holden und vollendeten weiblichen Adel, wie Lochners Veilchen-Madonna noch in den 40er Jahren ihn als spätes Sinnbild des ringsum schon Verlassenen aufgerichtet hatte, dürfen wir bei ihnen nicht erwarten. Weder die Frau noch das Mädchen noch das Kind leihen bei den Neuen das maßgebende Zielbild für die Gestalt „Mensch“. Wenn um 1400 selbst die Erwachsenen nach den Kindern, die Männer nach dem Weiblichen hin geformt waren, so werden jetzt die Kinder älter, die Frauen männlicher gesehen. Die *Erfahrung*, deren ausdruckszeugender Wert vom weichen Stile möglichst abgeschoben war, wird nun auf den Schild gehoben. Erfahrung heißt Zeit, nicht Ewigkeit, heißt Abweichung und nicht Regel, Einmaligkeit und nicht Gültigkeit. In mehrfältigem Sinne wird jetzt die Erfahrung auf den Schild gehoben, nicht nur als Ausdruck der Dargestellten, sondern schon als Grundsatz der Darsteller. Wie erfahre ich die Erscheinungswelt: das ist für sie eine weit tiefere Frage als für ihre Vorgänger, in denen sie oft auch nicht gering, doch nie entscheidend mitschwang. Die deutschen Meister der neuen Art wären freilich keine Deutschen gewesen, wenn nicht auch sie zuletzt um das innere Gesicht, die geheime Musik hinter den Erscheinungen gerungen hätten. Aber es war, wie Alles in dieser Zeit, auch dieses Ringen schwerer geworden. Es ist die Hussitenzeit, die der großen Konzilien, insbesondere des Baseler. Das Konstanzer gehört äußerlich noch mit der vorangehenden Geschichtslage der Kunst zusammen, aber es kündigt das Neue schon an; es hat Hus verbrannt, trotz Engelreigen und Paradiesgärtlein.

Es hatte schon damals, als die Kunst um 1400 blühte, an Gegenstimmen

nicht gefehlt, die die Schrecken des Lebens unverblümt als das „Wirkliche“ ausgerufen hatten. Der Kampf des neuen Stiles galt jedoch gar nicht der Verkündung dieser Schrecken zuerst oder gar zuletzt; er galt einem klareren und härteren Verhältnis zur Wirklichkeit überhaupt. Hier muß unterschieden werden. Die unterste Grundlage des nunmehr älteren Stiles war die starke Betonung des Gefühlslebens an sich gewesen. Nun, auch der leidenschaftliche Vortrag des Schmerzes mitten in einer Welt, die sonst auch für ihn die sanftere Hülle bevorzugte, war zwar Einspruch, doch immer noch innerhalb der gleichen Welt, der Welt tiefer Gefühlsbetonung. In der neuen wird es *kälter*. Sie will noch mehr Gesehenes formen und ist also in einem neuen Maße beobachtend, die Schwester der Wissenschaft. Bis zum Scheine der Herzlosigkeit kann die männliche Wachheit dieser neuen Zeit getrieben werden, sie ist wie der kühle Tag nach verflogener Traumnacht. Jede Form von Eroberung aber ist echtes Glück und echte Leistung. Die Deutschen setzten damals ein Tun fort, das sie längst vor aller Anerkennung des Betrachters begonnen hatten. Noch jetzt wird diese nicht vollzogen, noch jetzt bleibt das Gegenüber des Bildes in sich abgeschlossen; man soll hineinschauen, aber dem Beschauer zuliebe würde man auf dessen Stellung im Raume nicht Bezug nehmen. Wir werden sehen, daß selbst Konrad Witz, bei dem der Eindruck rein sachlichen Zubehauens von Körpern in zubehauenen Raume noch am ersten in die Nähe des „Seelenlosen“ zu führen scheint, der großartigsten Seelenwirkung fähig war. Die Malerei, so war gesagt, trete noch deutlicher an die Spitze. Dies ist richtig, ihr Herrschaftszug ist nicht mehr aufzuhalten. Auch hier muß wieder unterschieden werden. In einem engeren Sinne ist die Kunst um 1400 „malerischer“, nämlich duftiger, stärker in der Betonung des Zwischengestaltlichen und seiner *ungreifbaren* Reize. Die Malerei aber verstärkt ihre Anstrengungen doch, nur daß es ihr jetzt um die Erfassung des *Greifbaren* geht. Insofern ist ihre seelische Haltung der Parlerzeit verwandter als der um 1400. Da wirkt der geheimnisvolle Rhythmus des Lebens. Die schwebende Geistigkeit des älteren Vierzehnten war über den Rücken der derberen Parlerzeit hinweg in die verfeinerte Sinnlichkeit des frühen 15. Jahrhunderts übergegangen. Das mittlere kehrt auf die Entwicklung des späteren Vierzehnten an einem höheren Punkte zurück. Die Liebe zum Abbilde wächst von Neuem, und ein Wille zur Klarheit treibt sie.

Hauptaugenmerk werden wir also auf die Malerei zu richten haben. Die Plastik ist zunächst Symptomgebiet. Der Vorgang ist gemeineuropäisch in Allem. Auch in der florentinischen Kunst tritt mit Donatellos Campanilestatuen der Einspruch gegen die Traumwelt des weichen Stiles zuerst

als Einspruch der *Gefühlsweise* hervor (schon in Brunellescos Probearbeit war die Verhärtung der Gefühlstöne, die Feier der Brutalität deutlich). Dann aber, in Masolino, Uccello und endlich dem Letzten und Größten der neuen Gesinnung, in Piero della Francesca, ist nicht mehr die Betonung heißer Gegengefühle, sondern die Erhabenheit des Sachlichen, des geschlossenen Seins stilbildend geworden. Wir werden dem Streben nach ihr in sehr anderen Formen auch bei Konrad Witz begegnen. Die Rolle der Antike ist bei diesem europäischen Vorgange auch in Italien nur gering gewesen. Das Stärkste war der freie abendländische Entfaltungstrieb. Wichtiger als alle Fragen des Gefühlslebens war die erneute Begrüßung der Natur als Formenschatz. Immer dann, wenn zwischen zwei Stilen die Form durchlässig wird, drängt sich Natur in die Lücke. Gesucht aber — und gefunden — wird ein neuer *Stil!* Natur allein kann nie genügen, erst ihre Verwandlung in Stil macht sie fruchtbar — so wie es auch die Abwendung von ihr sein kann, Abwendung nicht ins Unnatürliche (die immer Verwerfung des Menschen bedeutet), aber in Erscheinungsferne, in die abgezogenen Formen geistiger Gesetze.

DIE WANDLUNG IN DER PLASTIK

Die Grabmäler

Zwei Werke waren es, in denen der weiche Stil der Plastik uns zu gipfeln schien, das Daun-Grabmal in Mainz und die Madonna des Sebaldus-Chores. Auf beiden Gebieten, dem Grabmale wie der freien Gestalt des Altar-Schnitzers, können wir die Wandlungen weiterverfolgen. Blickt man von dem Mainzer Grabmale auf das des Heinrich von Lech-Gemünd in Kaisheim (Abb. 72), so spürt man zweierlei: eine Verdüsterung des Ausdrucks, die dem feierlich seligen, märtyrerhaften Schweben des Mainzer Werkes so hart entgegentritt wie ein Crucifixus des Castagno einem des Ghiberti; ebenso aber eine Erschütterung der *Formensprache* von innen her. Die fließenden Seitengehänge der Falten teilt das jüngere Werk noch mit dem älteren. Aber der in diesen Außenbahnen immer noch weiche Fluß der Linie ist langsamer geworden, karger, und das ist schon eine Ausdrucksveränderung. Sie verstärkt sich in den inneren Formgruppen. Mit einem Male sausen die Linien gegeneinander an und brechen an der Begegnungsstelle um. Anstatt der mühelos lesbaren Krümmung der Knick, der Bruch! Er hat etwas zu sagen, er wird von visualischen Menschen unwill-

kürlich verstanden, denn er wird nacherlebt. Die Bewegungsvorstellung, die wir in ein solches Formgeschehen unwillkürlich hineinfühlen, ist heftig und so andersartig gegenüber der wohligen des älteren Stiles, wie das Lanzen-splittern beim Turnier gegenüber dem Blumenpflücken im Paradiesgärtlein. Man brauchte kaum dem Manne ins Gesicht zu blicken, um zu wissen, daß ein bohrendes und fast wildes Lebensgefühl eingedrungen ist, eher dem des Prager Ottokar als der Kunst um 1400 verwandt. Es wäre geradezu eine Enttäuschung, wenn wir in solcher Formenumgebung nicht fänden, was wir wirklich doch finden: einen fast boshaften Grimm als Vertreter des Lebens. Die Liebe zur abgezogenen Form, die der weiche Stil gegen sein Ende hin entfaltet hat, zieht sich auf die Haargestaltung zurück. Das Haar rollt sich, noch einmal graphisch geworden, in festen Bündeln und Knäueln von eiliger Abfolge zusammen. Das ist Sinnwandlung des weichen Stiles von innen heraus. Nur die äußeren Grenzen vermag sie noch nicht entscheidend zu bewältigen. Wie eine leergewordene Hülse umrahmen die Lieblingsformen des Älteren den Gehalt des Neuen, die Schale enthüllt einen neuen Kern. Immerhin können wir von einer Art Selbstverwandlung des weichen Stiles reden.

Wir können es in noch höherem Maße bei dem Bischofsgrabmale des Albert von Brunn († 1440) in Würzburg. Hier ist wirklich jede Form dem Älteren entronnen, und dennoch fraglos Übersetzung. Das sehr lebensvoll empfundene Schwarzburg-Denkmal hatte im Johann von Egloffstein († 1411) einen Nachfolger empfangen, der den allgemeinen Weg des weichen Stiles kennzeichnet. Das um 1400 frisch Gezeugte wird abgezogener, die Form nähert sich der Formel, das Saftige vertrocknet, das Ornamentale häuft sich. Diese Art denkt das Brunngrabmal so weiter, daß ein anderer Sinn entsteht. Was rollte, steht still; was floß, gefriert; was sich krümmte, bricht; was Leben bedeutete, wird Ornament, die Hand fast eine Spange, das Faltengewoge über dem Bauche ein Dreieck, der ganze Umriß ein Rechteck, das Organische anorganisch, das Lebendige Geometrie. Das ist Verstarrung, Verholzung, Einfrieren — wie Eis zu Wasser steht; ein neuer Aggregatzustand, den nur *kältere* Luft herbeiführt. Wasser fließt, Eis bricht; Eis ist hart, und nur das Harte kann brechen. Verhärtung der Linie macht unabhängig vom Leben, das ja Bewegung ist, vom feinen Zufälligen, es macht die Einzelzüge schriftmäßig. Verhärtung der Masse steht dahinter; das feine Maß stilvoll bewältigter Erscheinungsnähe, das der Schwarzburg enthielt, zieht sich zurück, und der leblose Stein verstärkt sein Recht. Verhärtung des Seelischen steht hinter Beidem; der Kopf wird ausdruckslos, die Haltung wird es, die Hände werden es. Also nur ein schlechtes Werk?

Das ist es keineswegs, und selbst einem wirklich schlechten Künstler wäre es um 1400 unvorstellbar gewesen. Also ein Fortschritt? — Eine Verwandlung nur, ein Opfer an erster Stelle, ein Weitersschritt wohl, — aber für Alle, die in der Entfaltung der Kunst ein immer besseres Abschreiben-lernen von der Natur erblicken möchten, ein unauflösbares Rätsel. Es ist nur das des Lebens; so arbeitet der Rhythmus der Geschichte. Es war eingeatmet worden, jetzt wird ausgeatmet, jedoch nur, um noch besser Atem holen zu können. Offenbar ist diese Verregelmäßigung im Verein mit kleinen widerhaarigen Störungszonen (besonders in den unteren Staufen der Alba) die unvermeidliche Einzelerscheinung einer unvermeidlichen Gesamtumstellung. Wir stehen freilich in Würzburg. Sollte es am Mittelrhein auch so aussehen? So ist es. Das Grabmal der Pfalzgräfin Johanna († 1444) in der Stadtkirche von Mosbach ist das weibliche Gegenstück zum Brunn: etwas mehr Schwingung, aber ebensoviel Härte, und dabei vollendeter Verzicht auf alles Liebliche, fast auf das Weibliche. Im Rittergrabstein des Martin von Seinsheim († 1434, Würzburger Marienkapelle) könnte man ähnlich wie in dem Kaisheimer Stifter die innerliche Verwandlung ursprünglich weicher Stilformen feststellen. Aber es mußte ja ebenso zur entschiedenen Aufrichtung des Neuen kommen.

Die auffälligsten Beweise liefert Bayern (Abb. 73). Der in dunkelrotem Marmor ausgeführte Straubinger Grabstein des Ulrich Kastenmayr (Todesjahr 1432, also Vollendungsjahr des Genter Altares, Ausführungszeit unbestimmt) hat vom weichen Stile gar nichts mehr. Straubing ist günstiger Boden für den harten. Schon das streng-prächtige Grabmal Herzog Albrechts in der Karmelitenkirche begann ihn zu versprechen. Der Kastenmayr ist nun schon wirklich ein echter Ratsherr der siegreichen Bürgerzeit, ähnlich gekleidet wie Jan van Eycks Arnolfini und diesem auch innerlich verwandt. Auch der Eyck des berühmten Londoner Verlobungsbildes von 1434 denkt das Plastische in kerzenhafte Starre um und macht seine Hülle brüchig. Im Straubinger Grabmale bricht sichtlich die Gestalt um, der Kopf ist umgelegt auf das Kissen: Todesdarstellung. Das Mainzer Daun-Grabmal gab Verklärung, das Straubinger gibt das Todsein. Klarer kann sich die neue Stellung zum Leben nicht aussprechen. Dort gipfelte abschließend ein Idealstil, hier erklärt sich bahnbrechend ein „realistischer“. Seine Sprache aber ist die der eckig gebrochenen Form. In einem namentlich bekannten Meister hat sich der Stil der Stadt im Sinne neuer Sprachformen außerordentlich versteift. Erhart heißt er, und er hat 1455 und 1464 Straubinger Grabmäler mit seinem Namen gezeichnet. Um 1464 begann es ringsherum schon wieder ganz anders auszusehen, Erhart aber ragt noch mit der Stimmung der

40er Jahre in diese Zeit hinüber. Sein Caspar Zeller ist in Masse und Linien völlig erstarrt, aber nicht aus Unfähigkeit des Künstlers. Eine große Feinheit gehörte dazu, die Falten so unmerklich bis in die Nähe senkrechter Architekturlinien zu versteifen und dabei dem scharfen Kopfe, den jäh zerspellenden Formteilchen der Ärmel, dem Ganzen überhaupt diesen zwingenden Ausdruck ätzender Bitterkeit und grauer Härte zu verleihen. Wir wissen, daß die Zeit sich auch in grausigen Verwesungsdarstellungen äußern konnte; Straubing, Augsburg und Trier liefern Beispiele. Die übertriebene Strenge, die Totheit der Formen überdeckt und verrät Todesgefühle. Von Brixen bis zur Passauer Gegend können wir eine allgemein verwandte, doch meist ein wenig behaglichere Strömung feststellen. Die Gedenkplatte des heiligen Vitalis in St. Peter zu Salzburg, wohl gegen 1448, gehört in diesen Kreis. Am Ende der ganzen Umformung stellt ein Würzburger Meister einen neuen Typus auf. In Eichstätt hat er eine gewisse Wirkung geäußert. Der Bischof Johann von Eich († 1464) in der dortigen Walpurgiskirche besitzt fühlbare Verwandtschaft mit zwei großen Grabmälern, die im Würzburger Dome der Riemenschneiderzeit unmittelbar vorausgehen. Etwas Kolossalisches hat sich herausgearbeitet. Der Gottfried Schenk von Limburg († 1455) und der Johann von Grumbach († 1466) des Würzburger Domes wissen noch immer etwas von der Wandlung, die vom Schwarzburg über den Egloffstein zum Brunn geführt hatte. Aber nun tritt wieder ein stärkerer Anspruch der Gestalt auf. Sie erhebt sich zum Ausdruck einer wuchtigen Masse. Die Masse vertritt den Menschen, sie ist sehr hart und tektonisch gemeint. Aller Fluß ist stillgelegt, fast jede Falte erzeugt einen prismatischen Körper. Hinter den Faltenkörpern aber verharrt ein undurchdringlicher tektonischer Kern; es ist, als hätte bei tieferem Eindringen in diesen überhärteten Stein der Meißel zerspringen müssen: Undurchdringlichkeit des Tektonischen, Wucht des Anorganischen als kalte Vertreter organischer Lebenskraft.

Bewegliche Plastik

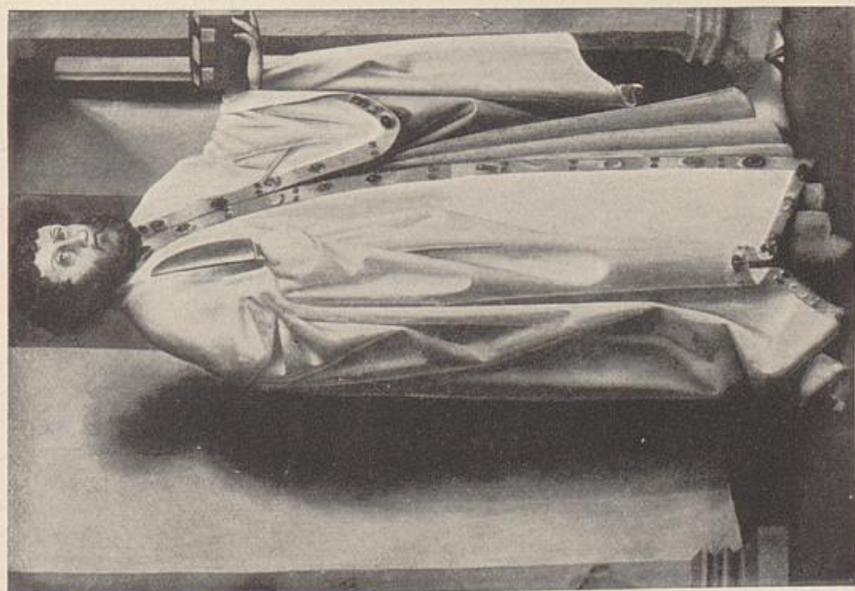
Auch in ihr ist der Vorgang nicht anders gewesen. Hier haben wir vielleicht die lebensvollste Äußerung des Geschehens an der Sebaldua-Madonna und dem Schlüsselfelderschen Christophorus von 1442 (Abb. 61—62). Die Rotsandsteingruppe des Christoph ist so wichtig, weil sie dem Nürnberger Werke, in dem wir den Gipfel des weichen Stiles sahen, der Madonna also, bis zur Bekundung der gleichen Künstlerpersönlichkeit verwandt ist. Und doch ist sie immer und mit Recht als neu empfunden worden. Sie trägt die

entscheidenden Züge des Neuen, einen Ausgriff der Körperwucht ins Freie hinaus, der fast erdrückend gewaltig wirkt, Wucht und Ernst in einem solchen Maße, daß der weiche Stil ins Wesenlose zu versinken droht. Und doch kam der Meister von ihm her. Auch von anderer Seite ist man inzwischen zu der Vermutung gekommen, die der Verfasser schon vor vielen Jahren nicht unterdrückt hat: *ein* Meister habe das letzte Zeugnis des Alten und das erste des Neuen an St. Sebald geschaffen. Im ganzen Umkreise der Nürnberger Kunst von damals sind die Sebaldusmadonna und der Christophorus an praller Kraft und schwellendem Lebensgeföhle nur unter sich selber vergleichbar. In beiden ist mit wuchtiger Plastizität echt malerisches Empfinden, breites Wogen der Form verbunden. Die Form wird im Christoph überall eckig, aber man spürt in jedem Augenblicke, daß sie es soeben gerade *wird*; man spürt also noch, wie sie *war*: sie *war* weich. Ausgesprochene Selbstverwandlung weichen Stiles! Der Meister wird keiner von den Jüngeren gewesen sein; er könnte noch bei jenem der Tonapostel Lehre empfangen haben. Dessen Bartholomäus ist der Ahne beider späteren Werke. Man kann auch, vom Christoph zurückblickend, die Vorbereitung auf ihn in der Madonna erkennen, besonders am Kinde und der Form seiner Haare, an deren unverkennbarer Verhärtung. Das gewaltige Kind, das wie eine wahre Weltkugel den heiligen Riesen bedrückt, macht die Ähnlichkeit der Handschrift deutlich. Das Ganze schwebt nicht mehr, es taucht empor, mühsam und doch unwiderstehlich, eine Feier der entwickelten männlichen Kraft, ein Sinnbild des neuen Bürgertumes, ein Sinnbild des Besten in unserem Volke überhaupt: der Starke gebeugt unter der Last des Ideals, das er trägt und das ihn rettet, indem es ihn zu zerdrücken droht. Von unvergeßlicher Schönheit ganz neuer Art ist der Kopf des Mannes. St. Christoph war der Lieblingsheilige unseres Bürgertumes, der Retter vor unbußfertigem Tode. Sein Gehalt ist der Kampf — für die Kunst um 1400 war es der Friede gewesen. So ist diese Figur ein einziges mühegetriebenes Kräfteschwellen, Sinnbild der neuen Art, deren Kampf wir betrachten. Ein Name für diesen Meister würde uns ehrlich freuen. Der Vorschlag auf Ulrich Wolfrathauer war leider ganz unhaltbar. Wie sehr die Fülle, die dem Neuen diene, beim Christoph noch aus dem Alten geboren war, können in Nürnberg zwei riesige holzgeschnittene Könige des Germanischen Museums beweisen. In ihnen ist — ganz anders also — die Flutung tatsächlich erstarrt. Bewußte Armut der Einzelheiten wird Ausdrucksmittel neuer Gesinnung. Vermerken wir noch Eines: gleich die ersten Gestalten freier Plastik, die wir befragten, fanden wir von gewaltigen Maßen. Um 1400 wäre das nicht denkbar gewesen. Auch der Reiz des Kleinen ist untergegangen. Auch am

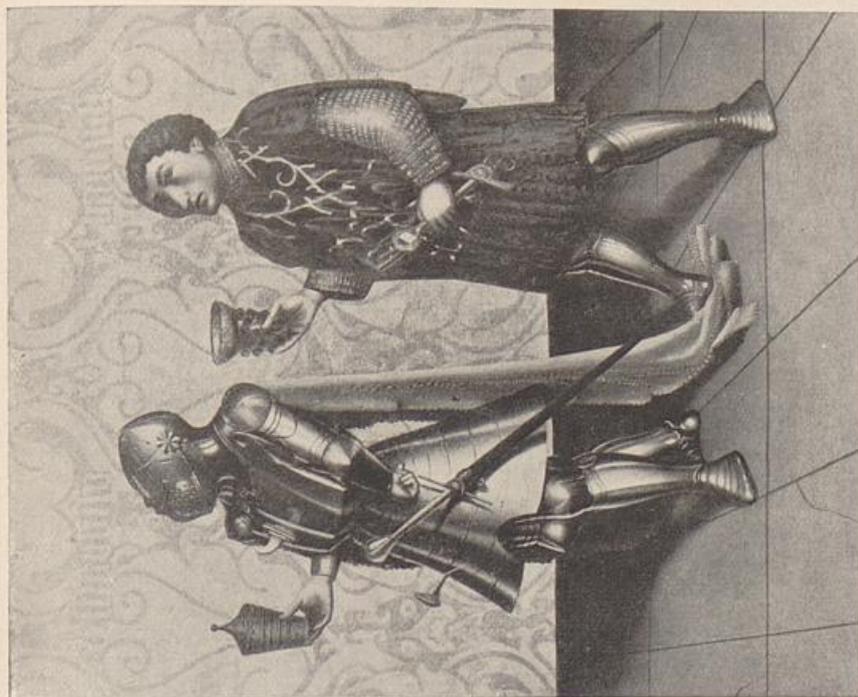
Ende der Grabmalplastik stand (man denke an Würzburg!) das Riesenhafte als Zeugnis des sachlichen Ernstes und eines betonten Glaubens an Greifbarkeit. Was ohnehin vom Wesen her ein Traum ist, bedarf auch des großen Maßstabes nicht (somit ein sehr großer Teil aller deutschen Kunst). Jetzt war er möglich, ja nötig als Form erhöhter Anerkennung des Wirklichen. Größe und Härte sind Grundwerte der Wirklichkeit, nach denen die Zeit gerne griff.

Die Madonnen der Kampfzeit

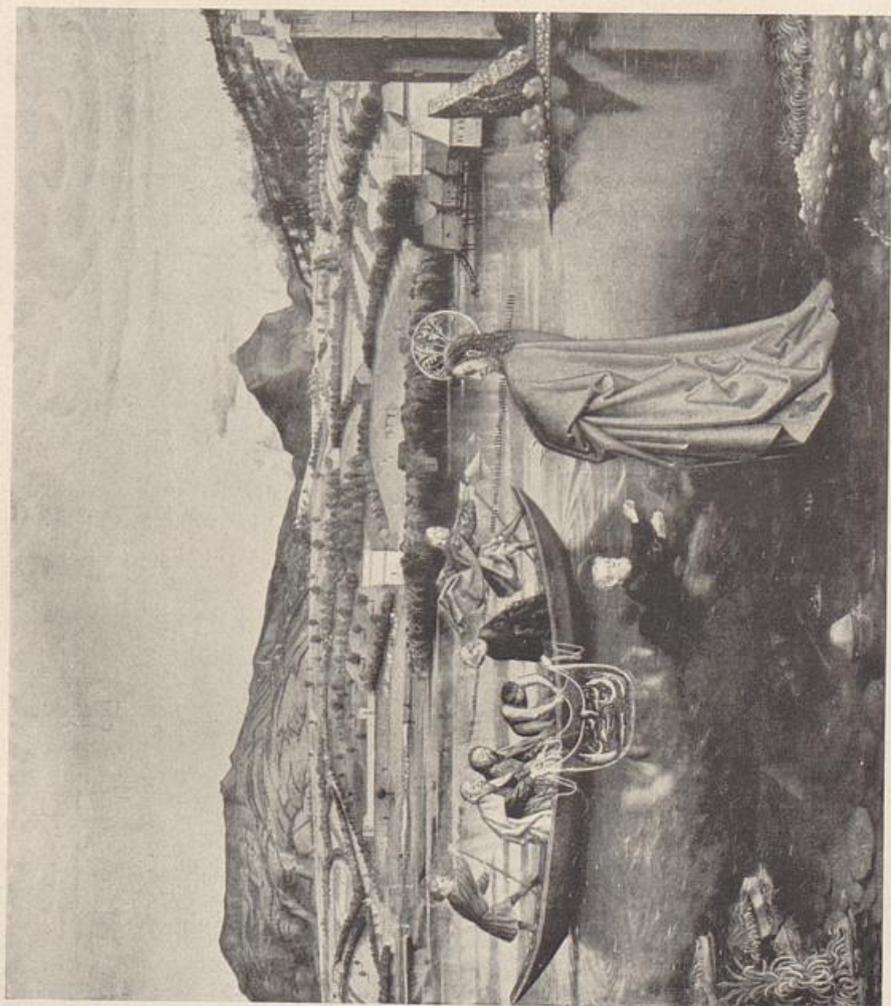
Wir waren aber von einer Madonna ausgegangen. Wie eine Zeit die Gottesmutter sieht, das wird stets von besonderer Aussagekraft sein. Fast jede kann an diesem Thema so überzeugend werden, daß man vor ihren besten Werken glaubt: dies ist wirklich *die* Madonna! Dennoch war jedesmal die Aufgabe anders gewendet. Bei der Kampfzeit aber regt sich sogleich die Frage: treffen wir *jetzt* vielleicht einmal auf eine jener seltenen Lagen, die nicht *die* gültige Madonna schaffen können — gehindert durch ein fast einseitiges Starren auf den Ausdruck des Männlichen? Wir kommen von der Kunst um 1400 her. Da war Maria die Traumkönigin. Kann es in der neuen Zeit Schöne Madonnen geben? Kaum möglich! Tatsächlich ist erst über den Rücken der Konrad-Witz-Zeit hinweg, ist erst beim Kupferstecher E. S. und der Dangolsheimerin des Deutschen Museums die letzte Verklärung dieser seligen und reizgetränkten Vision möglich geworden — *noch* einmal, dann erst *wieder!* Um 1440 scheint sie vergessen. Wo sind die Meister und die Werkstätten hingekommen, die immer wieder dieses liebliche Traumgesicht in seiner kostbar zarten und reichen Hülle geformt hatten? Es war dennoch nicht völlig vergessen. Nichts aber wird bezeichnender sein, als wie es den neuen Augen sich darstellte, wenn sie es überhaupt noch einmal erblickten. Aus Lippach bei Markdorf am Bodensee ist ein solches vereinzelt Zeugnis nach Karlsruhe gelangt (Abb. 75). Ohne Zweifel: der Schnitzer hat die Schöne Madonna gekannt. Sie war auch nach Schwaben und dem Oberrhein gelangt, und es gibt eine Nachricht, die eine „aus Böhmen“ gekommene Südostdeutsche im Straßburger Münster wahrscheinlich macht. Aber etwas zwang die Angehörigen des neuen Geschlechtes, den Sinn in das Ängstlichere und Trübere zu verändern. Es ist noch die bekannte Szene der Apfelreichung, es ist noch die Bauschung des Gewandes da, sogar die Haarnadelfalte. Aber schon in der Faltensprache ist alles eckiger und karger geworden. Das Seltsamste geschah im Kopfe. Er ist nicht echt geneigt wie bei der Breslauerin, deren Grundform unverkennbar den Ausgang gebildet hat; er ist



82. Konrad Witz, Priester des alten Bundes.
Basel, Kunsthalle



83. Konrad Witz, Die Drei Starken vor David,
rechte Tafel. Basel, Kunsthalle



84. Konrad Witz, Petri Fischzug vom Genfer Altare. Genf, Museum

nicht geneigt, sondern umgelegt. Er hat eine peinliche Ähnlichkeit mit dem umgelegten Totenhaupt des Kastenmayrgrabmals, er ist mehr gebrochen als geneigt. Die feinen und zärtlichen Vergitterungen der oberen Formgruppe sind vereinfacht, verarmt! Der verhaltene Klang von Lieblichkeit ist noch zu vernehmen, aber nur mehr wie erstickt unter der Eiskruste, die das Ganze leise überzogen hat. Es gibt eine verwandte, dieses Mal überlegene Form — im Kupferstich, von dessen Aufkommen als großartiger Erscheinung der neuen Zeit bald zu sprechen sein wird: das herrliche Einzelblatt der Madonna mit der Schlange, das auf den Spielkartenmeister zurückgeht, einen Oberrheiner, wohl Konstanzer (Abb. 74). Ohne Zweifel ist in diesem Falle der Plastiker dem Stecher unterlegen. Das mag Zufall sein. Ein Irrtum aber wäre es, wollte man die Gesamtveränderung, das Verblässen und Versinken des noch gerade gesehenen Zielbildes, aus schwächerem Können erklären. Entscheidend war das veränderte Wollen. Das Ohr der neuen Gesinnung war auf andere, brüchigere und härtere Klänge gestimmt. Der metallische Glanz des Kupferstiches, die *Kälte*, die er atmen kann, bietet die günstige Luft dafür. Die Lippacherin bleibt vereinzelt, wie ein letzter, erstickender Ruf aus der Ferne. — In zwei geschnitzten Madonnen des Mittelrheins, den unter sich eng verwandten von Castellaun (Hamburg) und Kälberau, tritt eine Art unabhängigen Ersatzes der Schönen auf; also nicht Abwandlung, überhaupt nicht Selbstverwandlung weichen Stiles, sondern Aufstellung des scharfen und eckigen. Wenn, wie zu vermuten, etwa eine Mainzer Werkstatt sie geschaffen hat, so wird die Aussage besonders schlagend. Wir stehen in der Zeit des Brunn-Grabmales und der Mosbacher Pfalzgräfin. „Dem völlig undurchlässigen Blocke ist hier ein enggefächertes Liniengefieder von kühl strahlender Eleganz angepreßt“. Die langen scharfen Grate in ausdrucksvollen Gleichläufen und die jähe Brechung in stumpfen Winkeln sind erste Träger der Formensprache. Dreimal bricht bei der Madonna von Kälberau die ganze Masse um, vom Kopfe bis zur Hüfte. Hals, Hüfte (übermäßig hochverlegt) und tragende Hand liefern die Winkelstellen. Selbst der Kindeskörper bricht bei der Castellaunerin mehrfach um. Seine Lage erinnert an die Ulmer Madonna, hat aber einen anderen Sinn bekommen, den beängstigenden beginnenden Fallens. Die Köpfe der Mütter sind fest und knapp umrissen, wiewohl breit und voll geformt. Ein feiner Ausdruck von Lieblichkeit schwebt noch gleichsam davon. Die Intimität lockert sich. Selbst Mutter und Kind werden einsamer gegeneinander. Die Veränderung des Ausdrucks ist nichts anderes als die der Faltensprache. Brüchige Falten sind *vereinsamte* Falten. Im weichen Stile ging von Körper zu Körper wie von Seele zu Seele der gleiche warme und ununterbrechliche Strom, der auch den Falten ihre Form lieh. Form ist Gesinnung, und

die Handschrift der Stile wie der Künstler erzählt der geschichtlichen Beobachtung Ähnliches wie die menschliche Buchstabenschrift der Graphologie. Daß die Form noch keineswegs zerrinnt, daß sie eine überzeugende Härte und Sicherheit und noch im seelischen Ausdruck einen eigen herben Reiz bewahrt, liegt auch an der Undurchlässigkeit des tektonischen Kernes und der engen Anpressung des Faltengefieders, der eindringlichen Sprache der Wiederholungen, die gleichsam „ein-schärfend“ wirkt.

An anderen Stellen gibt diese Panzerung nach. Sie pflegt, nach Erfahrungen, die am besten das spätere 16. Jahrhundert liefert, nicht grundlos da zu sein, Panzerung verrät Verletzlichkeit. Eine Madonna im österreichischen Loosdorf, leider durch Kronen und Strahlenkränze des Barocks schwer entstellt, hat nun auch im Gesichte den Ausdruck nervöser Ängstlichkeit. Auch das Gewand gerät in schwere Unruhe. Es härtet sich nicht zur Verpanzerung, sondern blättert sich ab und sinkt, wie raschelndes Herbstlaub, in schütternden Stößen abwärts. Hier spürt man etwas wie Ratlosigkeit zwischen zwei Stilen. Das erschütterndste Beispiel solcher Erschütterung finden wir in St. Severin zu Passau (Abb. 76). Da steht eine Madonna, die einen starken und eigentümlichen Reiz ausströmt. Aber es ist etwas Krankes darin. Es ist nicht so, daß man, wie beim weichen Stile und später nahe an 1460, vor diesem bedeutenden Kunstwerke sagen dürfte: wieder einmal *die* Madonna! Was wir da sehen, ist *Formzertrümmerung*! Sie ergreift und bedrückt, weil wir etwas von der Ohnmacht des Menschen gegenüber dem Schicksal spüren, die nur von stilstarken Zeiten zugedeckt zu werden pflegt. Schicksalsgebundenheit ist auch in diesen, nur wirkt sie in ihnen als Stärke. Der Meister der Severins-Madonna ist in seiner Art wirklich ein Meister, aber der Halt, wie ihn der weiche Stil selbst Schwächeren gewährt hätte, ist ihm geschwunden, eine neue Sicherheit noch nicht gewonnen. Wie in unbewußter Verzweiflung drückt der Meister dieses Nicht-Mehr und Noch-Nicht in seinen Formen aus. Es ist wahrlich eine zerklüftete Zeit, in die wir schauen, und dieses sehr bedeutende Werk ist wie eine Einzelschroffe, die ein grelles Licht einsam aufhängt. Der alte Gedanke von Kern und Schale, die Zwiesprache zwischen Gestalt und Umhüllung, ist auch hier zum stärksten Träger der Form, zugleich zum Verräter innerer Erkrankung geworden. Der Kopf der Madonna bricht wieder über dem Halse scharf um (wir sahen, daß die gleiche Form bei Grabmälern den Ausdruck des Gestorbenseins verlieh, und wir sagen uns noch einmal, daß der Körper hier nichts anderes tut als die Falten untereinander); und in einem wahren Zickzack setzt sich diese unruhige und fast peinvolle Bewegung bis zum Sockel durch. Es ist eine Mondmadonna, eine Schwebende also, aber die Falten des Untergewandes brechen beim unteren

Aufstoß ähnlich wie beim Brunn-Grabmale um, die der Toga gießen richtige kleine Felsgebirge, dolomitenhafte Schründe und Zacken darüber hin. Die Schale blättert sich vom Kerne ab; sie umhegt ihn nicht mehr. Es ist wie ein Selbstmord der Form; jede kleinste Veränderung erfolgt nicht als Hinübergang, sondern als Entzweigen, am merkwürdigsten unterhalb des Kindes. „Für einen Meister des weichen Stiles mußte das alles quälend und störend wirken.“ Aber es war wohl keiner mehr da, der es hätte sehen können! Er hätte vielleicht ähnliche Worte gefunden, wie um 1310, bei ähnlich schwieriger Lage, Johannes de Muris über die damals aufkommenden Neuerer in der Musik, die Erfinder des „wilden Diskantes“: „Wenn es ihnen zusammengeht, so ist es ein reiner Zufall. Ihre Stimmen irren regellos um den Tenor herum; mögen sie doch zusammenstimmen, wenn es Gott gefällt; sie werfen ihre Töne auf gut Glück hin, wie einen Stein, den eine ungeschickte Hand schleudert und der unter hundert Würfeln kaum einmal trifft! O Schmerz!... In unserer Zeit versuchen es manche, ihre Mängel mit einfältigen Redensarten zu beschönigen. Es ist, sagen sie, eine *neue* Art zu diskantieren, eine neue Anwendung der Konsonanzen. Mit solchen Äußerungen beleidigen sie die Einsicht derjenigen, welche derlei Fehler sehr wohl erkennen, sie beleidigen den gesunden Sinn!“ — Was würden die „alten wohlerfahrenen“ Lehrer sagen? „Du passest nicht für mich, du bist mir ein Gegner, ein Ärgernis bist du mir! O, daß du doch schwiegest! Du bringst nicht Übereinstimmung, sondern Unsinn und Mißklänge zutage.“ Alfred Lorenz, der diese Worte anführt, erzählt gleich darauf, daß man sich schnell wieder nach einer „Reinigung der Tonkunst sehnte“, die auch wirklich eintrat. In der Sterzinger Madonna werden wir sie ebenfalls finden. Nur werden wir uns hüten müssen, dem Meister der Severinerin neidvolle Unfähigkeit oder haßerfüllte Zerstörungslust zuzutrauen. Dagegen spricht die seltsame tiefe Wirkung, der feine und gegenstandslose Schmerz, der dieses ganze Werk durchklingt. Es gibt immer wieder Krisenzeiten, die das Alte verloren und das Neue noch nicht gefunden haben. Die Mittelmäßigen werden davon am wenigsten verraten; die nichtkämpferischen Naturen werden sich den geringsten Tadel zuziehen, sie werden nur vergessen werden. Der ernsthaft Verzweifelte, auf dessen Art gewiß nicht weiter aufgebaut werden kann, der seine Verlorenheit im stützenlosen Raume durch das heiße Ringen der Ehrlichkeit bekennt, er wird sein Werk ins Leere entsenden, er wird nichts Anderes erwarten dürfen, als daß eine *Abwendung* von ihm die Geschichte weitertreibe, — aber er wird weit später einmal immerhin *verstanden* werden können. In der stilsicheren Zeit der Schönen Madonnen hätte der Meister von Passau vielleicht die Schönste gefunden, aber diese Sicherheit ist nicht mehr für ihn

da. Es ist, als quälte ihn etwas schon Verlorenes und noch nicht wieder Erreichbares. Seine Stimme wird nicht untergehen, im Gegensatz zu der der Mittelmäßigen. Er war ein besonderer und ehrlicher Ringer, aber er war verzweifelt, und seine Form ist zuletzt Formzertrümmerung. Formlos ist dieser Künstler dennoch nicht. Aber wo die vergangene Zeit die reizvollste Fließung bereithielt, war für ihn die Störungszone die gegebene Möglichkeit. „Es sieht überall aus, als griffe die Hand eines Überreizten nervös und ärgerlich zerknüllend in die Stoffmassen.“ „Die eigentümliche Verfremdung der ganzen Gestalt ergreift auch das Verhältnis der Mutter zum Kinde. Wie achtlos müde scheint sie wegzuschauen, während der Kinderkörper auf den Händen spitzig umbricht.“ Tatsächlich, das Kind mit seinem doch nackten Körperchen gibt die gleichen unruhigen Brechungen der Form wie die Faltenmasse, in die es wie fieberkrank suchend hineingreift. Sein Liegen ist fast ein Fallen. Wir blicken in eine ratlose Lage! Die Form splittert wie brüchiges Glas, aber das gibt einen Gesamtklang von feiner Wehmut, der das Erschütterte selbst erschütternd macht.

Wenn nicht das Holde und Liebliche, sondern das tragische Mitgefühl zum Thema wird, ist die Wirkung gleich anders. Zwei schöne Trauernde (neuerdings in Wuppertaler Privatbesitz), sicher ebenfalls aus Bayern stammend, fester in der Masse, rechtfertigen rein gegenständlich die harten Faltenbrüche, das Sinkende und Niederziehende in der Gewandung gleich dem bitteren Ausdruck der Köpfe aus ihrer inhaltlichen Bestimmung. Doch bleiben wir noch bei den Madonnen. Wir besitzen Zeugnisse genug, daß weniger zerbrechliche, kraftvollere Naturen die Lage sicherer meistern konnten als der ehrliche, aber gebrochene Künstler der Severinerin. Das früheste und schönste gibt Jakob Kaschauer, der Wiener Meister, dessen Name auf die damals rein deutschen Städte der westungarischen (heute tschechoslowakischen) Zips verweist. Er hat 1443 den ehemaligen Freisinger Hochaltar geleast, dessen sehr bedeutende Reste aus der Verstreuerung jetzt im Münchener National-Museum wieder vereinigt sind (bis auf den Sigismund in Stuttgart). Die Mittelfigur der Madonna, die sich lange in Thalkirchen befand, belehrt uns am deutlichsten (Abb. 77). Sie teilt mit den mittelhheinischen des Castellauner Typus, ja selbst mit den späteren Würzburger Bischofsgrabmälern die undurchdringliche Festigkeit des tektonischen Kernes. Sie wagt nicht, wie es bei der Passauerin geschah, Kern und Schale sichtbar zu trennen, wobei beide in zu großer Unsicherheit sich verlieren könnten. Sie überflutet die feste Kernmasse, die sehr bald hinter der Oberfläche schon spürbar wird, mit einer fast „protobarock“ wirkenden Bewegung — bis dahin, daß sich schon die frei umgeschlagene Ohrenfalte findet (im Großen spä-

ter eine Lieblingsform des Veit Stoß und des deutschen Ostens überhaupt). Der Kopf ist prachtvoll fest, der Hals von der Stärke einer Säulentrommel. Das Kind, kräftig und rundlich gebaut, bewegt sich aus eingeborener Lebensenergie. Während eine schöne, der Konrad-Witz-Zeit sehr entsprechende Klarheit des mütterlichen Kopfes erreicht ist — kantig zubehauen ist er, mit geschärfter gerader Nase und polykletisch breiter Stirne, mit fest zurückgedrehten Haaren —, verläuft die Gewandbewegung in eigentümlichen Brodelungen: ein bajuwarisches Bekenntnis zum Lebendigen. Als deutliches Merkzeichen der neuen Gesinnung darf man sich das waagerechte Seitabstreben der Haare und das Freilegen mindestens eines Ohres einprägen. Dies kommt nun sehr häufig vor und steht im Zusammenhange mit der kühleren Nacktheit des Empfindens. Die Schönheit weichumfangenden Verhüllens lebt nicht mehr. Die Vermännlichung des Frauenkopfes (die hier nicht geschadet hat) bleibt natürlich besonders kennzeichnend. Vielen anderen Madonnen noch ist der Charakter der Kampfzeit aufgeprägt: so der kleinen „Hammerthalerin“ der Münchener Heilig-Geist-Kirche, die den reichen Gegensatz von Innen und Außen durch eine wirkliche Verschleierung übertönt, ein Zusammenfrieren von Körper und Gewand zu undurchdringlicher Masse, bei einer gewissen Lieblichkeit des Gesichtsausdrucks und sogar einem reizenden Guckguck-Spiel des Kindes unter dem Mantelzipfel. Dieser Typus, bei dem das Kind wie eine „schiefe Schulter“ der Madonna angewachsen erscheint, ist um so sonderbarer, als es sich um eine Schwebende handelt, die der Zeit merkwürdigerweise gegenständlich ebenso lieb war, wie sie formal ihrem tektonisch schweren Stile sich widersetzen mußte. In der Wallfahrtskirche von Tamsweg ist eine von Salzburg gestiftete überlebensgroße Madonna, wieder auf der Sichel, viel schwerer, als das Thema erlauben sollte. Doch ist sie schon auf neuen Wegen. Sobald man sich den 60er Jahren nähert, wird der Gärungszustand überwunden, und eine schon dritte Lage seit der Parlerzeit stellt sich heraus. Sie wird sehr Kostbares und erheblich Vollendetes an den Tag bringen. Auf lübischem Boden kündigt sie sich in dem Meister der Steinmadonnen an, der um 1460 herum die prächtige Madonna des Lübecker Domes und eine (von Paatz hinzuentdeckte) der Hamburger Petri-Kirche geschaffen hat. Die Zeit des Ringens, die in der Küstenkunst vielleicht das Merkwürdigste in einem Stralsunder Schnitzer hervorgebracht hatte — wir verdanken ihm den knappstrengen Schweriner Gottvater — ist schon vorbei. Eine kraftvoll gemessene, aufrechte Figur voll schwerer Plastizität und hold-herbem Reize ist gefunden. Niederländisches und Westfälisches stehen dahinter. Das Madonnen-thema bleibt besonders aufschlußreich, weil darin der Gegensatz zur Kunst

um 1400 am Vergleich mit deren lieblichsten und adelig schönsten Schöpfungen deutlich wird.

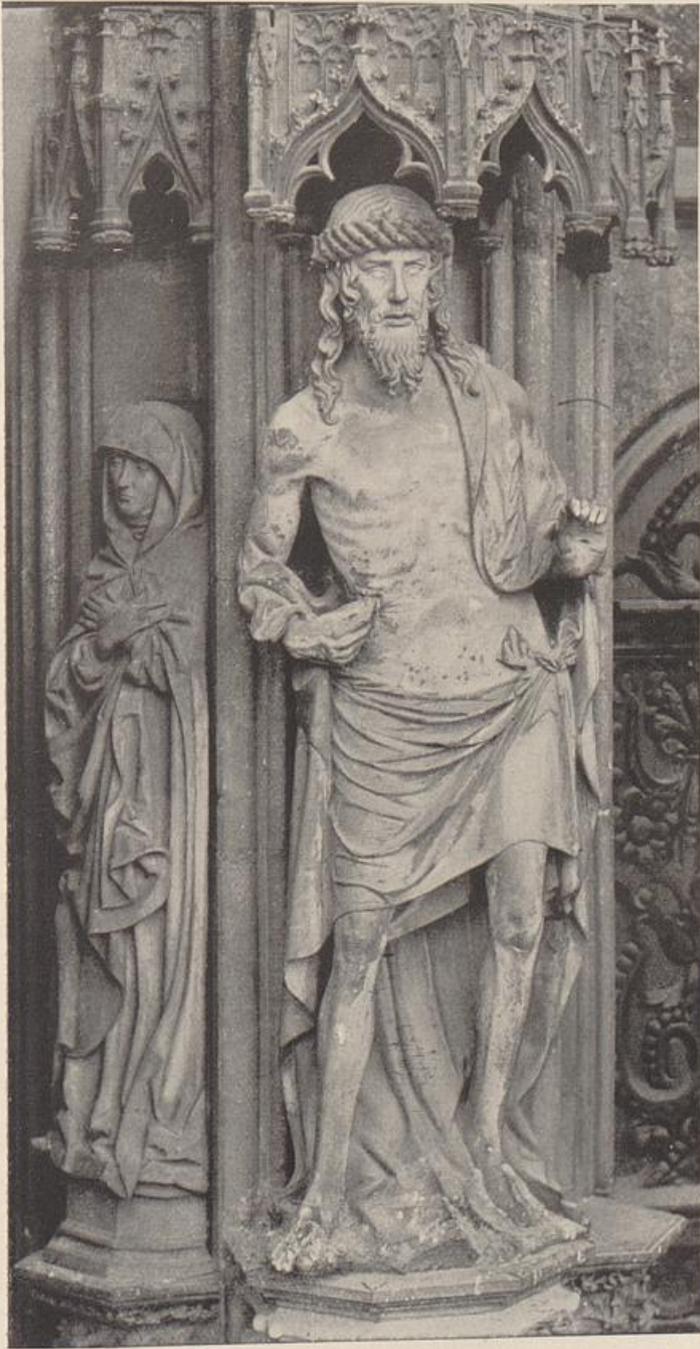
Bauplastik

Wir gelangen schon in eine Zeit, da die Bauplastik immer spärlicher wird, wir nähern uns dem tatsächlichen Ende ihrer Bedeutung. Verstummt ist sie noch nicht; namentlich im kirchlichen Innenraume bietet sie Bedeutes. Sie kommt dann den Bedingungen der beweglichen Kunst nahe. 1439 sind die Verkündigungsfiguren von St. Kunibert zu Köln gestiftet worden (Abb. 78). Der Stifter selbst ist nur ganz klein dargestellt. Die Gestalten aber, wieder nach dem ererbten Plane aufgestellt wie einst die Regensburger, also an zwei Pfeilern vor dem Chore einander gegenüber, sind von kräftiger Wucht, namentlich der Engel. Dies ist nun Köln, die Stadt Lochners und des Saarwerden-Grabmals. Auch dieses hat eine Verkündigung, eine bezaubernd liebliche Szene von weicher kindlicher Holdheit. Der Unterschied des Maßstabes ist mehr als Zufall und nicht nur durch die Formgelegenheit bedingt — vielmehr: diese selber ist bedeutsam. Wir können uns nämlich nicht gut vorstellen, daß die Kunst um 1400 zu so großem Maßstabe und so gewaltiger Betonung der Ausdehnung gegriffen hätte gerade bei einer Verkündigung. Es wirkt wie eine spät wiederkehrende Erinnerung an die erste nachstauische Zeit (*auch* eine Zeit der Schwere!), daß dies jetzt, und an solcher Stelle, möglich wird. Die Kunst um 1400 sah in der Verkündigung das Zarteste, dem sie mit den feinsten Fingerspitzen und in zierlichst behandelter Kleinform am liebsten sich nahen wollte. Die Zeit des Nürnberger Christophorus und des Freisinger Altares dachte derber; sie wollte hier und da in jedem Sinne größer denken. In Köln dachte sie wohl größer, doch nicht gröber. Für seine kraftvolle Ausdehnung hat der Engel ein erstaunliches Maß seelischer Feinheit, das sich namentlich in den Händen äußert. Alles Niedliche aber ist vorbei, und es wird lauter gesprochen. Nicht so sehr die weiche Dehnung der Handmasse als die Krafrichtung der Finger wird betont. Und so wuchtig nun der Block geworden — gerade jetzt entläßt er die Linien aus ihrer Ununterbrechlichkeit. Sie zerplatzen gleichsam, ohne eigentlich hart zu werden, zu getrennten Formgruppen. Der Ununterbrechlichkeit der Linie setzt der neue Stil die Undurchdringlichkeit des tektonischen Kernes entgegen. Wie im Gewande, so ist es in den Locken des Engels. Sie haben nicht mehr die weiche Dichtigkeit des vergangenen Stiles, sie ringeln sich frei ab, sie spielen in reicher Bewegung, wie Schlangen, und nicht selten schlagen sie nach dem Gesichte wieder zurück. Die spitzen und hohen Flügel

vergleiche man mit den weichen und breiten der Saarwerdenschen Verkündigung. Alles ist anders geworden, und die Madonna *steht* jetzt, sie ist mehr Statue als im weichen Stile. Deutlich bereitet sich vor, was wir als Spätgotik benennen werden. Das Gefühl für Gelenke wächst, nämlich die Freude an deren einschneidender Wirkung; dafür ist die Abfolge von Schulter, Hals und Kopf bezeichnend. — Es hat eine ziemlich gut sichtbar gebliebene Entwicklung auf die Gruppe von St. Kunibert hingeführt. Die Stadt, die Lochner beherbergen durfte, hat keine Verzweiflungsformen gesehen. Die Plastik der Karthäuser-Kirche, in Resten erhalten, gibt eine gute Vermittlung. Das Gefühl für die Schönheit jugendlicher Engel reicht auch in das Werk von 1439 hinein. In drei großen Figuren der Ursula-Kirche könnte man die Entwicklung sich fortsetzen sehen. — Es taucht dabei in Köln sogar Feinplastik auf. Der Name des Dombaumeisters Konrad Kuyn ist ihr verbunden. Kuyn muß vom Burgundischen viel gewußt haben. Vor der plastischen Leistung wird man eher von van Eyck-, als von Konrad-Witz-Zeit sprechen. Seinem 1445 verstorbenen Vorgänger Nikolaus von Buiren, dem Oheim der eigenen Ehefrau, hat Kuyn ein Grabmal errichtet (Reste im Diözesan-Museum), vier kleine Gestalten von Bauleuten, gekennzeichnet mit der ganzen Liebe zum Wirklichen, die wir bei den neuen Malern gepflegt finden werden. Übrigens reicht Kuyns Kunst bis in die 60er Jahre. Hinter dem Hochaltar des Domes befindet sich heute das Grabmal des Erzbischofs Dietrich von Moers, der die Lochnerzeit und ihre Abwandlungen in langer Regierung persönlich erlebt hat und erst 1463 starb. Es ist drei Jahre vor dem Tode geschaffen: Kleinplastik und doch Bauplastik, vom Hüttenmeister selber ausgehend. Die Anbetung der Könige und die Empfehlung des Stifters durch S. Petrus (an Champmol erinnernd) beweist, wieviel „konservativer“ Köln auch da war, wo in der Nähe zur Erscheinungswelt erhebliche Schritte gewagt wurden. Hier zerreißen die Formen nicht. Das zeigt sich auch in dem riesenhaften Michael von St. Andreas, dessen geschichtliche Stellung meist schwer verkannt wird: er ist gar nicht weit von der Kuniberter Verkündigung entfernt und eine sonderbare Verbindung zwischen müheloser Lesbarkeit der Form und kraftvollem Ausdruck. Das Alles ist eben Köln. Harte Brüche liegen ihm in keinem Sinne — der Weg zum Kraftvollen, auch zum maßstäblich Großen zersprengt die rheinische Anmut nicht.

Ähnlich kann auch der Mittelrhein handeln. Sein schönster Beitrag ist der Bartholomäus an der Nordseite des Frankfurter Domes, aus rotem Sandstein gearbeitet, mit prachtvoll düsterem Gesicht, in aller Untersetztheit und tektonischen Zusammenziehung doch recht ein früher Bruder der gemalten Plastik am Genter Altare. Der Niederrhein hat durch Aachen und

Cornelimünster seine wichtigsten Beiträge geleistet; in der Apostelfolge des Aachener Chores ab 1430 eine feine und stetige Abwandlung weichen Stiles. Freiburg im Uechtlande, damals noch überwiegend deutsche Kunststadt, hat 1438 Portalfiguren am Münster erhalten, die mit ihrem schwer-verdrossenen Ausdruck schon deutlich als Einspruch neuen Geistes wirken. Dieser ist auch in Nürnberg (Volkamersche Verkündigung) oder Haßfurt und anderwärts deutlich zu verspüren, am bedeutsamsten aber im Halberstädter Dome. Von der Plastik der Braunschweiger Annenkapelle aus, einem Zeugnis noch weichen Stiles, geht eine eigene Entwicklung weiter, in der gleichen Zeit, in der Braunschweig selbst mit den Fürstenstandbildern seines Altstädter Rathauses (1447—68) nur einen schweren Absturz offenbaren konnte. Die sonderbare Gewitterluft des mittleren 15. Jahrhunderts macht es allen mehr feinen als starken Naturen sehr schwer, sich zu behaupten. Sie ermöglicht aber hier und da unvergeßliche Erfindungen. Wie in Halberstadt in dem 1427 datierten Andreas, dann in Petrus und Paulus eine bedeutsame Bewegung anhebt, hat H. Marchand sehr feinsinnig gezeigt. Selbstverwandlung des weichen Stiles zunächst: die schweren Pendelgewichte der seitlichen Faltengehänge stammen noch durchaus von ihm; was sie umschließen, schärft sich oder wird ornamental. Ornamentalisierung und Massenverhärtung (mit der unausweichlichen Folge der Linienbrechung) sind am Paulus deutlich. Die einmalige Stimmung ist norddeutsch und namentlich Westfälischem verwandt. Im Petrus als Papst nähert sich die Form dem Ausdruck wahrer Größe. Es ist der *männliche* Geist, dessen Bedeutung wieder erkannt ist. Er beherrscht auch den Sixtus und führt im Jacobus Major zu einer fast gespenstischen Geistigkeit, die wahrhaft packend ist. Ein Nachwanderer, ja Nachtwandler! „Es ist eine ergreifende Eisigkeit und Ferne, die auch ein neues Verhältnis zum Raume offenbart: man fühlt etwas wie ein tastendes, blindes Vorschreiten in den Raum.“ Dabei sind die Einzelformen nicht einmal brüchig, und sie brauchen das nicht mehr zu sein. Je mehr nämlich das alte System des weichen Stiles noch erhalten ist, also am Anfange der Entwicklung, um so nötiger ist die protestierende Schärfe des Einzelvortrages. Ist, wie auf dieser Stufe, das System schon vergessen, so können die Linien wieder flüssig werden; sie werden sich doch nie mehr zum alten Ausdruck strömender Fülle zurückfinden. Nicht Fülle, sondern Schärfe — diesmal des Geistes — die auch als nach außen „blinde“, nachwandlerische Versunkenheit sich äußern kann. Sie kann auch die Gestalt gänzlich ausdörren und verholzen lassen, wenn sie dabei die hagere Schärfe denkerischen Geistes entschieden herausspringen läßt. Das ist in dem seltsamen Hieronymus geschehen. Die großen Verschiedenheiten innerhalb der Hal-



85. Hans Multscher, Schmerzensmann am Ulmer Münster



86. Hans Multscher, Kaiser und Wappenhalter vom Ulmer Rathausfenster.
Ulm, Museum



87. Hans Multscher, Grabmodell für Herzog Ludwig den Gebarteten. München, Nationalmuseum

berstädter Domplastik entfalten sich während mehrerer Jahrzehnte. Mit dem Philippus sind wir frühestens um 1466, wie beim Würzburger Grumbach-Denkmal. Auch Philippus hat etwas steif Ernstes und Würdevolles, zugleich Männliches und Steinernes, gerade weil die Steilfalten des Gewandes „wie gefrorene Blitze eckig durcheinanderfahren“, während das Haupt, ein wahrer Gelehrtenkopf, mit schwerer Verhaltnheit die Gestaltung krönt. Ein Gelehrtenkopf — man braucht nur flüchtig an die Kunst um 1400 zu denken, um zu wissen, daß *dieser* Ausdruck ihr versagt war! Daß die Halberstädter Entwicklung hier angedeutet wird, bedeutet, wie so oft in diesem Buche, einen Rat: mitten im innersten Deutschland kann der Nachdenkliche, dem es nicht auf Genießen, sondern auf Verstehen ankommt, sich ein packendes Bild von den Kämpfen des mittleren 15. Jahrhunderts verschaffen. Wer unsere geistige Geschichte verstehen will, darf an Halberstadt nicht vorbeigehen.

Etwas bekannter ist der Konstanzer Schnegg von 1438—46, eine reiche Treppenanlage im nördlichen Querschiff des Domes, mit seinen Propheten und Reliefs, maßstäblich nicht großen Figuren, von der „Burgundischem“ nahen Prägung, auf die wir am Bodensee gefaßt sein dürfen. Nicht alles daran ist gleichwertig, die Bedeutung des Besten könnte wichtig werden im Zusammenhange mit den Fragen um Hans Multscher.

Reliefs

Am Schnegg sind auch vier Reliefs, die außer dem burgundischen Einschlage die Verdüsterung und Verderberung des Ausdrucks zeigen, die wir als sicherste Frühformen des Einspruchs kennen. Die wichtigste Aussage dieser wie überhaupt aller Reliefs dieser Zeit ist ihr entschiedener Anschluß an die Malerei. Sie sind nicht so sehr Reliefs in Annäherung an Bilder, als Bilder in Rückübersetzung zum Relief. Die des Schneggs sind Bilder der Raumklarheit; andere, wie die leidenschaftlich heftige und herb-wilde Kreuztragung des Speyerer Domes, sind Bilder fast wüsten Körpergedränges. Das sind zwei Richtungen, die in der Malerei sehr deutlich werden. Ganz unmittelbar von einem Maler entworfen, der stärkste Beweis der neuen Verflochtenheit beider Künste, ist die Grablegung von St. Ägidien zu Nürnberg, 1446 datiert. Das ist ein sehr rahmengerechter Entwurf. Die enggeschlossene Gruppe fügt sich dem gedrückten Korbbogen vollendet ein. Hart und karg, im Stile der Volkamerschen Verkündigung nahe verwandt, entfaltet sich das Ganze zwischen der sehr betonten Waagerechten des Sarges und dem Flachbogen der Rahmung, mager, sehnig, in betonten Richtungen

und dabei von großartiger Empfindung, mindestens in dem Gemäldeentwurf. Eine Grundforderung der Bauplastik begegnet sich mit einer der Malerei, die vollendete Einfügung in den Rahmen wird der architektonischen Gegebenheit ebenso gerecht wie dem Gesetze der Fläche. Wieder liegt nicht, wie beim weichen Stile, das Malerische in einer dämmerig atmosphärischen Verfließung der Formen — sie sind von entschlossener, fast zeichnerisch grenzenbetonender Knappheit —, sondern in der Projektion des Körperlichen auf die Bildebene. Sie ist ein wesentliches Anliegen der Malerei jener Zeit. Dieser haben wir uns zuzuwenden.

DIE MALEREI DER KAMPFZEIT

Große Namen treten in ihr hervor. Die Linie der benennbaren und stilgeschichtlich greifbaren Persönlichkeiten setzt sich aus der Kunst um 1400 her bedeutsam fort; aber auch Namenlose, deren Einmaliges uns auf menschliche Besonderheit schließen läßt, haben gewichtigen Anteil. Ob es Zufall ist, daß sie überwiegend mehr an den ersten Formen der Wandlung teilnehmen, der Selbstverwandlung des Alten? Sicher ist: die von Anbeginn her entschlossensten Träger des Neuen sind fast ausnahmslos mit Namen bekannt. Derjenige unter ihnen, dessen Lebenswerk wir in der weitesten Spannung übersehen können, ist obendrein Plastiker: Hans Multscher. Er ist auch der, dessen Entfaltung am klarsten unsere Erfahrungen an den größten Vorgängern bestätigen wird. Als Multscher 1467 starb, hatte er reiche Wandlungen durchgemacht, er hatte aber auch der neuen Zeit, die um 1467 schon wieder dasteht, einen Idealstil von schlackenloser und adeliger Schönheit vermacht. Der Meister des Wurzacher Altares von 1437, in dem alles Einspruch, Gärung, grimmiges Ringen ist, war auch der Meister der Sterzinger Madonna, gerade 20 Jahre später war er es, Meister der Kampfzeit ebenso wie des abschließenden Sieges, der nur auf der deutschen Linie erreicht werden konnte. Er ging den Weg zum inneren Bilde und zur sichtbaren Musik.

Multscher war Alemanne, und sein Stamm ist für unsere Zeit fraglos der wichtigste geworden. Ein anderer Alemanne, der fast ebenso spät, um oder nach 1462 gestorben ist, Hans von Tübingen, ist indessen so sehr des weitumspannenden Größeren Gegensatz, daß er gleich an den Anfang der Betrachtung zu stellen ist. Er hat den Heimatboden früh verlassen und sich in Steiermark und Österreich festgesetzt. Hier war Judenburg eine bedeut-

same Kunststätte. Die steyerische Ausstellung Wien 1936 brachte für Plastik wie für Malerei gleich wichtige Belege. In Judenburg scheint Hans gelernt zu haben, in Wiener-Neustadt seit 1433 ansässig gewesen zu sein; er wurde künstlerisch zum Südostdeutschen. Eine Reihe Schöpfungen für St. Lambrecht, darunter die schönen Scheiben der Peterskirche, weisen ihn aus. Eine sonderbare Verkreuzung! Wenn Multscher auf seltsamen Umwegen, im Hin und Her zwischen Härtestem und Feinstem, derber Sinnhaftigkeit und adeliger Idealität sich durchkämpfte — Hans von Tübingen hat es fertig gebracht, sich vom weichen Stile innerlich niemals ganz loszusagen, sodaß die üblichen Weisen der „Datierung“ zu versagen drohen. Sein wichtigstes, heute am meisten beachtetes Werk zeigt immerhin einen kühnen Sprung in starke Bewegungsdarstellung, der ihn mindestens gegenständlich aus dem Banne der altertümlicheren Zuständlichkeit zog. Wir dürfen annehmen, daß auch der Tübinger schon zu dem Geschlechte der um 1400 Geborenen gehörte. Masaccio, Jan van Eyck, Konrad Witz und Hans Multscher sind seine größten Namen. Als diese Männer geboren wurden, stand der Stil, den sie bekämpften, soeben in erster Blüte. Hans von Tübingen hat ihn nicht bekämpft, wohl aber ausgeweitet. Wir verdanken ihm das erste größere Schlachtenbild der deutschen Kunst. Der Anlaß war gewiß zugleich kirchlich. Geistliche Gegenstände wie Kreuztragung und Kreuzigung (bedeutende Werke in Linzer Privatbesitze, die fast noch an Laurin von Klattau erinnern können) waren des Meisters Stärke, und er konnte in ihnen so lyrische Töne anschlagen, daß man ihm den Berliner Christus in der Trauer, wenn auch gewiß nicht zu Recht, zugetraut hat. Die Votivtafel von St. Lambrecht, nach der der Meister vor der Entdeckung seines Namens (durch Oettinger) benannt wurde, gab neben der Schutzmantelmadonna links auf der rechten Seite ein ungewöhnlich dramatisches Geschehen: es ist die Türken- oder Bulgarenschlacht, in der Ludwig der Große von Ungarn gesiegt hatte, eine zu des Tübingers Zeit längst geschichtlich gewordene Schlacht des 14. Jahrhunderts. Zur Erinnerung hatte der Sieger eine Kapelle nach Marienzell gestiftet. Heute bewahrt das Grazer Museum die gewaltige Tafel, die an diese Stiftung ihrerseits erinnert. Der alte Rahmen ist über sieben Meter breit, das Schlachtenbild für sich nahezu eindreiviertel Meter. In ihm ist nun alles Bewegung, die sich gegen den dunklen, oben mit Sternen besetzten Grund in geschlossener Schleife hellfarbiger, in Prachtgewändern funkelnder Gestalten gleißend heraushebt. Schlacht- und Turnierbilder waren bis dahin wesentlich Angelegenheit der Buchmalerei; einer der wichtigsten Formenträger aber war immer die Bekehrung Pauli gewesen. Die Geschichte ihrer Darstellung (Wiener Relief!) ist zugleich in einigen Zügen die des Nachlebens antiker

Motive gewesen. Das berühmte, erst so spät entdeckte Mosaik der Alexanderschlacht würde als Quelle einleuchten, wenn es nicht während der gesamten Entwicklung verborgen gewesen wäre. Aber seine Einzelzüge sind selber älterer Herkunft; schon der Utrecht-Psalter enthält solche. Auch das Bild des Tübingers zeigt die von links heransprengende Profilgestalt des Siegers auf hellem Pferde und rechts davon in seltsam verquerer und verstümmelt wirkender Fassung das ihm so gerne zugesellte Motiv des im Sturze sich umrollenden Pferdes mit dem besiegten Reiter. Es war einst aus den spätantiken Prudentiushandschriften in die mittelalterliche Kunst gelangt als Grundform der Superbia, wie sie reliefplastisch in Chartres gefaßt war. Der gestürzte „Hochmut“ hatte sich dann auf den bekehrten Paulus übertragen. Von daher muß der Formgedanke in das Grazer Bild gelangt sein. Auch für die Gruppe der Streitenden im Vordergrund gab es eine alte christliche Überlieferung, die Mantelwürfler unter dem Kreuze. Ist das nicht sehr lehrreich, wie das sachlich schon ganz weltliche Thema durchsetzt wird von geistlich-kirchlicher Überlieferung, die dabei einen neuen Sinn erhält, der gleichwohl schon in ihren älteren Formen verborgen gewesen war? Mindestens die Form des gestürzten Pferdes stammt aus der frühhellenistischen Amazonenschlacht (Amazone Patrizi)! Sie hat sich über Rubens hin bis in das 19. Jahrhundert gehalten. Die Formen des Tübingers sind überwiegend noch weich, die tiefe Wärme des Farbigen ist es gleichfalls, aber das Ganze hätte der Kunst um 1400 noch nicht gelegen. Obwohl wir wahrscheinlich erst um 1430 stehen, spricht doch das neue Geschlecht. Man darf als sinnbildhaft nehmen, daß wir ein Kampfbild an den Anfang der Kampfzeit in der Malerei setzen.

Der österreichische Boden, in den der Schwabe so tief hineingewachsen, war für die zarteren Formen des Neuen besonders geeignet. Nach diesen fragen wir zuerst. Unter zarteren Formen ist freilich nicht Zartheit des Vortrags gemeint, sondern die überwiegende Bindung an das Ältere bei Offenheit für die Einzelheiten des Neuen, das Fehlen einer heftigen Wegwendung und des Protestlerischen. Wir finden diese Art bei dem Meister des Albrechts-Altars um 1439, von dem die Klosterneuburger Galerie 24 Tafeln aus einer Wiener Kirche besitzt. Er ist auch in Berlin und Wien vertreten. Er kennt das Streben nach überzeugender Eroberung räumlicher Zusammenhänge. Daß der Westen, insbesondere die Niederlande, auf die Dauer immer mehr Träger dieser Forderung wurde, ist bekannt. Es wird kaum Zufall sein, daß westliche deutsche Künstler sich am entschiedensten mit ihr auseinandersetzen. Der Südosten ist schon räumlich ferner, er ist auch seelisch durch seine unsterbliche Musikalität auf die Bevorzugung des Gefühlsmäßi-

gen verwiesen. Zwischen einer kleineren Verkündigung des Deutschen Museums und der größeren in Klosterneuburg zeigt sich eine Zunahme der Richtigkeit gleichlaufend mit Entfernung vom weichen Stile. Aus der Fläche treten die Gestalten tiefer in den Raum, dennoch wird der Raum selbst nicht tiefer, sondern nur die Körper. Rein in der Fläche gesehen, ist die Macht der Gestalt eher gewachsen, und die Gestalt trägt das Geschehen. Dieses selbst ist deutlicher gesagt, es ist vor allem anders geworden. Das Berliner Bild zeigt noch stillen Zustand, das Wiener ein gehobenes Gespräch. Maria ist nicht mehr „niedlich“ als Erscheinung und dabei nur schweigend in den Anblick des Engels versunken — sie ist jetzt reifer, weniger hübsch (der bekannte Zug des freigelegten Ohres wirkt dabei mit), aber sie blickt *prüfend* zum Engel, sie tut, was die Zeit selber tut: sie *beobachtet*; und der Engel trägt vor; er singt nicht mehr. Ebenso wichtig mag ein Weiteres sein. Auf dem älteren Bilde ist ein reizendes Stilleben als Träger der Beobachtung herangeschoben: das Neue als Zutat. Im späteren Werke fehlt es in solcher Ausdrücklichkeit. Die Beobachtung ist Element und durchzieht das Ganze. Das Spätere ist zugleich seelisch tiefer, das Mittel sicherer und bis zur Unauffälligkeit in das Ziel hineinverarbeitet. Das ist der Weg der deutschen Form.

An ähnlicher Stelle steht, einsamer, wuchtiger, feuriger, der große Unbekannte, der etwa 1440 bis 1445 den Tucher-Altar der Nürnberger Frauenkirche geschaffen hat. Seine heiße und gewaltige Seele gehört zu den großartigsten Offenbarungen unseres Volkes (Abb. 80). Thode, der als Erster die Nürnberger Malerschule würdigte, war von der leidenschaftlichen Sprache des Tucher-Meisters innerlichst getroffen. Seine Wertung hat recht behalten. Der Altar, wiederum reines Werk auf sich selbst gestellter Malerei, zeigt in der Mitte die Kreuzigung zwischen Verkündigung und Auferstehung, auf den geöffneten Flügeln je zwei Heilige, Augustinus und Monika, Antonius und Paulus; bei geschlossenem Zustande außen St. Vitus und Mariae Himmelfahrt, St. Leonhard und Vision des Augustinus. Der festtägliche Innenzustand gibt den Goldgrund mit wahrhaft großartigem Rankenwerke geschmückt, Formen, die in der Ornamentgeschichte einen Ehrenplatz verdienen. Großartig ist das — und unmodern! Die ehrliche Würdigung des Grundes, der nur Unter-, nicht Hintergrund ist, verlangt als ihr notwendig Ergänzendes die Betonung der *Gestalt*. Tatsächlich: dieser große Meister war, vom Zeitalter des Genter Altares her gesehen, „zurückgeblieben“, insofern in ihm das Monopol der Gestalt keineswegs erloschen war. Und er war dennoch ein großer Meister, er war sogar ein Beherrscher des Neuen, wo er wollte. Gerne wird aus der Augustinusvision heute das Bücherbrett des Heiligen als eigenes Stilleben abgebildet. Es ist auch ein solches, und zwar von

höchstem Range, keinem niederländischen dieser großen und erlebnisfrischen Zeit unterlegen; nur hüte man sich, es als Bild für sich zu sehen. Die letzte Leidenschaft dieses Künstlers galt der heiligen *Gestalt!* Wenn er auch gewiß nicht Alles allein ausgeführt hat — verantwortlich ist er durchweg, man spürt den starken Atem eines Einzigen. Die Heiligen der Innenflügel nehmen knapp die Hälfte ihrer Bildflächen ein, aber nicht, um das Übrige dem Raume als Person zu überlassen; sie überlassen es dem reichen Zusammenklänge ihrer gewaltigen Nimben mit den prachtvollen Ranken (diese erinnern an die Helmzierer bayrischer Grabsteine) und den (perspektivisch gegebenen!) Baldachinen. Sie selber aber sind das Hauptsächliche: schwere, untersetzte Menschen, mit bleichen Gesichtern aufgleißend aus der tiefen Farbendämmerung der Gewänder. Auch in den Szenen herrscht die Gestalt vor dem reichen Goldgrunde. Leidenschaftlichste Sprache der Seelen, die Augen in tiefe Schächte gebettet, wie aus Urgründen emportauchend, die beseltesten Blicke vielleicht des ganzen Zeitalters, fahlfelkenbeinern die Haut, die Hände noch immer mit den weichen und dünnen Fingern der Kunst um 1400, die menschliche Haltung aber weltenweit entrückt; Kopfbildung und Faltsprache ganz der neuen Zeit gehörig, alles das Werk eines Einsamen. Es ist wahrhaftig allzu äußerlich, wenn man die Veränderungen in den deutschen Menschen von damals auf den bestürzenden Einbruch der niederländischen Kunst zurückführt. Auch der Tuchermeister hat sie gekannt, ähnlich wie der österreichische des Albrechts-Altars. Der Engel Gabriel fällt bei Beiden erstaunlich ähnlich aus, und jedesmal mag der Flémaller dahinter stehen. Aber das ist keine Welt, die des Anstoßes von außen bedurft hätte, um sie selbst zu werden. Die Wandlung des Ausdrucks war der entscheidende Vorgang. Indem er aus dem gefühlsselig Weiblichen, Kindernahen, Holden, Harmonie-Traumhaften zum Schweren, Großen, Männlichen sich umwandte, öffnete er auch, wie Einer, der den Rücken dreht, der Natur seine Formen, und es war selbstverständlich, daß die Niederländer, denen Natur damals fast Alles war, die Form für diese schneller prägten und die Deutschen an dieser Stelle durchlässiger fanden. Ohne deren *eigene Ausdruckswandlung* aber wäre dies nicht geschehen, es wäre auch ohne Sinn gewesen. Am stärksten lassen die Köpfe der schlafenden Wächter, lang und scharf geschnitten (Einer zeigt im Schlafe die blinkende Zahnreihe), an den Flémaller denken, aber hier wie auf der Kreuzigung ist Christus das Wesentliche, und er kommt wie aus zeitlosen Tiefen geschritten, jenseits aller „westlichen Einflüsse“. Der „gotische“ Schwung im Gekreuzigten ist getilgt, wir vermerken es gerne. Wichtig ist, *warum* er getilgt ist: durch die gleiche Erlebnisart, die die Gewänder in unweich-schütternde Faltenbe-

wegung versetzt. Der Erlebende pflanzt sich gleichsam ein steiles Mal in der Gestalt auf. In den Beifiguren gewinnt es neue Sprache: Maria genau von vorne, Johannes genau von der Seite gesehen, formen ein *Rechteck der Ausdruckswege*, nicht einen Bogen, und darin wird die stumme Sprache der Hände, die sich wie aus verhüllten Pfählen hochtasten, wird die tiefe Teilnahme in den Blicken um so eindringlicher. Ein neuer Geist, dem es nicht auf die Richtigkeit ankam, sondern auf die Wahrheit, ein deutscher Meister, der zu den Größten des Volkes gehört! Wir kennen ihn auch aus anderen Werken, aus dem zeitlich vorangehenden Hallerschen Altare in St. Sebald, neuerdings auch aus einem Bruchstücke im Kölner Museum, das Buchner glücklich entdeckt hat, zwei sitzenden Aposteln.

Nicht unähnlich ist die geschichtliche Stellung (nicht die Werthöhe!) des „Meisters von Schloß Lichtenstein“. Er ist ein sanfteres Gemüt, aber auch ihm geht es weit mehr um die Gestalt, als um die Erfassung der Umwelt. Wo er diese braucht, gebraucht er sie. Auch er gießt Seele in Gestalten, und es gelingt ihm namentlich im Marientode auf Schloß Lichtenstein. Er scheint stärker als der Tuchermeister von Fremdem berührt, von Westlichem, aber auch Italienischem. Seine Kunst bleibt Diener starken Ausdrucks, seine Formsprache ist der Kunst um 1400 schon recht weit entfremdet.

Die Reihe der wichtigsten Maler dieser Stufe ist noch nicht zu Ende. Zu Franken, Österreich, Schwaben treten Schlesien und der Mittelrhein mit hervorragenden Werken; in Schlesien der Breslauer Barbara-Altar von 1447. Einst von Thode der Nürnberger Schule zugeschrieben, ist er doch offenbar einheimisches Werk. In Breslau, im übrigen Schlesien, in Krakau und anderen polnischen Orten sind Ausstrahlungen seiner Art festgestellt. Der Meister muß in Breslau ansässig gewesen sein. Immer wieder offenbart sich, daß die deutsche Forschung von der Bedeutung Breslaus sehr lange allzu wenig gewußt hat. Die Stadt der schönen aller Schönen Madonnen ist dies gar nicht aus Zufall gewesen. — Der Barbara-Meister ist ein Mann von ungemeinem Ernst und hohem Können. Auch er kennt die neuen Forderungen der Richtigkeit, auch er ordnet sie seinem Darstellungswillen ein und unter. Aus dem Christus, der bei geschlossenem Zustande Maria gegenüber sichtbar wird, spricht eine innere Verwandtschaft zum Lichtenstein-Meister, von dem das schwäbische Schloß das Bruchstück einer Marienkrönung verwahrt. Beide Künstler mögen Südostdeutsche gewesen sein. Bei einmaliger Öffnung erscheinen Passionsgeschichten, je vier kleinere rechts und links in zwei Geschossen, nach der Mitte zu — eingeschossig in Steilformat — Kreuzigung und Kreuzabnahme, beide auf alter Überlieferung beruhend, beide erfüllt von den glänzenden Gestalten der burgundischen Kultur und zu-

gleich von Typen derber Roheit. Die Barbara-Geschichten, bei zweiter Öffnung sichtbar, verwerten für die Tracht ganz ähnliche Kenntnisse, wie sie dreißig Jahre früher Meister Francke beim gleichen Gegenstande gezeigt. Doch ist die Verteilung der Gestalten anders geworden; die Bewegungen gehen mehr als bei Francke im Vordergrund vor sich, sie sind voller Schrägzüge in Richtung auf den Beschauer, und einzelne Gestalten bezeugen vertieftes Raumbewußtsein; die Landschaftskulissen (auch sie voller westlicher Elemente) treten tiefer zurück. Das Sonderbarste: der Grund ist trotzdem mit prachtvollen Goldranken bedeckt, nicht anders als beim Tucher-Altare. Mit wahrer Leidenschaft wird erzählt. Manchmal dämmert, so bei der Gestalt der nackten Märtyrerin oder der stets prachtvoll gekleideten des bösen Vaters, etwas vom Francke-Altare auf. Sollte ihn der schlesische Künstler doch gekannt haben? Aber er hatte viel mehr zu erzählen, namentlich vom Martyrium, und er blieb in der Haltung, die wir für die 40er Jahre erwarten dürfen. Bedeutend ist die Mitteltafel mit der großen Gestalt der Titelheiligen zwischen St. Felix und St. Adauctus. Die Pracht, die gleichzeitig Lochner schilderte, ist in herbere und stillere Formen gegossen. Gegen den vornehmen Duft des Lochnerschen Spätwerkes (aus dem gleichen Jahre 1447!) ist der Barbara-Altar härter und düsterer. Auch das Räumliche der Mitteltafel wirkt anders als bei Lochner, aufdringlicher darum, weil es weniger bewältigt und den Figuren nur an- und untergeschoben ist. Die Menschengestalt ist diesem Geschlechte immer noch von entscheidender Bedeutung. Im Farbigen ist der Meister sehr reizvoll: „Dunkellila, Grau, Zitronengelb, Moosgrün, Karmin in z. T. hauchhaften Nüancen“ (Braune-Wiese in dem monumentalen Riesenkatolog der Breslauer Ausstellung 1926).

Noch mehr ist die Farbe, nun aber als Spielfeld des Lichtes, tragendes Element für den „Meister der Darmstädter Passion“ (Abb. 79). In Darmstadt, Orb bei Aschaffenburg und Berlin lernt man ihn kennen. Auch er schwelgt in den festlichen Trachten der Zeit. Pelz und Tuch, Seide und Samt und immer wieder blinkendes Metall — das kennen wir schon; aber was den Mittelrheiner auszeichnet, ist die eigentümlich *flackernde* Durchsichtigkeit seiner Farben, in denen Moosgrün, Violett, Rosa hervortreten. Helldunkelwirkungen erstaunlichster Art entstehen schon im engen Rahmen einzelner Gesichter, erst recht aber im Ganzen: ein dämonisches Leben des Ungreifbaren, das für die Stumpfheit der Gesichter durch einen übergestaltlichen Ausdruck, den *farbigen*, entschädigt. Das *Licht* wird schon fast zur Person! Man spürt, daß es einst Schicksalsträger werden kann. Die durchsichtige und flackernde Leuchtkraft dieser Farben ist anders als die stetige auf Lochners Darbringung. Die Ununterbrechlichkeit der Farbe ist aufgegeben,



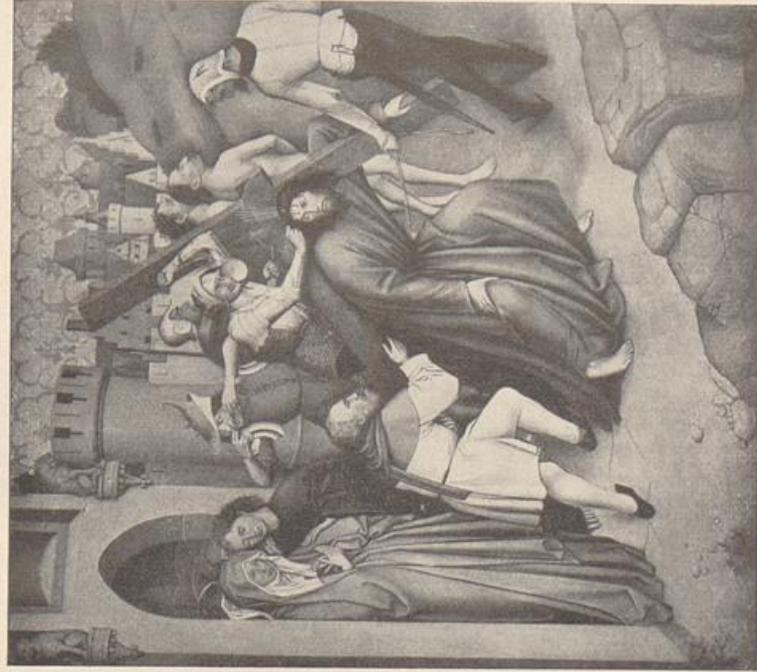
89. Meister des Sterzinger Altares, Ölberg,
Sterzing, Rathaus



88. Hans Multscher, Ölberg vom Wurzacher Altare,
Berlin, Deutsches Museum



90. Hans Multscher, Kreuztragung vom Wurzacher Altare.
Berlin, Deutsches Museum



91. Meister des Sterzinger Altars, Kreuztragung.
Sterzing, Rathaus

Schattierung also durch Grau, nicht durch reine Helligkeitsverminderung erreicht. Mit jener der Farbe ist auch die Ununterbrechlichkeit der Linie verschwunden. Nicht nur sind die Gestalten schlank und oft senkrecht oder strahlenförmig von Falten durchrieffelt, — der Fluß der Gewänder ist entschiedener Brechung gewichen; darin wie in den zuweilen fast holzgeschnitzt zubehauenen Gesichtern ist eher eine Angrenzung an Konrad Witz zu spüren. Selbst das Zerplatzen ausgeschütteter Faltenmassen bei Sitzenden, das Zerspellen in harte und kaltstrahlende Prismen der Form ist Witz verwandt. Weit mehr als dem Meister des Barbara-Altars bedeutet dem der Darmstädter Passion das Räumliche. Architekturen auszuspinnen und ihre Grenzen unmittelbar im Goldgrunde abreißen zu lassen, reizt ihn sehr. Sie sind ungotisch, mit rundbogigen Fenstern und Toren. Auch dies nähert den Künstler den Oberrheinern. So zwischen Köln und dem Bodensee wahrhaft in der Mitte stehend, geistig wie landschaftlich, ist der Mann ein wahrer Mittelrheiner. Ein wahrer *Maler* vor allem! Die Darmstädter Bilder, nach denen er seinen Namen führt, gelten heute als ältere Werke. Stange hat wahrscheinlich gemacht, daß die großartige Kreuzigung in Orb als Mitteltafel mit den vier Berliner Bildern (zwei auseinandergenommenen Flügeln) ein Ganzes gebildet hat. Für die Hauptdarstellung der Kreuzigung hatte der Mittelrhein in der Zeit Conrads von Soest am Altare auf der Frankfurter Peterskirche die Gedanken damaliger Art zusammengefaßt. Ein Vergleich der Orber Kreuzigung belehrt über ein geradezu erstaunliches Wachstum an innerer Klarheit. Wo im älteren Werke Alles durcheinander wogt, fließt, stürzt, da stellen sich die Gestalten des neuen Meisters glasklar zueinander, kühl klingend — weit hinaus auch über die Obersteiner Kreuzigung (Ausstellung Darmstadt 1927). Von der Anbetung der Könige über die Kreuzigung zur Kreuzverehrung bildet sich eine großartige Gestaltenversammlung; das Landschaftliche wird im Mittelbilde sehr stark zurückgedrängt, dafür betonen die Flanken um so stärker das Architektonische. Der Gesamtaltar hat die bedeutende Höhe von etwas über zwei Metern. Den Außenflügeln mit Gnadenstuhl und Maria kommt diese Ausdehnung sehr zugute. Auch maßstäblich herrscht Größe und Gradheit.

Eine völlig andersartige Persönlichkeit ist jener in Salzburg ansässige Maler, der je nachdem auf Konrad Laib oder „D. Pfenning“ benannt worden ist. Auf der Kreuzigung des Wiener Museums steht ohne Zweifel „1449 ALS ICH CHUN Pfenning“. Auf der sicher von gleicher Hand stammenden des Grazer Domes (1457) will man aber Konrad Laib gelesen haben (die Stelle wird von Pächt als stark übermalt angefochten). Stimmt der Name Konrad Laib, so handelt es sich schon wieder um einen einge-

wanderten Schwaben, einen Mann aus Eislingen am Ried, den 1448 die Salzburger als Bürger aufgenommen haben. Der Widerspruch der beiden Künstlerinschriften ist vielleicht lösbar. Das „als ich chun“ klingt gewiß wie der Wahlspruch des Jan van Eyck, der ebenfalls zu schreiben pflegte: „als ich kan“. Wenn aber die von einem Sprachkundigen vorgeschlagene Lesung der auseinandergezogenen Inschrift für den Anfang herausfindet „als ich Chun(rat) . . .“, so ist K. Laib nur noch einmal bestätigt. Jedenfalls ist die figurenreiche Behandlung der Kreuzigung der deutschen Kunst damals nichts Neues, und nicht für sie, höchstens für Einzelzüge, brauchte man die oberitalienische Nachfolge Giotto's zu bemühen. Wir denken an die rheinischen und westfälischen Zeugnisse, die ein halbes Jahrhundert vor der Wiener Kreuzigung liegen! Wieder, wie beim Barbara- oder beim Tucher-Altare, haben wir es mit Figurenmassen gegen Goldgrund zu tun — auch das ist nichts Neues. Neu ist nur die Festpflanzung, die dichte Hingerammtheit, das Stehen an Stelle des Fließens. Dieses Stehen äußert sich im Bilde von 1449 besonders deutlich in dem Achsenkreuze der Pferdstellungen im *Grundriß* des Bildes: Profil von rechts, Profil von links, Rückenansicht vorne, Vorderansicht rückwärts, beide Male senkrecht zur Bildfläche. Mit solchen Mitteln arbeiteten auch gerne die italienischen Problematiker; sie erstickten dann aber nicht die so gewonnene Klarheit in dichten Massen, wie es der Salzburger tat. Eine Reihe von Bildern, auch auf italienischem Boden, hat man dem Meister zugeschrieben. Dem Verfasser scheint unter Allem das bei weitem Wichtigste der zweite und spätere der beiden Orgelflügel im Salzburger Museum, der Prophet Hermes. In ihm ist der harte Stil unmittelbar aus dem weichen entwickelt. Prachtvoll ist die abgeschnittene Rahmenform ausgenützt, als könne es nicht anders sein, als habe die Gestalt den Rahmen erst erzeugt, während es doch genau umgekehrt ist: eine Gestalt von „burgundischer“ Pracht, doch ohne alle Übertreibungen, ausgreifend von der linken (durch Rahmenbedingtheit gerade gestellten) Seite nach der rechten (durch den Rahmen geöffneten), mit großartiger Prophetengebärde, Prophet und Patrizier zugleich und im Ausdruck des Kopfes von ungewöhnlich vornehmer Kühnheit und Tiefe — tief auch in den Farben.

In manchen Gegenden bewirkt die Zeitstimmung eine weit stärkere Veränderung des Farbigen, so in Bayern bei einem für 1444 bezeugten Meister, von dem die Alte Pinakothek einige wichtige Bilder besitzt. Wenn man an den Pähler Altar zurückdenkt — wie ist das neue Denken nun gewaltsam in die Farbe eingebrochen, hat diese selber hart und kalt gemacht und den Duft ihr ebenso ausgetrieben wie den Linien die strömende Ununterbrechlichkeit! Auch hier beweist sich wieder die innere Verbundenheit zwischen

brüchigem Stile und Kampf um Erscheinungswelt. Sehr wichtige Ansätze zum *Landschaftsbilde* nämlich gehen mit der eisig gekühlten Farbe und der metallenen Härte der Linien zusammen.

Für die Landschaft aber ist das westliche Alpenland, das Gebiet des „Schwäbischen Meeres“, das fruchtbarste unter allen deutschen Ländern geworden. In seiner Buchmalerei scheint es darin am weitesten fortgeschritten. Auf Bregenz führen die Immenstädter Bilder in München zurück mit ihrem blühend lebendigen Landschaftsgefühl. Hier, am Bodensee, waren die großen Meister zu Hause. Hier hat der Kampf die großartigsten Erfolge gezeitigt. Hier hatte einst der Meister des Paradiesgärtleins seine Träume hervorgezaubert, schon er von einer Sinnenfreude, die auch in den Schranken des weichen Stiles tiefe Lebensnähe bewies. Dieser Künstler hatte sogar in seinen äußerlich kleinen Schöpfungen den Goldgrund verdrängt, dem Raume starke Eigenbedeutung zugemessen; und wenn man die Köpfe seiner Gestalten prüft: sie zeigen schon das freigelegte Ohr und den kräftigen Bau, die der neuen Zeit entgegenkamen. Von daher vermittelt das schöne große Solothurner Bild der „Madonna in den Erdbeeren“ hinüber zu dem Ersten der namentlich bekannten Alemannen, Lukas Moser von Weilderstadt, dem Meister des Tiefenbronner Altares von 1431. Vielleicht ist es der Ulmer Maler Lukas, der von 1402—49 in den Urkunden erscheint (Rott). Dieser wird besonders als Glasmaler gerühmt. Der Tiefenbronner Altar ist aber das einzige gesicherte Werk, das wir von dem seltsamen Manne besitzen. Um so bemerkenswerter ist seine Aussage (Abb. 81). Sie ist so überraschend, daß die ausdrücklich angegebene Jahreszahl 1431 als zu früh abgelehnt werden konnte. Sie ist aber ohne jeden Zweifel echt. Schon darum wirkt der vielgenannte Gefühlserguß des Meisters so schwer verständlich. Er ist, wie der ganze Altar, in Deutschland allmählich so oft besprochen worden, daß er gleich diesem eigentlich keiner Vorstellung bedarf — eher einer Erklärung. Daß 1431 Niemand mehr die Kunst „begehrt“ haben sollte, ist eine schwer verständliche Behauptung. Hätten wir nur die Inschrift und nicht das Werk, so würde Mancher wetten, daß ein verspäteter Meister des alten Stiles seine Klage erhoben hätte. Das Werk beweist aber, daß es sich um einen frühen des neuen handelt. Dies bleibt die eine uns wichtige Tatsache; aber auch die andere ist wichtig: daß der Künstler sich jetzt in seinen Gefühlen so ernst nimmt, daß er „die Kunst“ selber beklagt, ja, daß er dies auf dem Rahmen eines kirchlichen Altarwerkes mit den Worten äußert „schri kunst schri und klag dich ser, din begert iecz niemen mer so o wel!“ Ohne die Entwicklung von der Hütte zur Zunft wäre dies nicht möglich gewesen. Kein alter Meister hätte sich selbst so gleichsam im Profil sehen

können. Das ist spätzeitlich und modern. Wir sehen heute, daß, auf die Kunst von damals bezogen, die Klage ebenso unberechtigt war wie von Mosers Werke her gesehen. Um 1430 kennen wir einen verblüffenden Reichtum an Kunst, auch der Zahl der Werke nach; und der Altar selbst, als Stiftung adeliger Herren durch eine Wappenreihe bezeugt, widerlegt die Klage der eigenen Inschrift: man hatte ihn durchaus „begehrt“. Der Nichtkünstler muß sich damit abfinden, daß Künstler seltsame Leute sind. Nur haben sie das früher nicht selber gesagt.

Der geöffnete Zustand war der Plastik überlassen: Verklärung der von Engeln getragenen, nur von wallendem Haare bedeckten Magdalena (erst aus späterer Zeit). Der geschlossene Zustand ist alleiniges Werk des Malers. Die Form erinnert an den Schildbogen spätgotischer Architektur; man könnte sich denken, daß der Altar ursprünglich in die Schlußwand einer kleineren Kapelle eingepaßt gewesen sei. Über niedriger Staffel vier Flügelbilder; bei genauer Betrachtung zeigen sie einen *einzig*en Raumzusammenhang. Wer diesen nicht beachtet, läßt sich eine grundlegende Tatsache entgehen (der Genter Altar kennt in seinem geöffneten Zustande Ähnliches). Bei Moser gehört die Landzunge, die in das linke Seebild von rechts hineinragt, zum Hintergrunde des nächstfolgenden Bildes. Dieses und der anschließende Flügel sind sogar szenisch eine Einheit: Bedeutungsgehalt als Symmetrieachse! Die Ufermauer, an der die Heiligen im Schlafe hocken, ist an ihren Stufen von dem Wasser angeplätschert, das links davon befahren wird. Die Kirche in Aix, in deren Innenraum wir rechts blicken, setzt sich nach der Mitte zu mit ihren Strebepfeilern fort und ist dem Schlosse benachbart, in dem Magdalena dem schlafenden Paare erscheint. Das ist von außerordentlicher Wichtigkeit. Darin drückt sich eine Geschichtslage aus, und auch einem so überlegenen Künstler wie Lochner gegenüber eine entschieden „moderne“ — aller „Moderne“ gegenüber natürlich eine altertümliche. Die Anerkennung der Einheit des Raumes ist neu, die Unbekümmertheit um Größen- und Lagenverhältnisse ist alt. Einheit des Raumes bedeutet noch gar nicht Einheit des Blickpunktes. Ihrer eine ganze Reihe muß abgewandert werden, von der Mitte nach links und nach rechts, und dennoch besitzt die Mitte eine zusammenballende, *zuständige* Kraft! Die zeitliche, lesbare Folge unterwirft sich der räumlichen, sichtbaren Ordnung. Die Erzählung bleibt das Erste; trotzdem werden ihr Züge abgewonnen, die nicht aus ihr, sondern aus sich selber lebensfähig sind. An ihnen ruht das Auge länger, als der Sinn des Erzählten fordern würde. Der Vorgang entspricht in einer anderen und späteren Schicht jenem, durch den ein Jahrhundert früher die Alemannen sich schon einmal ausgezeichnet hatten. Damals, in den An-

dachtsbildern, die ihre besondere Stärke waren, hießen sie das Geschehen stillstehen für das verweilende Gefühl — jetzt für das verweilende Auge. Wenn jene ältere Zeit uns weiblich geführt und in ihren Zielen lyrisch erschien — die neue erweist sich männlich geführt und in ihren Zielen fast wissenschaftlich. Jedoch, der ganze Mensch ist niemals nur weiblich oder nur männlich, und Moser war ein ganzer Mensch. Er sah mit einer noch Lochner fremden Andacht auf das Sichtbare. Er empfand die Mauerfuge, den abgeblätternen Kalk, die feuchte Rissigkeit der Quadern, den eingeschlagenen Ring mit seinen Schatten, das gemaserte Holz des Pfostens, den farbigen Ziegel des Daches, den Schatten darunter, das Stilleben der in ihn hineingelehnten Bischofsstäbe und der auf den Boden gepflanzten Mitra; er wandte eine geradezu *fromme* Ehrerbietung auf die Erfassung des Sachlichen. Lenkte er damit von der Erzählung ab? Doch nicht wirklich. Die Gruppe der Schlafenden schläft noch tiefer, weil das Stilleben der toten Dinge sie in sich selber einhüllt, und die Meerfahrt wird *noch* mehr zum Abenteuer, wenn der Frieden des Hafens sich in die Ruhe des Betrachtens einbirgt. Diese Seefahrt ist immer wieder gerne als sehr neu empfunden worden. Sie ist es weniger, als der zwischen Landschaft und Behausung schwebende Raumzustand der Mittelbilder. Gemessen an der berühmten Seelandschaft des Mailand-Turiner Stundenbuches, ist die Mosersche schwerfälliger — gar nicht zu reden vom Genfer Seebilde des Konrad Witz. Wunderschön ist das Braungold des Wassers gesehen und die Linienbrechung am Kahne in der Wasserspiegelung; aber die durchsichtigen Wellen bleiben Ornamente (der letzte Alemanne, der sie zu schreiben verstand, ist vielleicht Hans Thoma gewesen), und der rein landschaftliche Raum beginnt *über* dem Schiffe, das mit riesenhafter Klotzigkeit die untere Bildhälfte einnimmt. An sich ist das für die großen Bilder der Zeit auch in den Niederlanden durchaus üblich, auch im Genter Altare ist die ferngesehene Landschaft als Oberteil angesetzt. *Wenn* man sie aber herausnimmt, so offenbart sie schon das, was später einmal die Ganzheit eines modernen Landschaftsgemäldes bilden konnte. Dies tut Mosers See nur in geringerem Grade; ein *Gradunterschied* gegen das Niederländische ist sicher. Trotzdem ist — so verflochten sich die Kräfte — ein Hauptgrund für die Unselbständigkeit der Landschaft der, daß der Schiffsmast die Ferne überschneidet. Und dies wieder ist nun doch eine der schönsten Erfahrungen jedes Wanderers, namentlich in den Bergen. Wenn alle Ferne vom ganz Nahen überschritten wird — einem Wegweiser, einem Marterl, einem einsamen Baume —, dann schwingt sich unser Raumgefühl wie ein Vogel vom Nahen in die Weite, es stürzt in sie hinein, und jeder Lebensfrohe kennt dieses Glück des jähen Fernenwechsels: es ist das

Glück des Raumes. Es ist weit mehr eine Alpen-, als eine Meereseerfahrung, die hier spricht. Erfahrung aber ist es, und sie ist gut begreiflich in einer Zeitlage und in einem Stammesraume, deren Zusammenklang am Straßburger Münster die Aussichtstreppe hochführte, am Münster, an dessen Oktogon die Blickrichtung hockender Statuetten zum lebendigen Eigenwerte erklärt worden war. Das ist Alemannien! Übrigens sind gewisse Einzelheiten bei Moser erstaunlich malerisch. Das Gesetz, daß spätere Großformen in früherer Lage als Kleinformen, spätere Ganzheiten als Zutaten erscheinen, wirkt sich an dem fernen Schiffe aus, das rechts neben der Martha gleich am Küstenvorsprunge erscheint; dieses ist gar nicht mehr gezeichnet, sondern reinweg gemalt, mit flotten Pinselstrichen skizzierend hingeworfen. Die Bergformen sind natürlich durchaus alpenländisch; Moser kannte den Bodensee. Eine reizvolle Einzelheit ist das schwäbische Fachwerkhäus mit der Kirche dahinter, ein unmittelbares Augenerlebnis, das uns noch heute treffen könnte: Vergegenwärtigung des Hier — um so erstaunlicher, als wir uns ja in Marseille befinden sollen; eine sehr unsachliche, sehr *künstlerische* Sachlichkeit! Über alle Einzelfinheiten hin steht die Gesamtform als Sammelausdruck inneren Erlebens. Wie wahr (nicht „richtig“!) ist es empfunden, daß die beiden Mittelflügel eine raumzeitliche Einheit bilden (die Schließfuge des Altares also nicht anerkannt wird), daß aber die beiden äußeren anderen Zeitpunkten des Geschehens vorbehalten sind. Von der Mitte nach links und dann nach rechts geht die Abfolge. Masaccio hat im Zinsgroschen sehr Ähnliches getan. Dem Hohenfurther Meister wäre dieses Abgehen vom Lesen unverständlich gewesen; der Wittingauer hatte die Folge still gelegt; Moser hat sie überlegen neu *geordnet*: auf den räumlichen Halt für verweilenden Blick. Man wird ihm zugestehen müssen, daß das Gastmahl im oberen Bogenteile von einfach musterhafter Sicherheit ist. Man könnte fast von Bau-Malerei sprechen. Das sind alles Gestalten einer Handlung, und gewiß gibt auch das Räumliche und das Leben der toten Dinge einen gewissen Bericht über Gastmähler und Festlauben und Geräte jener Zeit. Aber das Erstaunliche ist, daß alles Gegenständliche sich der *Form* unterordnet. Magdalena ist ganz Demut und liebevolles „Dienen — Dienen“, wie Kundry. Aber sie ist *zugleich* feinste Umhüllung der Waagerechten und Andeutung des oberen Bogens, also Trägerin des Aufrisses nach Grundlinie und Abschluß. Die schöne Herabneigung des Gottessohnes — scheinbar eine Gesprächsbewegung, im tieferen Sinne der Form aber Magdalenen zgedacht — geht zum Oberkörper der bedienenden Martha und formt einen leisen Gegenschwung zum oberen Bogen. Marthas Unterkörper mit den Steilfalten des Rockes läßt die Senkrechten weiterklingen. Der Hund und der Bottich mit den Krügen sind

vollends nicht nur „realistische Zutaten“, sondern architektonische Zwickelfüllung. Wie die Meister der Bogenfelder, die griechischen oder die besten mittelalterlichen, und wie die Vasenmaler der Antike, fühlte Moser die Aufgabe der Flächengestaltung. Er war gar kein „Impressionist“. Er hatte nicht nur Gefühl für den landschaftlichen Reiz von Bauwerken — er dachte selber baumeisterlich. Seine Menschengestalten sind völlig Kinder der neuen Zeit, breitköpfig, gerne mit freigelegtem Ohre. Sie wie die Behandlung der Falten widerlegen die oft gehörte Behauptung, man hätte nun einfach nach dem „wirklichen“ Menschen gefragt. Das Sonderbare ist: kein wirklicher Künstler hat jemals „wirkliche“ Menschen darstellen wollen, und wenn er noch so sehr, wie Lionardo, Dürer, Michelangelo oder Rubens sich in fleißigen Vorstudien um die Wirklichkeit des menschlichen Aufbaus bemüht hatte. Die Menschen der wirklichen Künstler sind immer verwandelte Gestalten, Geheimnisse *über* den Menschen. Auch für die Mitte des 15. Jahrhunderts geht jede Betrachtung fehl, die nicht das Stilbildende als Wesentliches erkennt. Es ist doch gar nicht wahr, daß die gebrochenen Falten „richtiger“ wären als die weichfließenden. Beide Zeiten entnahmen Elemente der Wirklichkeit und formten daraus Sprache. Die härteren Gewandfalten sind nicht wirklichkeitsnäher. Die Neuen waren nur entschlossener in der Frage der Projektion der Körper auf die Bildfläche. Daß man unter den Gewändern die Körper jetzt „besser fühle“, ist reine Voraussetzung. Sie trifft nicht zu! Im Gegenteil, auch in der Malerei herrscht, genau wie in der Plastik, die Undurchlässigkeit des tektonischen Körpers: ein *Stilgesetz*, keine Naturbeobachtung. Aber das *Ganze* gefestigter Körper wurde nun gefaßt und angestrahlt.

Dies sollte man auch vor Konrad Witz nie vergessen. Dafür, daß wir so verhältnismäßig viele Werke von ihm kennen, ist die Entwicklung, die sie spiegeln, nicht allzu bewegt. Sie ist nicht nur zeitlich viel kürzer, sondern von vorneherein gleichmäßiger, als wir sie bei Multscher finden werden. Der Stil sehr starker Künstlerpersönlichkeiten greift so weit, daß er ihrem Leben einen ähnlichen Ausdruck verleihen kann wie ihren Werken, ihrem Leben sogar nach dem leiblichen Tode. Rembrandts Schicksal ist helldunkel wie seine Bilder und seine Erscheinung für die Nachwelt ebenso geisterhaft wie sein farbiges Licht im Dunkeln: Untergang und Auftauchen, Vergessen sein und Bewundertwerden. Bei Rubens hat der glanzvoll hochbarocke Schwung seiner Bilder auch sein Leben getragen; es gleicht der ungebrochenen und öffentlichen Pracht seiner Allegorien, und Rubens ist nie vergessen gewesen wie Rembrandt. In der Entfaltung des Konrad Witz herrscht eine energiegeladene Stetigkeit, die genau so dem stillen und entschiedenen Seins-

ausdruck seiner Werke entspricht. Sein, Stille, Entschiedenheit! Dies bestimmt den Maler im einzelnen Bilde wie in seiner Entwicklung. Keiner wäre als „bloßer Naturalist“ schwerer mißverstanden. Was er sieht, ist wie von innen gehört, es hat den blanken Klang des Metallischen und die Härte des Steines. Es ist gar nicht wahr (was man so oft sagen hört), daß für ihn „nichts als die Wirklichkeit“ gegolten habe. Wer die Wirkung der Baseler Tafeln auf feinempfindliche, besonders musikalische Menschen der heutigen Zeit beobachtet hat, der weiß, daß da eine *verzauberte* Welt vor uns steht, eine *Innenwelt*, allerdings die eines Augenmenschen von seltener Sehschärfe. Das Gelb seiner Synagoge hat ein Leben, das unabhängig von jeder Naturabschrift ist, eine Tonart, kein Abbild, und so ist es überall bei diesem einmaligen Manne. Die Einmaligkeit liegt in dem Klange der inneren Gesichte. Um ihn *so* zu verwirklichen, mußte man freilich in jene Zeit hineingeboren sein. Der Klang bedurfte einer geschichtlich genau bestimmten Lage des Sehens, um sich durchzusetzen. Es gehört zum Wesen gerade des bedeutenden Künstlers, wann er geboren ist. Es mußte eine Zeitlage da sein, die Menschen und Bauwerke, Berge und Wasser, Stoffe und Geräte schon schärfer ansah als die früheren und die doch noch jung genug war, sich nicht an den bloßen „Eindruck“ der sichtbaren Welt zu verlieren. Nicht nur die größere Wirklichkeit, sondern weit mehr der andere *Stil* macht den Unterschied gegen die Kunst um 1400. Auch Witzens „Wirklichkeit“ ist Ausdruck! Ein hammerkräftiger Gestaltenschmied ist das. Er härtet Raum und Gestalt mit dichten, klangvollen Schlägen. Es kommt ihm darauf an, den Eigenwert der Gestalt schärfer als das Zwischengestaltliche zu betonen. Witz fühlte etwas vorher noch nie Gefühltes, einen Ausdruckswert, den seine ganze Zeit suchte, doch Niemand mit *seiner* Willenskraft und Phantasie: die Härte der Körper. Er dachte gar nicht daran, ihre innere anatomische Ursächlichkeit zu ergründen, er sah ihr Sein von außen, er griff sie an von außen her, schnitt den Kopf kantig zurecht, ließ hinter den Kanten den tektonischen Kern fühlbar werden, tat am Körper wie am Kopfe, und war dem Wollen seines schon malerischen Zeitalters darum der sicherste Deuter, weil es ihm durchaus darauf ankam, die innere Undurchdringlichkeit seiner Gestalten, die man oft wie Steine abklopfen zu können vermeint, in den klar gesehenen kastenförmigen Idealraum seiner Bildfläche einzusperren. Die Projektion der Körper war ihm wesentlich. Sie war trotzdem eine neue Form der Sagekraft. Wenn das Gelb der Synagoge als musikalischer Klangwert genannt wurde — es ist zugleich auch die „Neidfarbe Gelb“: ein *Ausdruck*, nur nicht im Sinne anekdotischen Erzählens, sondern hingepprägter Form. Es ist der „harte“ Stil, der alpenländischen Menschen besonders lag.



92. Hans Multscher, Kopf der Hl. Barbara vom Sterzinger Altare



93. Hans Multscher, Sterzinger Madonna.
Pfarrkirche zu Sterzing



94. Hans Multscher, Sterzinger Madonna.
Pfarrkirche zu Sterzing

Sicher ist diese das Sein besingende Sagekraft weniger religiös im üblichen Sinne als jene der Kunst um 1400. Sie ist nicht „katholisch“, sie ist protestantisch-philosophisch; eine *heilige* Nüchternheit ist sie doch. Von jedem Naturalismus unterscheidet sie tief das Gleiche, das Dürer und Goethe davor sicherte: eine Dringlichkeit zu den Dingen im bewußten Glauben, das auch in ihnen das *Geheimnis* dieser Welt stecke; es ist nicht Enthüllung, sondern Feier des Rätsels im Dasein. Es ergreift zunächst das Anorganische, das dem „Mittelalter“ entweder gänzlich tot war oder nur als Träger hineingelegter Gehalte ihm etwas bedeutet hatte. Jetzt ist es Ausdruck geworden. Dieser neuen Weltempfindung ist ein scheinbar seelenloses Gesicht *nicht* seelenlos! Nähe zum Anorganischen bedeutet nicht Seelenlosigkeit, wenn das Anorganische selber Seele hat, ihm verliehen freilich von einem unchristlichen, eher pantheistischen Weltgeföhle. Ist es nicht im Grunde etwas sehr *Deutsches*, daß nicht Augenschmaus sein soll, sondern Ausdruck? Es geht nicht um die geheimnislose Abschrift mit der schalen Eröffnung „es ist ja gar nichts Besonderes, man kann es doch genau nachmachen“; es ist das fruchtbare *Staunen*, auf dem alle Kunst beruht. Wer nicht staunt, der wird auch nicht von dem schönen Fieber des Retten-Wollens befallen, von der furchtbaren Qual, die jeder Künstler kennt — „wie halte ich das jetzt“: das ist immer die *künstlerische Frage!* Wer sie nicht stellen kann, wird auch das Gefäß der Form nicht suchen, das unsere beste Möglichkeit ist, der Vergänglichkeit das Staunenswerte verewigend abzurufen. Witz hat *gestaunt* über die blanke Greifbarkeit der Dinge; das ist sein Ausdruck und beinahe seine Religion. So hat auch Lionardo, so hat auch Goethe im Forschen gestaunt. Sie waren Künstler, deshalb *wuchs* ihr Staunen mit der Forschung, statt sich im Aufdecken zu vermindern.

Witz ist der Maler der Konzilszeit, wie seine Landschaft die Stätte der Konzile. Er ist übrigens keineswegs Schweizer. Auch wenn er es wäre, gehörte er immer in unsere Betrachtung, die nach Staatsgrenzen nicht zu fragen hat. Aber er war zufällig Reichsdeutscher im heutigen Sinne. Er kann nicht darum nachträglich noch Schweizer werden, weil Basel, für das er arbeitete, 60 Jahre später sich der Eidgenossenschaft angeschlossen hat; er wurde es auch nicht dadurch, daß Genf, wohin ihn der Auftrag eines savoyischen Kirchenfürsten rief, heute zur Schweiz gehört. Der Vater Hans Witz ist 1412 in Konstanz nachgewiesen und später dauernd in Rottweil ansässig. Konrad selbst ist bis 1426 dauernd in Konstanz, zahlt dort noch bis 1444 gewisse Häusersteuern, tritt 1434 der Baseler Malerzunft bei (ausdrücklich als „von Rottweil“ bezeichnet) und verehelicht sich mit der Nichte seines wichtigsten Vorgängers in der oberrheinischen Stadt, des Malers Niko-

laus Ruesch („Lawelin“) von Tübingen, der mit dem Elsässer Hans Tiefental aus Schlettstadt den Auftrag erhalten hatte, eine Kapelle in solcher Art auszumalen, wie dies im Karthäuserkloster von Dijon durch zwei nordische Künstler geschehen war. Die Nähe Burgunds zum Alemannischen wird greifbar. Wir denken noch einmal an Hans von Konstanz und Hänselin von Hagenau als an Alemannen am burgundischen Hofe. Die Baseler blickten auf die Vorbildlichkeit der Residenz und verwiesen zwei alemannische Maler auf sie — die Residenz selber lebte überwiegend von niederländischen und oberdeutschen Künstlern. Nun aber kam noch das Konzil hinzu. Schon das Konstanzer hat Konrad erlebt. Es hat allerdings künstlerisch nur *eine* bedeutende Folge gehabt, die Fresken der Augustinerkirche, die Kaiser Sigismund ab 1417 aus Dank für Gastfreundschaft durch drei Maler ausführen ließ, über die das bisher Erreichbare die unablässige Forschartigkeit von Hans Rott herbeigebracht hat — eine Tätigkeit, die auf lange Jahre hinaus der deutschen Forschung neue Antriebe geben wird. Heinrich Grübel, Caspar Sünder und Hans Lederhoser waren die Ausführenden, der Erstgenannte offenbar als Leiter, so daß in ihm Rott den Maler der überlebensgroßen Sitzfiguren von heiligen oder heiligmäßigen Ahnen Sigismunds und seiner Gemahlin, von Luxemburgern, Aquitanern, Ungarn überzeugend vermuten kann. Aus einer dieser, wie es scheint, fast regelmäßig zahlreichen Künstlerfamilien stammt auch Balthasar Sünder, dem Rott den „Verenen-Altar“ der Karlsruher Galerie zuspricht, ein offenbar sehr konstanzeres Werk, das manche von ferne mit Witz verwandte Züge aufweist. Die Konstanzer Malerei wird dann für uns erst wieder um 1445 in den Fresken der Kapelle Ottos III. von Hachberg faßbar. Er war der große Mäcen der Konzilszeit und starb 1452, verarmt, wie es scheint, gerade durch diese Eigenschaft. Sein Grabmal im Münster ist ein bezeichnendes Werk des harten Stiles. — Das Baseler Konzil, später und länger ausgehnt, machte aus der geistig regen Stadt einen wahren Umschlagsplatz auch der künstlerischen Werte. Wir wissen, daß die hohen Geistlichen, die in Basel zusammenströmten, ihre eigenen Altäre, so wohl auch niederländische Arbeiten, mit sich geführt haben. Die Pracht, die Witz zu sehen bekam, lieferte ihm gewiß manche Anregung. Er erscheint übrigens nach 1444 nicht mehr in den Konstanzer Urkunden (er ist in Genf) und ist (nach Rott) offenbar schon 1445 gestorben, hinweg von einer Frau und fünf kleinen Kindern. (Für Witz wie überhaupt für die Künstler des alemannischen Gebietes besitzen wir durch die Riesenleistung von Hans Rott die zur Zeit besten urkundlichen Unterlagen.)

Es ist eine stetige Richtung in dem, was uns von Witz erhalten ist. Ein

Mehr oder Weniger niederländischer Kenntnisse spielt dabei die geringste Rolle. Wir sind auf die Werke selber angewiesen und müssen uns nur hüten, das Erhaltene wie vollständig anzusehen. Wir dürfen ferner nie vergessen, daß nicht der Künstler, sondern der Besteller die Gegenstände bestimmte. Wenn wir heute bei dem frühen Baseler Heilsspiegel-Altar nur einzelne oder gruppierte Gestalten, jedoch nichts von größeren Raumdarstellungen besitzen, dafür aber vom späteren Genfer Petri-Altare immer wieder eine Landschaft uns vor Augen halten, so kann darin eine geschichtliche Logik liegen, aber sie muß es nicht (es wäre die Abfolge von Einzelgestalt zu Raumdarstellung). Wir wissen aber gar nicht, wie z. B. das Hauptbild des Baseler Altares ausgesehen hat. Eines nur darf schon gelten: ist wirklich die herrliche kleine Kreuzigung des Berliner Museums ein echtes Werk Konrads — und was anders könnte sie sein? —, so ist sie nur am Ende der Laufbahn für uns verständlich.

Die Baseler Reste, deren Zusammensetzung noch immer nicht ganz geklärt ist, sind Feiern der Gestalt unter der Bedingtheit für sie geschaffenen Lebensraumes. Darin steht der „Priester des alten Bundes“ wie gemeißelt, fast wie eine Gestalt des großen Naumburgers; auch sein Gewand zeigt die Keilmulden, die in der plastischen Form stets die Masse an Stelle der Linien betonen (Abb. 82). Es ist aber die Betonung des Plastischen unter der Bedingtheit von Raum und Licht, die jetzt ebenso entscheidend ist, wie sie dem Staufischen außerhalb jeder eigenen Absicht gelegen war. Der Plastiker von Naumburg wußte viel *mehr* von der inneren Ursächlichkeit in der Gestalt; er mußte das auch, da er der Letzte einer klassischen Plastik war. Für Witz entschied die Projektion des *Blockes*, der kraftvolle Schattenschlag, den das undurchdringliche „Ding“ wirft — nicht dessen innere Ursächlichkeit. Und doch ist auch bei ihm ein Ausdruck hoher Menschenwürde erreicht. Auf dem Wege von Naumburg zu Dürers Aposteln ist diese Gestalt ein bedeutender Markstein. — Die Synagoge ergreift in Wirklichkeit mehr, als jede (zumal farblose) Wiedergabe ahnen läßt. Aber man erinnert sich schon vor einer solchen, daß 200 Jahre früher die gleiche oberrheinische Kunst in der Straßburger Synagoge ein unvergeßliches Beispiel ritterlicher Vornehmheit gegeben hatte. Blickt man nur darauf, so droht Witzens Werk zu versinken. Nichts lebt mehr vom Adel der Ritterzeit — dafür ist aber Witzens Synagoge auch gar nicht mehr die Gestalt in sich, wie für den staufischen Plastiker, dem die Grenze der Menschenfigur auch die der künstlerischen Gestaltung ist. Die „Gestalt“ ist jetzt das *Bild*, und der Anteil des geformten Menschen daran ist kaum die Hälfte des neuen Ganzen. Im dunklen Raumkasten, im Widerspiel mit der Umwelt und ihrer bedingenden Beleuchtung

erst gewinnt die kleine Gelbe ihr dämonisches Leben. In den Gruppen der Innenseiten greift Witz zu dem gleichen Mittel wie der Tucher- und der Barbara-Meister; er stellt Gestalten vor ornamentalen Goldgrund. Ihm genügte diese Neutralität des Grundes zusammen mit einem in Schrägaufsicht gegebenen Bühnenboden, um das zu geben, was ihm Leben hieß. Am Goldgrunde pflegt man das „Mittelalterliche“ zu betonen. Mit Recht: „Realismus“ kann hier nicht gedeihen, dafür aber wohl der betonte Eigensinn einer Stilkraft, die den *Block* vor dem Grunde, auf dem Boden und unter dem Lichte als ihren stärksten Träger weiß. Die bekannte Szene von David und den drei Feldherren ist die „typologische Parallele“ zur Anbetung der Könige, so wie die von Antipater und Cäsar der Fürbitte Christi für die Menschheit entspricht (Abb. 83). Sicher: auch die uns verlorenen, gegenständig ebenfalls heiligen Bilder würden im Sinne des bisher geltenden Ausdrucksbegriffes enttäuschen. Kalt und undurchdringlich lassen die hingepflanzten Gestalten das Licht anprallen, in eisiger Klarheit werfen sie es zurück. Ihr *Sein* ist ihr Ausdruck. Er hätte nur gelitten unter stärkerer Ausmalung der Räumlichkeit. Hätten wir nicht Raumdarstellung auf den Außenbildern als gleichzeitige Leistung gesichert, so würde vielleicht die übliche Voraussetzung logischer Entwicklung diese Tafeln ohne Goldgrund für später erklären. Dies wäre ein Irrtum. Witz gibt dem Feiertagszustande des Altares sein Recht. Das Metall des Grundes ist ihm festliches Darstellungsmittel; es klingt noch in die gemalten Figuren hinein. Wenn sich eine Schraube in einem Harnisch spiegelt, so ist dies gewiß eine freudig begrüßte Entdeckung im Wirklichen. Aber auch solche Züge haben ihren Ausdruck: sie sind harter Stil wie die rundungslosen Winkelbrechungen der Falten. *Sprache* ist das, nicht „Realismus“. Der Spreizstand des Benaja ist auch Lochner bekannt; aber wenn in Lochners Schule daraus fast ein gummiweiches Ausrutschen wurde, so war das „weicher“ Stil; wenn jetzt fast eine Verwandtschaft zu Castagnos Pippo Spano sich anmeldet, so ist das „harter“, betont noch durch die Schrägstellung. Das Anrennen der Fluchtlinien auf dem Bühnenboden, das durch das Aufsetzen eines Panzerschuhs besonderen Klang erhält, ist nicht nur „optische Berechnung“, es ist ebenso sehr *harter Stil*, Bekenntnis zum Kampfcharakter einer Innenwelt. Sie fließt nicht, sie preist den tapferen Zusammenstoß, den Anprall: „hart im Raume stoßen sich die Sachen“. Auch das Licht kost nicht, wie bei Lochner, sondern rennt an und prallt zurück. Wir dürfen vielleicht nicht allzuviel Gewicht darauf legen, daß der junge Witz in Konstanz schon 1416 das Messer gezückt hat, und daß ihn die Gerichtsakten dreimal in bösen Raufhändeln zeigen. Die Konstanzer Maler scheinen sich in diesen Dingen reich-

lich hervorgetan zu haben. Immerhin: Witz war immer mitten drunter, wenn nächtlicherweise die jungen Künstler „ein Schwert zückten“ — und zu Lochner würde uns das jedenfalls weniger passen. Jedoch, daß Konrad ein Temperament war, sehen wir sicherer an seiner Form.

Nicht alle Baseler Bilder (auch Berlin verwahrt eine Gruppe) gehören zum gleichen Altare; die Begegnung an der Goldenen Pforte eher noch als der Christophorus. Bei der Begegnung beachte man den widerborstigen Pfahl, der nach links zu uns fast das Auge ausstoßen und wie ein Rammbock die Bildfläche durchbrechen will. Ist das nur Überzeugen-Wollen? Ist nicht die Widerborstigkeit entscheidender als das optische Kunststück? In der Vermännlichung des Frauentypus spricht ebenso harter Stil sich aus. Christophorus aber zeigt uns den Landschaftler; und hier steht Witz inmitten der Bestrebungen seiner Heimat. Hermann Schmitz hat im Handbuche der Kunstwissenschaft geschickt eine Heidelberger Miniatur neben den Christoph gestellt; auch in ihr ist nicht nur die „Eroberung des Raumes“, sondern — was damit leider so oft verwechselt wird und *wichtiger* ist — das Landschaftserlebnis und, über beide hinaus, die ausdrucksvolle Härte der Gesteinsschichtungen bedeutsam, als Sprache und als Ziel. Synkopisch schiebt Witz die Seitenkulissen heran, aber so, daß die mühsame Wanderung des beladenen Heiligen (obwohl um ihn das Wasser wie um einen hingeworfenen Stein seine stillen Ringe zieht, also *widerspruchsvoll*) als ein klarer Schrägstoß von rechts nach links und von hinten nach vorne zwingend wird. Die fernen Felsen wägen wir wie Steine in der Hand, während sie doch zugleich dem Auge eine großartige Tiefenwanderung erschließen. Weit geht die Wasserdarstellung über die des Moser hinaus, schon in den Spiegelungen, in den Schatten und im Verzicht auf die Ornamentform der Wellen. Dieses Wasser ist *kalt*, still und tief. Nun darf in einem ganz anderen Sinne auch hier der Name Hans Thomas genannt werden. Was dessen Landschaften unsterblich macht, ist das, was Thoma von den Malern bloßer Eindrücke auch in seiner eigenen Zeit am tiefsten unterscheidet. So wie beim echten Stilleben nicht nur die Erscheinung für das Auge, sondern die Unterschiedlichkeit der Stoffe entscheidet (bei Chardin besitzt sie herrlichste Ausdruckskraft, während schon der große Cézanne spätzeitlich genug war, Äpfel aus Pappe zum Modell zu nehmen), so malt auch der Landschaftler, wie wir ihn uns denken, nicht nur das Schbild der Natur, sondern ihr geheimes Leben für alle Sinne des Menschen. Bei Thoma fühlt man die Veränderungen der Wärmegrade, man spürt, wie es kalt wird unter den Uferschatten; und eben dies hat auch der ältere Stammesgenosse verspürt. Auch darauf betrachte man das Baseler Christophbild. Die Immen-

städter Tafeln in München, die Schmitz gleichfalls neben die Baseler gestellt hat, offenbaren auch darin einen gewaltigen Unterschied. Der Immenstädter Maler ist ein gewiß tüchtiger Zeitgenosse, und er läßt uns in die frisch erwachte Landschaftsfreude der Alemannen von damals offen hineinklicken; doch gegen ihn erhebt sich die überzeitliche Größe des Konrad Witz, darauf beruhend, daß er aus gleicher Zeitbedingung einen entscheidenden Ausdruck des *Seins* gewann. Dieser lebt ebenso in den Innenraumbildern, so in der unvergeßlichen Verkündigung des Germanischen Museums, die zeitlich dem Baseler Christoph nicht fern stehen wird. Sie gewinnt in den menschlichen Mienen beinahe eine gewisse Holdheit, ist auch in der Faltensprache weniger hart; den Raum aber behaut sie zum Vieleck zu. So auch das Straßburger Bild der Sitzenden Magdalena und Katharina. Fast fragt man sich, ob der Maler nicht die Plastik des Turmuktogons gesehen habe, die schönen, langbezopften Hockenden und Emporstauenden. Magdalena erinnert wirklich an sie. Es ist richtig (was Schmitz gut betont hat), daß auch hier, für Witz bezeichnend, die Blicke der beiden sich nicht treffen — die seelische Ergänzung zur Grenzverwahrung im Blockhaften. Katharina liest so eifrig, wie Magdalena emporschaut. Sonderbar aber und *ausdruckschaffend* ist es, daß die Kopf- und Blickrichtungen dennoch in einer Beziehung stehen, und diese ist für unseren Künstler sehr bezeichnend. Sie dient nicht der Darstellung der Personen, sondern dem Aufbau des Bildraumes: die Blickbahnen stehen zueinander im rechten, zur Bildfläche im halben rechten Winkel. Die Schräge nach links unten, die Magdalenas Körperichtung in die Bildfläche bringt, entspricht in freier Vergrößerung dem Schrägbalken links unten auf der Nürnberger Verkündigung. Aber hier ist freilich ein freieres Raumerlebnis, und gerne wollen wir sagen, daß da niederländische Anregungen mitgewirkt haben. Das Seitenschiff einer Kirche mit angrenzender Kapelle — darin ein Altar, der fast vom Tucher-Meister sein könnte — führt auf ein Tor zu mit schöner Fischblase, die frei in der Luft steht; von da blickt man auf die Straße mit kleinen Menschen darin. Das wirkt entschieden niederländisch — ganz oberdeutsch wirkt die schlagkräftige *Helle* des Raumes; romanische Kapitelle, das alte, den Deutschen so liebe Würfelkapitell nun ganz dem Gegenüber eingeborgen wie der gemalte Altar selber, der, überschritten und in Schrägflucht gesehen, nun *Teil* des Bildes sein kann, nicht strahlende Mitte wie in Lochners Darbringung, sondern Gegenstand im Raume. In den hingeschütteten Gewändern ein Überhäufen fast von kalten, knallenden, spröde zerspritzenden Faltenkristallen — *harter* Stil in ihnen wie im Stilleben des Katharinenrades mit seinen abprallenden Schatten. Von rechts unten greift sogar der Schatten

eines nicht sichtbaren Pfeilers ein. Auch Jan van Eyck malte das nur mittelbar Sichtbare im Konvex-Spiegel. In der gleichen Richtung der Zeit gibt Witz ein völlig freies Gegenstück. Zu den Innenraumbildern gehört auch ein Kleinwerk, das zeichnerische Aquarell der Maria mit dem „ungenähten Kleide“ in Berlin.

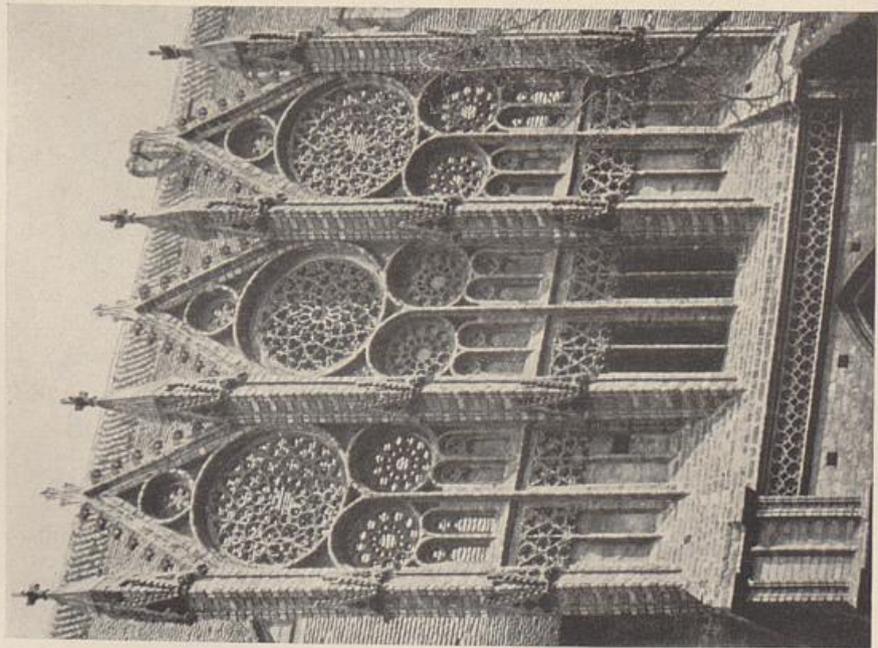
Der Genfer Altar von 1444 ist das große zweite Hauptwerk, leider nur unvollständig erhalten und noch immer (trotz der segensreichen Aufdeckung, die namentlich aus der Anbetung manches Echte herausgeholt hat) in bedenklichem Zustande. Viel Glanz war hier aufgeboten. In der Befreiung Petri ist das Umstelltsein der Figuren mit Bauwerken, ihre Eingesperrtheit in die baum- und strauchlose Steinwelt ein wahres Gefängnis der Gestalt — also auch wieder Ausdruck, *Steinausdruck!* Der Wächter rechts hinter der Mauer mit dem erstaunlichen Schlagschatten und der Hellebarde ist wie ein Stück vorausgeahnten Mantegnas (der auch ein Meister des steinernen Stiles war). Uns muß das Seebild beschäftigen (Abb. 84). In Basel 1936 vorübergehend mitausgestellt, war es von einer alles Andere übertönenden Sagekraft. Es ist wahr, und es ist wahrlich für das Wesen unserer Kunst sehr bezeichnend, daß — trotz aller günstigen Bedingungen doch gänzlich unvorbereitet und ohne entsprechende Nachfolge — ein deutscher Meister das erste Landschaftsbild größeren Maßstabes diesseits der Alpen gemalt hat, selbständiger als Form und getreuer in der Wiedergabe als irgendein gleichzeitiges Werk der Niederländer oder Italiener. Es ist dabei kein knechtisches Abbild, sondern freie Schöpfung. Aber diese ist aus der Beobachtung wirklicher Gegebenheit entstanden. Man kann das Bollwerk rechts ebenso wie die Alpenriesen einigermaßen (nicht ganz) genau auch heute noch von einem bestimmten Punkte aus als damals sichtbar nachweisen (das Bollwerk ist verschwunden, aber bekannt). Und doch ist dies nur eine Seite der gewaltigen Leistung. Schon diese ist ungeheuer: gegen die Höhengichtung in der Fläche, die Moser noch gab, ist die Breitenlagerung in der Tiefe gesetzt; das Wasser ist als Ganzes gesehen, nicht eine Summe von Wellen, und mit einer verblüffenden Sicherheit sind die Menschen in sehr verschiedenen Größen darauf abgestimmt, Inhalt des Raumes zu sein. Nicht mehr Figurengruppe mit oben angestückter Landschaft, sondern Landschaft mit Figuren darin: das ist der große Weg aller Landschaftsmalerei, den schon Goethe richtig gesehen hat, und Witz hat ihn als *Erster* zurückgelegt. Dies Alles, so gewaltig es ist, ein Versprechen, das erst 60 Jahre später von der oberdeutschen Kunst in breitem Maße ausgelöst wurde — es ist nur die *eine* Seite! Die andere aber? Witz offenbart, daß er ein *Seelenkenner* ist, er kann den seelischen Gehalt mit seinen Mitteln sichtbar machen. Das ist wirklich

ein Drama ohne aufdringliche Gebärde, wenn Petrus versinken will in dem Wasser, das unheimlich durchsichtig und dunkeltief zugleich in voller Breite den Vordergrund beherrscht; es wird in das Erhabene gewendet dadurch, daß Christus (wie Dehio schön betonte) mit dem Mont Salève — hinter dem ganz ferne der Mont Blanc in das Unendliche verschwindet — in gleiche Achse gestellt wird. Die Uferlandschaft, die um den Alpenriesen sich herabsenkt, umgreift mit wahren *Takte* von oben her die göttliche Gestalt. Diese aber ist unwirklich, sie schwebt mit geisterhafter Stille, und es ist fast, als ob sich in dem aufrechten Haupte, das so weit fortsteht gegen das vorgezogene Gewand, der Schrecken des Sterblichen vor dem Unbegreiflichen an diesem, dem Unbegreiflichen, selber anprallend spiegelte. Hier hat der harte Stil die große Ausdruckskraft der Stille gewonnen. Das Haupt Christi erscheint vor ferner Landschaft, zwischen den Fischgattern und dem Ufer; es ist aber unbegreifbar, daß er gehe: er *schwebt!* (Es ist die Zeit des Halberstädter „Nachtwandlers“!) So wie Raffael seinem befreiten Petrus den Ausdruck des Schlafwandlers gab, der wie mit geschlossenen Füßen wunderbar sich vorwärts schiebt, so ist auch hier durch die Verschweigung des Gehens, die völlige Umhüllung, das reine Profil (dessen verewigende, zeitenthebende Wirkung jede Münze kennt) Christus wie im Traume gesehen, eine höhere Wirklichkeit. Auch das wunderbar schöne Kreuzigungsbildchen des deutschen Museums hat diese Einzigkeit nicht, es kann sie nicht haben. Aber es ist herrlich. In ihm taucht blendende Farbigeit, — das Gelb-Blau-Rot der Trauergruppe! — in einen weitgespannten, ins Unendliche verfließenden Bildraum ein.

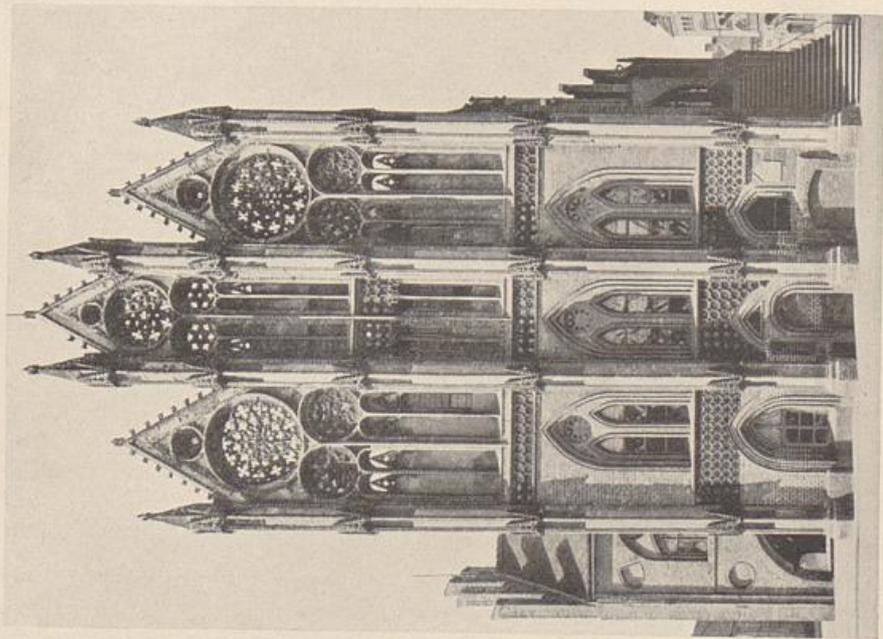
Was geht für uns daraus hervor? Auch Witz, wie Conrad, wie Francke, wie Lochner, ist nicht einfach den Weg in das immer Wirklichere gegangen, er konnte dieses gleichsam nur besser mitnehmen, als die Älteren, weil er die geheime Musik des Wollens trotzdem zu erreichen verstand. Diese ist uns das Wichtigste, selbst dieses harten Meisters Weg war nicht der eines immer schärferen „Realismus“ — auch er führte ins Unbetretbare, in die Sichtbarmachung des Unsichtbaren. Nur brauchte Witz schon nicht mehr, wie die etwas Älteren, das Westliche abzustoßen, um das ihm Verwandte zu erreichen. Er gehörte zum Geschlechte der um 1400 Geborenen, und was den Älteren Gefahr hätte sein können, war es nicht mehr für ihn.



95. Stralsund, Rathaus und Nikolaikirche



96. Brandenburg, Giebel an der Katharinenkirche



97. Tangermünde, Rathaus

DIE BEDEUTUNG HANS MULTSCHERS

Auf eine ganz andere Weise, wieder als Leben einer durchaus einmaligen Persönlichkeit, vollzieht sich dieser gemeinsame Weg deutscher Andersartigkeit in Hans Multscher. Es ist wichtiger, uns ihm zuzuwenden als den mannigfachen Folge- und Begleiterscheinungen von Witzens Kunst am Oberrhein, wie sie der „Baseler Meister um 1445“ und Andere, auch Miniaturen, zeigen könnten. Nur daran sei kurz erinnert, daß wir durch Hans Rott den Namen eines Bodensee-Meisters nunmehr wissen, der in Genua, im Kloster Sta. Maria di Castello, 1451 eine mit Witz und den gleichzeitigen Niederländern stark verbundene Verkündigung gemalt hat: es war der Ravensburger Joos Amann aus Radolfzell am Bodensee.

Multscher tritt zuerst als Plastiker auf, und als Plastiker vollendet er auch seinen Lauf. Es wird aber heute nicht mehr bezweifelt, daß er auch Maler war, und wenn er im Sterzinger Altare als der Hauptmeister der Schnitzfiguren und namentlich der vorbildlichen Madonna gelten muß, so hat er damals wohl einem Anderen die Tafelbilder überlassen; für seine Frühezeit aber steht fest, daß er selbst gemalt hat: den Wurzacher Altar. Der Lebensweg des Konrad Witz erscheint sehr einfach gegenüber dem des Multscher. Auch Witz hat man sich gerne als Plastiker gedacht, doch fehlt uns jeder Anhalt. Eher noch mag er Graphik, vielleicht auch Glasfenster geliefert haben. Von Multscher müssen wir uns nur noch sagen: war er auch Maler und Plastiker, er war trotzdem kein moderner Künstler, der alles allein tat, sondern ein zünftlerischer Werkstattinhaber.

Ein bauplastisches Werk leitet für unsere Kenntnis den Meister ein. Er scheint am Ulmer Münster etwas wie ein Nachfolger Meister Hartmanns gewesen zu sein. Mindestens wird er 1431 als „Bildmacher und geschworener Werkmann“ genannt. Um 1427 wird er unter der Vergünstigung der Steuerfreiheit als „Bildhauer“ (so ausdrücklich) von den Ulmern aufgenommen. Daß er vom Bodensee kam, wissen wir; er kam aus Reichenhofen bei Leutkirch, das versichert er selber inschriftlich. Er wird dem gleichen Geschlechte wie Witz, Jan van Eyck und Masaccio angehört haben: um 1400 geboren. Er war einer von dessen Stärksten, und für unsere Betrachtung ist er durch die innere Dramatik seines künstlerischen Lebenslaufes noch aussagekräftiger als Witz. Das erste, freilich nicht urkundlich gesicherte Werk ist der Schmerzensmann am Ulmer Münster (Abb. 85). Ein Metallschildchen soll die Jahreszahl 1429 getragen haben. Auch wenn sie (so nach Gersten-

berg) als Urkunde hinfällig ist, so klingt sie stilgeschichtlich doch sehr wahrscheinlich; und ganz sicher führt dieser Christus uns am besten ein: ein kraftvoller Schlag hinein in die ulmische Sanftheit, die wir noch in der späteren Dürerzeit als durchgehend feststellen können. Diese etwas schwerfällige Sanftheit, deren deutlichste Sinnbilder vielleicht Zeitblom hervorgebracht hat, das bedächtige Langsamsprechen, das fast stehende Gehen ist nur *eine* Möglichkeit der Alemannen. Die Meister des Voralpenlandes um den Bodensee müssen heißere Temperamente gewesen sein. Sicherlich war Multscher ein leidenschaftlicher Mensch. Selten ist der Bruch mit dem weichen Stile so hart vollzogen worden. Der Widerspruch gegen diesen war in Multscher hineingeboren. Er gibt einen hageren, länglichen Körper mit schmalem Kopfe, einen nackten Körper, der in der Kühnheit namentlich des rechten Armes, in der heftigen Muskulosität, geradezu an Donatellos Zuccone erinnern kann — eine sprechende Gleichzeitigkeit! Die Freilegung des Armes ist ein gewaltiges Wagnis. Harter Stil ist die Überführung an der Achsel vom Arme zum Brustkorbe, mit Wucht ist sie durchgeführt. Die alte Stoffülle zieht sich in den Hintergrund zurück, die Beine, sehr mager und sehnig, drängen sich scharflinig und in bewußt unschöner Spreizung nach vorne. Die winzigen Reste weichen Stiles am Gewande verkümmern im Schatten der herausgedrängten Gestalt. Die gemalten Statuen des Genter Altares sind nicht kühner, im Gegenteil, sie sind nur auffälliger in der Betonung einer neuen Faltensprache. Der größere Maßstab ist am Schmerzensmanne Bekenntnis der neuen Zeit. Es ist räumlich nicht weit von ihm zu den geistvoll zierlichen, fast niedlichen Heinzelmännchen des weichen Stiles in den Bogenlaibungen der Vorhalle. *Künstlerisch* aber sind sie nun ganz ferne gerückt. Gegen sie ist jetzt Alles neu, der Hervorbruch einer kühnen Seele, die wieder nicht nur nach „Richtigkeit“ ruft, sondern zuerst nach dem Ausdruck leidenschaftlichen Täterwillens, nicht schönühmler Hingegebenheit. Das Ulmer Münster besitzt auch das erste inschriftlich gesicherte Werk, die Kargnische. Jämmerlich ist sie zerstört, dennoch war der frühere Verzicht auf ihre Deutung als Aussage unberechtigt. 1433 hat Multscher, nach ausdrücklicher Betonung in lateinischer Inschrift, diesen feststehenden Steinaltar „mit eigener Hand“ gemeißelt. In dieser Betonung liegt ein Bekenntnis zum neuen Selbstbewußtsein des Künstlers, das wir als solches neben den Moserschen Klageruf stellen dürfen; nur bekennt sich ein Anderer, ein Stolzer, nicht ein Wehmütiger. Genau 100 Jahre nach Mosers Klagerufe, im Juni 1531, hat ein echter Bildersturm, gleichsam eine herbeigängstigte rauhe Wirklichkeit — zu Mosers eigener Zeit wäre sie undenkbar gewesen — die Hauptgestalten entfernt und die Reste nach Möglich-

keit entstellt. Wir sehen doch noch den schön gestrafften Rückenvorhang, die kleinen Engel, die ihn halten, und die zwölf noch kleineren, langgewandeten, in der Hohlkehle des Rahmens. Es ergibt sich mit hoher Wahrscheinlichkeit ein Vorklang des Sterzinger Schreines: Maria vor dem Vorhange zwischen stehenden Heiligen, ein Grundthema schwäbischer Altarkunst, die Santa Conversazione der deutschen. Die Farben Blau-Gold-Rot können heute noch erschlossen werden. Die Handschrift des Meisters werden wir an dem Münchener Grabmodell Ludwigs des Gebarteten (Abb. 87) wiederfinden. Der Einschlag burgundischer Hofkunst, den dieses zeigt, lebt schon in der Kargnische. Gerstenberg konnte allgemein auf Sluter, genauer auf Grabsteine in Doornyk, auch auf den Altar Engelbrechts I. von Nassau in Breda verweisen. Das Gleiche zeigt die Plastik für das Prachtfenster des Ulmer Rathauses (Abb. 86). Diese setzt reichsstädtische Überlieferung fort. Der Kaiser und die Kurfürsten, das ist ein altbekannter Gegenstand. Die Form der Wappenhalter kennen wir aus Wien. Karl der Große zwischen zwei solchen ist die Wiederaufnahme eines Gedankens, den wir schon für Wien als französisch ansprechen. Multscher übernahm ihn auf eigene Art. Die gleiche Lebendigkeit, die dem Schmerzensmanne das Leidenskräftige und Tätig-Starke verlieh, entzündete sich an den jugendlichen Knappen bis zur plastischen Drölerie. Der eine ist ein rechter kecker Knirps, der in witziges Lachen ausbricht. Schon dieser Humor zeigt, welcher Überschuß an Kraft in Multscher steckt. Eine sinnenfrohe Lebenslust bricht heraus, die dem weichen Stile durch ihre Dringlichkeit, ihre gleichsam herausplatzende Burschenhaftigkeit durchaus entgegengesetzt ist. In den Heiligkreuzthaler Schnitzfiguren weiblicher Heiligen werden wir ihr wieder begegnen. Welche Spannweite aber schon jetzt! In den beiden Knappen, dem drolligen und dem feinen, stellt sie sich selber dar. Außerdem weist sich in den weltlich festlichen Gestalten des Kaisers sowie der Könige von Böhmen und Ungarn das Burgundische aus. Hat Multscher Wien gesehen? Daß er, von seeschwäbischem Wandertriebe besessen, weit herumgekommen sei, möchten wir ihm ohne weiteres zutrauen. In dem Grabmodell des Münchener Nationalmuseums lebt ebensoviel Sicherheit feinsten höfischen Ausdrucks wie Kraft ganz unhöfisch persönlicher Leidenschaft. Das Modell, nach sehr genauen Angaben des unglücklichen Herzogs gefertigt, aus Solnhofener Stein mit unsäglichlicher Genauigkeit geschnitten, ist eine der höchsten Kostbarkeiten deutscher Kunst. Die Engel, die auf dem von geflügelten Sonnen und anderen heraldischen Lieblingsmotiven des Bayernherzogs völlig durchbedeckten Grunde oben neben dem Gnadenstuhle erscheinen, sind die nächsten Verwandten der Hohlkehlenengel der Kargnische; Gottvater aber ist

als Form der Zwillingbrüder Karls des Großen vom Rathausfenster. Der Gekreuzigte der Dreieinigkeit ist von so außerordentlicher Plastizität, daß Manche denken konnten, er sei „im Barock“ hineingearbeitet. Er ist im Gegenteil der beste Beweis für die eigene Hand dessen, der den Schmerzensmann gemeißelt hatte. Nur erweist sich auch hier die Kleinform als besonders ermutigend und verfeinernd.

Aber dieser Christuskörper verbindet auch mit einem ganz anderen Werke, und hier haben früher die Meisten gestutzt: ist *das* noch möglich? Kann der Mann der Kargnische, der Rathausfiguren, des Grabmodells nun auch noch den Wurzacher Altar gemalt haben? — Zunächst: es steht daran. Von den acht Tafeln dieses in seiner Ganzheit zerstörten Altares (heute Berlin) trägt eine eine sehr multscherische Inschrift. Dieser Hans Multscher aus Reichenhofen, Bürger zu Ulm, der im Jahre 1437 den Andächtigen aufruft, Gott für ihn zu bitten, ist mit urkundlicher Sicherheit genau der Mann, der an der Kargnische sich so ungewohnt ausdrücklich bekennt. Die Frage war früher nur die, ob wir am gemalten Altare nur den „Unternehmer“ vor uns haben. Gewiß war M. nicht allein tätig, aber der Verantwortliche war er, und die Form bezeugt es: der Auferstandene ist näher als irgend etwas im gesamten Umkreise der damaligen Kunst mit dem Schmerzensmanne, namentlich aber dem Gekreuzigten des Grabmodells verwandt, wenigstens in der Betonung des Brustkorbes, in der wie brodelnden Heraustreibung der plastischen Einzelheiten.

Es kann keinen größeren Gegensatz zu K. Witz geben, als diesen engsten Landsmann und Altersgenossen. Der Konstanzer ist der Neuere in der Verkündigung einer geheimnisvollen, nach außen blanken Sachlichkeit, die erst in der letzten Reife ihre seelische Tiefe voll enthüllt. Der Umfassendere, der Mann der größeren Spannweite ist Multscher, der sofort mit unverhohlener Deutlichkeit nach Ausdrucksmöglichkeiten fragt, die es vor ihm nicht gab. Die Unverhohlenheit des Ausdruckstriebes macht Multscher innerhalb unserer Kunst zum Normaleren, die Art seines Ausdrucks zum noch erfolgreicherem Neuerer. Niemals werden auch die besten Lichtbilder nur im Geringsten vermitteln können, was vor der Wirklichkeit der Wurzacher Tafeln ohne weiteres ergreift: die verblüffende Farbigkeit. Selbst die Leuchtkraft der Witzschen Farben tritt neben die Lochners zurück, sie wirkt fast noch mittelalterlich gegen das geheime Braun, das hier wie ein Bekenntnis zur Erde redet. Man spürt, daß der Mensch aus Erde geformt, ein „Erdenkloß“ ist, und dennoch kann dieses durchweg leise verteilte Braun die Schlagkraft der beredten Farbe nicht mindern. Das wettet wahrhaft mit Donnerschlägen innerster Urkraft. Das kann bis zum grellen Gelb sich hoch-

bäumen, es hat eine Schönheit, die ein armer Reicher, der nur auf Farbe verwiesen wäre, schon außerordentlich bestaunen müßte. Er wäre reich, sofern er wenigstens dies empfände; er wäre arm, wenn er nicht spürte, daß dies Sprache ist, vom gleichen Ungestüme vulkanisch aus unvermuteten Tiefen hervorgeschnitten, das auch die Gestalten bis zur Vergewaltigung gepackt hält. Die neueste Hängung an einer einzigen Längswand des Deutschen Museums, die freilich das Übereinander bestimmter in der Senkrechten verbundener Szenen unterdrücken muß, hat den wahren Sturm der Farbe deutlicher als früher sich entfalten lassen, und dieser Farbensturm ist schlackenlos schön! Um so seltsamer ausnahmslos für Jeden, namentlich aber für den, der den Sinn dieser Farbe statt in ihrem Ausdruck in ihrer Schönheit suchen würde, ist die barbarische Wildheit und betonte Häßlichkeit der menschlichen Formen. Auch dem Deutschen von heute wird es schwer, die Schauer dieses scheinbar wüsten Einspruchs gegen alles bis dahin Gewohnte zu überwinden. Dem geschichtlich Denkenden erleichtert schon die Unverkennbarkeit des Einspruchs das Verständnis: diese aufheulende Gestaltenwelt ist ebenso protestlerisch wie im Süden Donatellos Campanilestatuen oder Castagnos wildes Abendmahl, das fast genau gleichzeitig mit dem Wurzacher Altare, spätestens wohl 1439, geschaffen sein muß. Die alte, unsäglich flache Redensart, daß „der Süden die Schönheit, der Norden die Wahrheit“ darzustellen ließe, war dem Süden wie dem Norden gegenüber gleich ahnungslos. Aber gewiß: Deutschland ist *noch* unbekümmerter ausdrucksbesessen, um einen fühlbaren Grad *noch* ungrischer als schon Italien! Multscher geht selbst unter diesen Bedingungen über das Erwartete hinaus. Die abgründige Bosheit, die bleckende und zähnefletschende Selbstprostitution des Gemeinen ist niemals mit einem solchen Ingrimme festgenagelt worden, wie von dem Manne, der die strahlende Festlichkeit der Kargnische und die tragische Gewalt des Schmerzensmannes und das drollige Lachen des „Knirpses“ vom Rathause und die höfische Vollendung des Grabmodelles in sich vereinigt hatte. Vereinigt! Die Greifweite seines Gefühlslebens war von fast einmaliger Spannung. Wir werden diesen Künstler bei einer der vornehmsten Frauengestalten aller Völker und Zeiten enden sehen. Wie war das möglich? Gewiß wäre es reine Einbildung, wenn Einer vor der Sterzinger Madonna sich einredete: nur Jemand, der das Häßliche bis in die letzten Winkel aufgejagt hatte, konnte am Ende einer widerspruchserfüllten Entfaltung so neu den Adel der Menschenwürde sehen. Es wäre Einbildung, sofern man den Künstler als geschichtslosen Einzelmenschen ansähe. Aber im Hinblick auf die Lage seiner Zeit, auf den Kampf gegen die Schönheit, den der Wurzacher Altar noch führt, dürfen wir doch

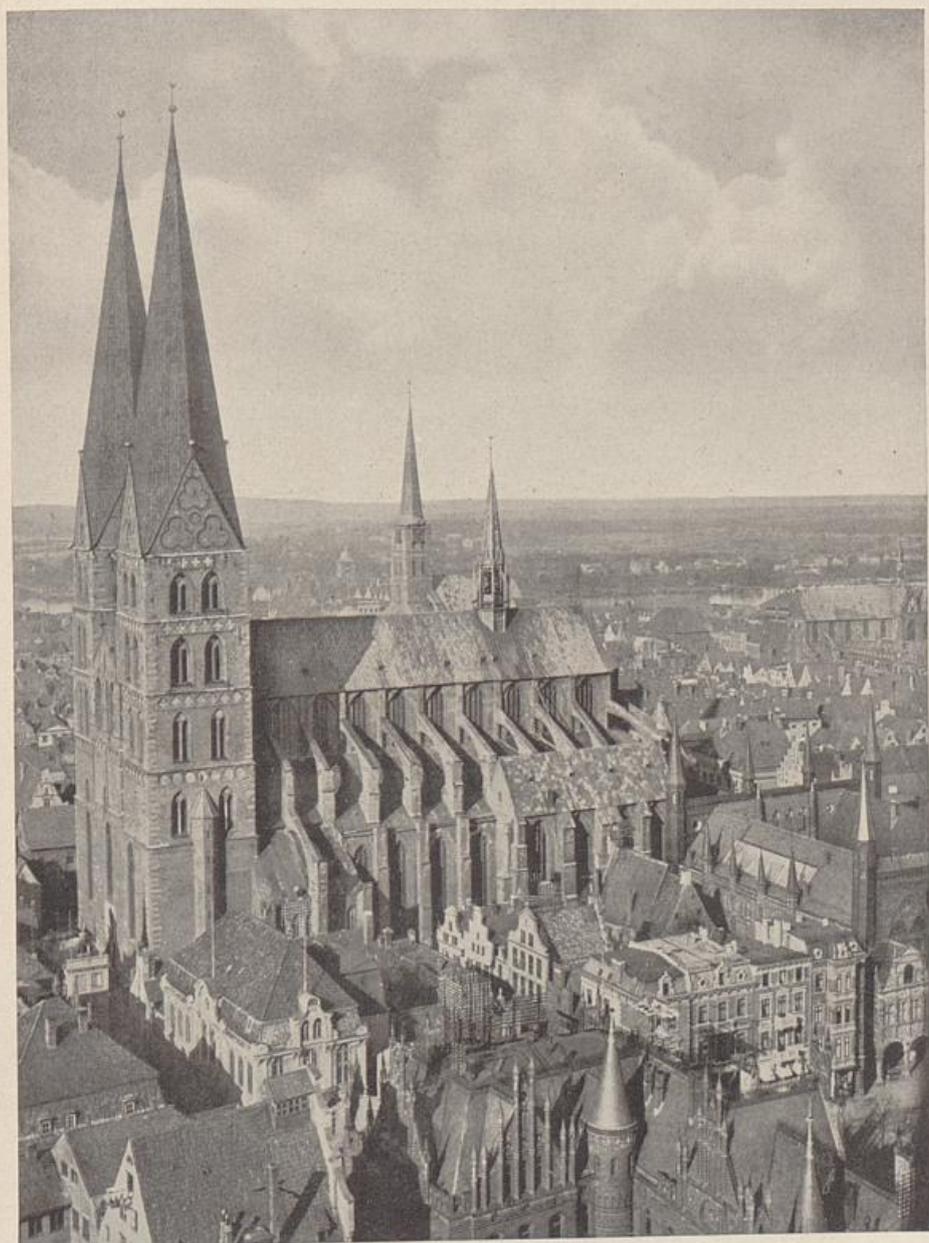
sagen: Multschers Phantasie mußte gleichsam in die Hölle fahren, um wirklich zu sehen, was himmlisch ist. Sie mußte es, weil Erfahren (nur der Fahrende er-fährt), weil Erfahrung der Weg seines kämpfenden Geschlechtes war. Ihre Ausschaltung war für weiteste Strecken des weichen Stiles Voraussetzung gewesen; er hatte geträumt, schön und einseitig. Der frühe Multscher mag wohl mit Ingrim an die „alten Herren“ gedacht haben, die in seiner eigenen Frühzeit noch weichen Stil vertraten. Der Einspruch ist trotzdem nicht nur Ursache, er ist mehr noch Wirkung. Er war Naturtatsache, er war eingeboren, er wurde gelebt. Einspruch allein ist etwas Abhängiges; was Multscher tat, war auch noch freier Wille. Er sah im Hohenpriester bei der Handwaschung die geistige Bestie, bei den Schergen und dem Pöbel die geistlose. Merkwürdiger ist, daß auch das Erhabene noch an unsichtbarem Bande durch den geheimen Zug *einer* Formenwelt mit dem Scheußlichen verbunden scheint: es ist gewiß nicht „scheußlich“, aber erst recht nicht „schön“, etwa im Sinne Lochners. Es ist der gleiche grimmige Ernst, der auch den Kreuzträger nun so anklägerisch gewaltig außerhalb alles Schönen formt, ein fast sich überschlagender Wille zu einer *neuen* Wahrheit (nicht: *der* Wahrheit!), die Multscher sah. Der harte Stil lebt auch hier, aber er ist, anders als bei Witz, in das Seelische hineingestoßen bis zur Verrantheit. Doch sehe man nur auf die Trauernden bei der Kreuzschleppung: neben der zähnebleckenden Niedrigkeit der Feinde sind sie wahrhaft erhaben, voll der trotzigten Männlichkeit, die in diesem antiweiblichen Zeitalter selbst auf die Frauen abfärbt. Welcher lodernde Ernst hat das Wurzacher Pfingsten gestaltet! In dem vieleckigen Raume, der nun in architektonischer Geformtheit das immer geheim vorhandene Raumvieleck einmal klar enthüllt, hebt ein Schweigen an, das wie Wetterleuchten, dem Ohre stumm, dem Auge beredt, aus Blicken grollt. Es ist der philosophische Ernst, der Deutschlands tiefstes Denken befallen hat; einmal ist er hier gemalt worden. Wenn Deutschland das Land der Blickdarstellung ist, wenn es als Land der Musiker und der Philosophen in seinem ehrlichen Drängen auf Sichtbarmachung des Unsichtbaren den Blick als Türe der Seele feiern mußte: Multscher gehört darin zu seinen größten Meistern, er hat die leidenschaftliche Sprache des seelenverbindenden Blickes — genau entgegengesetzt der einsamen Blickstumpfheit Witzscher Gestalten — erhoben wie kaum ein Zweiter. Auch der Geburt Christi fehlt dabei alle jene Lieblichkeit, die bis dahin als selbstverständlich galt. Die breitwangige Madonna mit dem unschön freigelegten Ohre, der Joseph mit inbrünstig erhobenem Kopfe, die hineinstarrenden Gläubigen in ihrer fast maßlos tiefen Verwunderung — sie Alle sind nicht schön, aber sie sprechen

tiefer und stärker, als im wirklichen Leben je gesprochen werden kann. Dabei verweilt das Malerauge nicht weniger liebevoll als das des Moser, des Witz oder des Tucher-Meisters auf dem Stillebenhaften, auf Krug und Korb und schadhafter Mauerstelle, an der der Backstein herausbröckelt, auf Blumentopf und Strauß. Nur: um Gotteswillen, suche man doch nicht den *wahren* Wert dieser Kunst im „*schon* überzeugenden“ Realismus solcher Einzelheiten. Es bleibt bezeichnend, daß der Blick des Malers selbst jetzt Ruhe genug findet, um vor dem früher nichtig Gewesenen zu verweilen, daß sein fruchtbarer Ernst auch dieses als Tatsachen gelten läßt. Das Dauernde aber, weil das Zeugende, ist die Unerbittlichkeit des Sagenwollens.

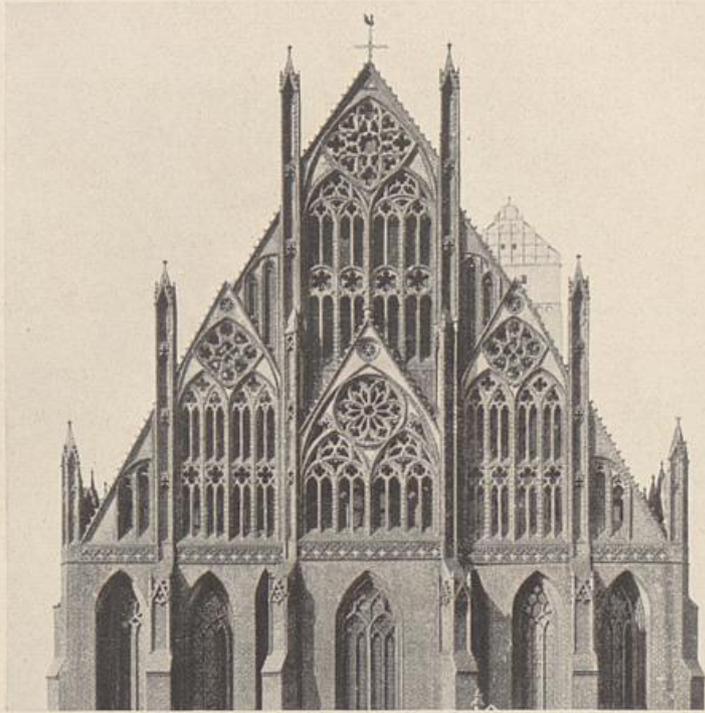
Die Madonna hilft uns noch weiter. Gerstenberg hat eine sehr überzeugende Zusammenstellung gemacht: der gemalte Kopf der Wurzacher Mutter erscheint neben dem der Landsbergerin, die eine farbig gefaßte Schnitzfigur ist. Wirklich, genau wie zwischen dem Christus des Grabmodells und dem der Wurzacher Auferstehung, so ergibt sich zwischen dem gemalten und dem geschnitzten Marienkopfe eine wahrlich verblüffende Übereinstimmung. Der Verfasser glaubte früher die Landsbergerin einem nahe verwandten anderen Künstler zudenken zu sollen, der über den Scharenstetter Altar schon auf den Rothenburger verwiesen hätte. Er muß zugeben, daß ein überzeugender Gegenbeweis geliefert ist. Beides ist „Multscher“ (wie weit ganz von seiner *Hand*, ist nicht so wichtig). Damit wird für den, der Sterzing als letztes Ziel des großen Künstlers weiß, noch einmal die Spannweite dieses Geistes deutlich. Er kennt zwei Proportionen, eine untersetzte und eine schlanke, wie er eine beladene und eine erhobene Seelenwelt kennt. Er kennt aber beide nicht von vornherein, sondern, beherrscht von beiden Möglichkeiten, muß er beide erst im Kampfe erringen. Die Landsberger Madonna, nicht ganz lebensgroß, hält ein Kind, das an Lebendigkeit es nun wieder mit denen der Schönen Madonnen aufnehmen kann, an Lebendigkeit mehr als an Liebreiz vielleicht. Es hat etwas von dem Ernst der Kindheit, dem überwiegenden Dauerzustande der kleinen Menschen, dessen plötzliche und allzuschnell vergängliche Verwandlungen zum Lachen der weiche Stil als *das* Kindliche verewigt hatte. Das ist aber schon das „Multscherkind“! Auch die zahlreichen, recht lebendigen und neuen Madonnen ringsum im Schwäbischen, die nicht erst durch Multscher hervorgerufen, sondern um seine Schöpfungen als Stammesgenossinnen versammelt waren, sind nirgends so reiner „Multscher“ wie die Landsbergerin. Der Schräggriff der Mutterhand in das Gewand braucht nicht nur Merkmal unseres Meisters zu sein — umgekehrt: er ist Merkmal von Multschers Zeit. Von Landsberg aber führt ein Weg nach Heiligkreuztal. Eine

Magdalena und eine Barbara (heute in Rottweil) entsprechen in kirchlich gehobener, zugleich späterer Form auffallend genau der Gegenüberstellung der wappenhaltenden Knappen von Ulm. Magdalena ist von einer prallen Lustigkeit, die — sehr ungewöhnlich, fast unerhört in einem Altare — genau der des jungen Burschen entspricht. Barbara, links zu denken, entspricht ebenso der stilleren Anmut des linken Pagen. Es ist kein Zufall, daß ihr Gewand brüchigere Falten zeigt, als jenes der Schwester. Es ist wieder, als habe Multscher die eigene Spannweite ausgebreitet. Es ist ein faustisches Wesen in ihm. Seine Kraft strahlt noch über viele Werke hin, auch anderer Meister, so über den Palmesel von Wettenhausen und verschiedene Madonnen. Der Georgs-Altar von Scharenstetten, 1458, gehört mit seiner Schnitzplastik gleich den Trauernden von Staufen einer Nebengestalt. Bei jedem großen Künstler beobachten wir, wie eine seiner Seiten, manchmal einer seiner vorübergehenden Zustände nur, schon ausreichte, um einen von daher seitab Gehenden für sein ganzes Leben zu versorgen (das höchste Beispiel ist wohl Rembrandt, der von fast jeder seiner Entwicklungsstufen solche Seitensprossen entsandte). Wieder ein anderer Schwabe lieferte die Scharenstetter Tafelbilder, immer noch Gruppen auf prächtig gemustertem Goldgrunde.

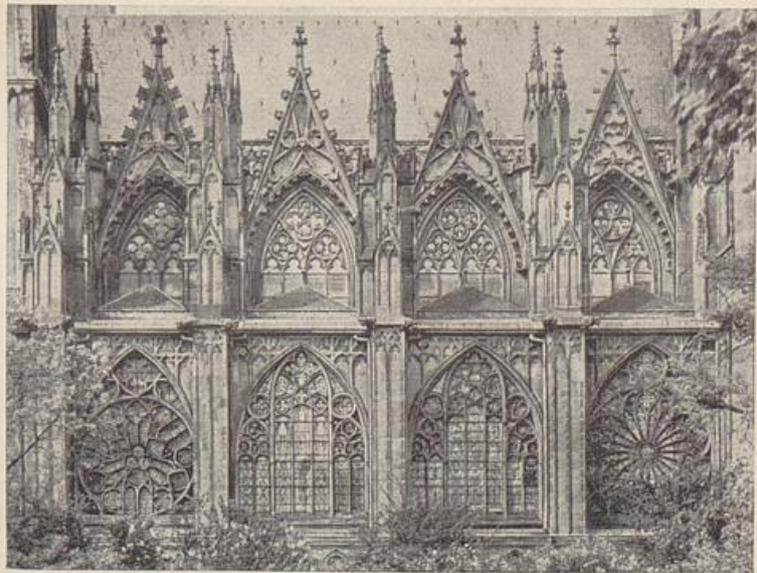
Der *Sterzinger Altar* war das Ziel von Multschers so dramatisch und vielseitig bewegtem Lebens. Die alte deutsche Stadt jenseits des Brenners bestellte bei dem berühmten Ulmer einen Altar. Hier, nahe der Südgrenze unseres Siedlungsgebietes, hat Multscher sein letztes Wort gesagt. Es war sein höchstes. Von 1456 an wird uns über das Werk berichtet. In Innsbruck trafen sich die Sterzinger nach dem 9. Januar 1456 mit dem Ulmer Seeschwaben und verabredeten die Lieferung. In Ulm wurde geschnitzt und gemalt. Über die schneefreien Wege kam auf der Achse im Sommer 1458 der Altar, kam der Meister samt seinen Gehülfen in die kleine Stadt am Brenner. Erst Januar 1459 konnte die Aufstellung gefeiert werden, bei der ein Sterzinger Schmied mit dem altererbten Namen Heinz Schwinghammer nicht geringen Anteil hatte. Der weitgespannte Zusammenhang ist heute zerrissen. An verschiedenen Stellen innerhalb Sterzings und im Münchener Nationalmuseum muß man die versprengten Stücke zusammenlesen. Schon die mengenmäßige Leistung ist gewaltig. Gerstenberg hat allein für die Schnitzerarbeit 35 Bildwerke ausgerechnet, 13 Büsten, 13 Schreinfiguren, 2 Figuren und 2 Büsten an den Seiten, mindestens 5 im Gesprenge. Dazu kamen die Bilder. Schon die Gemälde verraten uns, was 20 Jahre nach dem Wurzacher Altare geschehen war. Multscher hat sie nicht gemalt, aber er hat sie überwacht und muß den Ausdruck seines Willens darin gesehen



98. Lübeck, Marienkirche



99. Prenzlau, Ostwand der Marienkirche



100. Oppenheim, Südwand der Katharinenkirche

haben. Der „Meister des Sterzinger Altares“ ist uns auch sonst bekannt, so aus einer Kreuzigung und einem Marientode in Karlsruhe, einem Reiterzuge und einer Grablegung in Stuttgart (doch wohl nicht dem schönen Schmerzensmanne der Alten Pinakothek von 1457, der Multscher eher noch näher steht). Die Stuttgarter Bilder stammen aus Heiligkreuztal. Sie gehörten einst zu einem Altare, der wohl Passion und Marienleben zum Gesamtthema hatte. In ihnen herrscht eine seltsam blanke Lichtheit, namentlich im Reiterzuge. Die Farben nehmen fast jene voraus, mit denen später D. Zimmermann seine Bauwerke schmückte: Rosa, Hellblau, Apfelgrün, Goldgelb. Die Zeit des Moser und des Wurzacher Altares ist vorbei, auch da, wo man mit Multscher in Verbindung steht, denn dieser *selbst* hat sich geändert! Das Brütende und gewitterhaft Geladene der Geniezeit um 1430/40 liegt dahinten. Die drängende und schwere Kampf Stimmung ist gewichen. Ein aufatmendes Gefühl wählt sich mühelosere Farben. Die betonte Helligkeit ist ihr unmittelbarer Ausdruck; licht und leicht, das liegt auch in unserer Sprache eng beieinander. In den Formen weicht das Schlagen und Stoßen, das kraftbetonte Hintreten, aber auch das grollende Schweigen, das Lauern vor der Entladung, das in den unersetzteren Körpern um 1440 sich zusammenzuballen pflegte, einer angenehmen Flächenhaftigkeit. Die Form wird wieder leicht lesbar, die Mühelosigkeit im Aufnehmen der als Scheiben sich schmiegsam hintereinanderschiebenden Gestalten, die klare Ordnung des Raumes, das sonnige Klima des entladenen Herbstes schafft rahmengerechte Grundform und schmale Gestalten. Daß diese dem Niederländischen ähnlich sehen, ist fraglos. Die innere Wandlung ist entscheidend. Das Angenehme singt jetzt wieder (Rhythmus des Lebens!). Freilich ist mit dem dämonischen Drängen der alten Zeit auch ihr Genialitätsausdruck vorbei; so wenigstens bei dem Meister des Sterzinger Altares (Abb. 89). Er hatte an Multschers Spätwerke wesentlich die gleichen Szenen zu geben, die der Meister einst in Wurzbach geformt hatte. Der Vergleich ist verblüffend. Zwar sind die Sterzinger Bilder häufig übermalt, sind auch etwas malerischer und dunkler als die Wiedergaben herausbringen, aber sehr anders als die Wurzacher sind sie wirklich (Abb. 88). Christus am Ölberg: in Wurzbach eine fast teuflische Einkesselung des Göttlichen, der mit bleichem Leidensgesichte aufblickt, uns nahegerückt, überfallen von den Häschern, die ohne jeden Raummaßstab, durch ihre schreckhafte Größe als die unmittelbare *Gefahr*, durch die Grauenhaftigkeit ihrer Gesichter und Bewegungen als die Gemeinheit an sich ihn wie uns buchstäblich bedrängen; der Schlaf der Jünger fast ein krankes Befallensein, eine Vergewaltigung des Menschen durch die Natur — in Sterzing die Maßverhältnisse

richtiger, die Häscherschar kleiner, rein vom Auge her weniger bedrohlich, Christus weiter abgeschoben, sehr edel, aber weniger ausdrucksstief; sein Gewand in langen Linien ruhig hingeschrieben, um die Gestalt viel Platz — auch darin aufgehobene Bedrängnis —, das Schlafen der Jünger mild und ruhig, der Felsen nicht mehr wie von Sprengkanälen zerbohrt, sondern fast wie ein Sockel geschichtet und unter dem Kelche fast regelrecht gemauert, architektonisch — und im Hintergrunde eine friedliche Stadt. Oder die Kreuztragung (Abb. 90—91): in Wurzach der riesige Balken durch das ganze Bild ragend, Christus geduckt, körperlich bis zum Erliegen überwuchtet, die Menschengruppe ein unlösbar verfilztes Knäuel, aus dem die häßlichen Leidenschaften dampfen, die wenigen Edlen aufrecht in schmalen Raum zurückgedrängt, der Ziehende vorne rechts ein Kerl mit nackten Beinen, die bösen Buben mit Steinen werfend, Totenschädel und Knochen grinsend aus der vieleckig umgrenzten, nur aus Menschen zusammengebackenen Masse — in Sterzing ein geradezu bequemer Zug, Christus selbst weniger auf uns zu als vor uns entlang geführt, mit ergreifend sanftem Blicke; kein Totenschädel, kein Knochen, keine bösen Buben, dafür wieder Landschaft: die altbekannte, früher gerne gegebene Stadtmauer mit dem Tore links, jetzt also wiedergekehrt; unter dem Stadttore, räumlicher Bedrängung enthoben, als milde Pfeiler heiliger Sanftmut Maria und Johannes; ein Stil der langen Linie, der den ganzen Altar durchdringt. Und so überall: im Marienode ist aus dem geheimen Achteck ein klares Rechteck geworden, der Mittelpfeiler ist weggeräumt, die Rückwand eckenlos parallel zur Bildfläche; in leicht unterscheidbaren Schichten, die immer genau der Bildfläche gleichlaufen, die nicht gegen sie anrennen, von rahmenverwandten Formen fest und beruhigend getragen, spielt sich in Stille der Vorgang ab. Die Fläche mit ihren Parallelen, das Rahmenrechteck mit seiner einfachsten Teilungslinie, der Diagonale, herrscht an Stelle des dumpfen und vielfach gebrochenen Figurenraumes. In der Madonna ist der Stil der langen Linie zu einem wahren Meisterstücke vorgedrungen; selbst wenn man nur die Kopfkissen vergleiche, müßte man den Unterschied wie mit Händen greifen: die feine Schichtung an Stelle der geballten Dichte, alles Zutätliche ausgeräumt, der Bildraum gleichsam gelüftet, und dies Alles Folge des veränderten Gefühles, das auch die Mienen verwandeln muß. Stille Lyrik statt düster eifriger Dramatik! Am klarsten steht der neue Stil in der Verkündigung. Ein mühelos überschaubarer Kastenraum mit gerader Rückwand, darin zwei große, lichte, senkrechte Fenster, der Boden weit überschaubar, ein bequemes Anlaufsbrett für den Blick, lauter steile und rahmenverwandte Formen (wie später bei Vermeer van Delft und

noch später bei Kersting), eine höchst bequeme Bühne für die Entfaltung der länglichen Gestalten, die von verwandten Linien fließend und einheitlich umschrieben sind. Dieser nun vollendete *Stil der langen Linie* ist eine der Möglichkeiten, die noch in die Dürerzeit hineinführen. Es ist eine Art Regotisierung, dem älteren 14. Jahrhundert ähnlicher als Allem, was dazwischen liegt, gerechnet von der Parlerzeit her; er ist eine entscheidende Form dessen, was man „spätgotisch“ zu nennen sich gewöhnt hat. Ein schwieriger Name, der nur als Verabredungswort hingenommen werden kann! „Spätgotik“ läßt erwarten, daß vorher eine „Hochgotik“ sich zu ihr gewandelt habe. Davon ist keine Rede. Die Hochgotik, wenn wir irgend etwas so nennen wollen (Kölner Domstil) ist längst vorbei. Konrad Witz und der frühe Multscher, die Meister des Tucher-, des Barbara-Altars und der Darmstädter Passion — sie Alle waren Antigotiker. Jetzt erfolgt eine sehr verwandelte späte Wiederkehr von Einigem der echten Gotik. Auch was wir „Regotisierung“ nannten, betrifft nur einen Zug und nicht das Ganze. Seien wir offen: uns fehlt einfach ein deutlicher Name, und deshalb nehmen wir den an sich irreführenden „Spätgotik“ an. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts ist die Bildung dieses Stiles zu beobachten; in den 60er und 70er Jahren hat seine eine Form, der Stil der langen Linie, auf weiten Gebieten, doch nicht allein, geherrscht. Eine unruhig bewegte, fast schon eine frühest barocke, hat sich ihr entgegengestellt, hat die 80er Jahre beherrscht, ist in den 90ern an vielen Stellen der langen Linie wieder erlegen — kurz, es hat ein Kampf angehoben, der in der Dürerzeit seinen Höhepunkt erreicht hat. Er wird darum auch in seinen älteren Formen dem Buche vorbehalten, das als Nachfolger des vorliegenden geplant ist. Für jetzt muß ein andeutender Ausblick genügen.

Dies steht wohl fest: der bahnbrechende Große, der mit einem neuen Zielbilde über die Zeit hinaustrat, in der er selber groß geworden war, ist Hans Multscher. Wir treffen ihn selbst, umgeben von hochbegabten und ergebenen Genossen, an den schönsten Schnitzfiguren von Sterzing. In der Altarmitte stand Maria vor einem von Engeln gehaltenen Vorhange; zwei Engel (heute im Münchener Nationalmuseum) hielten die Krone über sie, je zwei weibliche Heilige standen zu ihren Seiten, und draußen (wie später auch in Pachers Altare von St. Wolfgang) hielten die Ritterheiligen Florian und Georg die Wache. Der Zusammenhang ist zerrissen, wenn auch Maria, Barbara, Ursula, Apollonia und Katharina heute noch in der Sterzinger Pfarrkirche zu sehen sind (außer den Büsten). Schon die weiblichen Begleitfiguren gehören zum Edelsten deutscher Kunst (Abb. 92). Sie haben, nach der Sturm- und Drangzeit, eine eingängliche Schönheit wieder-

gefunden, die nun nicht mehr, wie in der Kunst um 1400, gleichsam erfahrungslos lebt, sondern den Sieg nach langem Kampfe verkündet. Man spürt das Aufatmen. Die Erlebnistiefe ist gerettet, aber die große und sichere, heitere und ernste Form ist wiedergefunden, ja, ein Adel, der nahezu an das Staufische erinnern kann. Es hatte sich aber auch in der Zeit der Schönen Madonnen ein hohes Schönheitsgefühl kundgetan, zwischen der älteren Parlerzeit und der Zeit des jungen Multscher. Auch dies war nicht für immer vergessen: in der Barbara namentlich klingt das Vergangene neu wieder auf, in dem lieblichen Rund des feinen Kopfes, selbst in dem weicheren Flusse der Gewandfalten. Apollonia, wohl (mit Gerstenberg) rechts von Maria zu denken, ist das herbere Gegenstück, schärfer in den Kantungen des Kopfes, härter in den Brüchen des Gewandes. Aber im Ganzen spürt man — trotz solcher deutlicher Abschattungen, auf die alle große Spannweite des Multscherschen Geistes sich verfeinert zusammengezogen hat — eine neue Sprache. Nicht die protestlerische Eckung, sondern der über alle Brechungen siegreiche *Gesamtfluß* ist ihr Mittel und ihr Zielbild. Über aller Beschreibung steht der Adel der Madonna. Sie bleibt Multschers Meisterstück; und während das des Konrad Witz — der Fischzug Petri — auf eine einsame Höhe seitab tritt und Abschluß ist, so ist hier zugleich Neues und für die Zukunft Verbindliches geschaffen, das unmittelbar und mittelbar weiterwirkte. Noch was Gregor Erhart, der Blaubeurer Meister, an Schönstem ersann, das lebt von dem Zauberklange, den der alternde Multscher angeschlagen hat. Seine Wirkung blieb unaufhaltbar, sein Werk Maßstab für die weitere Entwicklung der Deutschen, namentlich der Schwaben. Auf den Weg von der untersetzten Landsbergerin zu dieser adelig schlanken Himmelsmutter hat Gerstenberg überzeugend, wenn auch nicht als eigenhändiges Werk, eine (leider sehr verstümmelte) Madonna in Schärding am Inn gestellt; und wie von der Landsberger Madonna auch noch später Weiterstrahlungen ausgingen, in der Ochsenhäuser zu Frankfurt oder, barock verwandelt, in der von Maria-Mödingen, so spiegeln andere, namentlich die Heggbacher, die Maria von Sterzing wieder; noch andere, in Ulm, Lautrach, Neufra klingen ihr vor.

Ihr selber gilt der letzte Blick in das Gesicht einer soeben beginnenden Zeit — mit dem Bewußtsein, daß eine soeben endende ihre notwendige Begründung war (Abb. 93—94). Der späte Multscher ist ein *Klassiker* geworden, der Klassiker einer Art zweiter Gotik. Von wunderbarer Schlankheit ist seine Sterzinger Maria, in langen, nur wenig unterbrochenen Faltenbahnen zieht sich das Gewand zur Mondsichel herab, auf der sie schwebt. Die Hand greift mit einer seelenvollen Vornehmheit, die ganz Multscher

ist, zugleich in einer Bewegung, die ganz seiner Zeit zugehört, in das Gewand. Hier ist die untere Grenze einer Art Innenraumes, zu dem Kopf und Brustgegend der Madonna mit dem Kindeskörper sich zusammen ver-gittern. In diesem Kinde steckt eine unverkennbare Ähnlichkeit mit der Heiligkreuztaler Magdalena- und durch diese noch mit dem „Knirps“ vom Rathausfenster. Dennoch ist es ernster, von einer stimmungsvollen schwäbi-schen Nachdenklichkeit. In seine Kleinform hat sich der frühe, der „bur-gundische“ Multscher, der Mann der sinnhaften Lebensfreude, des Humors und der Leidenschaft eingeborgen, eingeborgen aber in die zum Ende rein gewordene Idealität: diese Madonna ist königlich und bürgerlich zugleich. Ihr reingeschnittenes Profil mit der vornehm langen Nase ist nicht weniger edel als manches staufische, aber der gesamte Ausdruck ist im Staufischen noch nicht vorzustellen. Die Beziehung von Mutter und Kind, die in Ster-zing gewiß sehr verhalten ausgedrückt und gänzlich unspielerisch ist, wäre im Staufischen (das uns kaum zufällig nur ein einziges Beispiel, in Mainz, hinterlassen hat) durch den Charakter erhabener Ferne, der seiner Höhe angehörte, ferngehalten worden. Erst das Bürgertum hat, so scheint es, die trauliche Nähe erschließen müssen. Von allen Seiten her umwirbt es sie in der Parlerzeit. Um 1400 ist der warme Strom völlig da, ein holdes Spiel hebt an zwischen der jungen glücklichen Mutter und dem anmutigen Kinde; daß wir es *belauschen* sollen, daß die Ferne des Gnadenbildes gewichen, die Vertraulichkeit mit dem Anbeter als dem *erwünschten* Zuschauer er-reicht ist, macht schon ein Wichtiges jener Zeit aus. Noch wichtiger: Reiz und Spiel wirken „erfahrungs“los. In Multschers Maria aber lebt *Erfahrung*, sie ist *älter*; ihr inneres Leben ist nur durch Reife möglich; es ist geradezu, als spiegele diese doch rein geistig geschaffene Gestalt die vergangenen Er-lebnisse der Kunst um 1440 als eigenen Lebensgewinn wieder. Auf die göttlich-menschliche Idealgestalt wird frei übertragen, was des Künstlers und der ganzen deutschen Kunst von damals selbst Errungenes ist: ein Sieg, der den Kampf voraussetzt. Diese Muttergottes ist weit deutlicher Mutter, als eine staufische es hätte sein können. Was hatten seit jener großen Zeit die Deutschen der Madonna an Erlebnissen übertragen? Zuerst war sie Göttin. Die Mutter war sie ganz erst im frühen Vierzehnten geworden, die Schmerzensmutter mit dem toten Sohne, die Maria des Vesperbildes. Sie war in kühlere Neutralität zurückgetreten im kräftigen Aufschwunge der Parlerzeit. Sie war zum Gnadenbilde geworden und wurde um 1400 als mädchenhafte Schöne entdeckt: eine zweite Welle des Mütterlichkeits-empfindens, aber nun eine, die das junge Glück fast eines älteren Kindes belauschen wollte. Dann aber war der große Bruch gekommen. Das Bild

der Schönen versank, es wurde derber und trüber. Das feine, aber zähe Band zwischen Mutter und Kind zerriß. Buchstäblich: es konnte aussehen, als entrutsche das Kind dem hütenden Arme. Das Idealbild erkrankte, und einer der feinsten Meister, dem es an der rettenden Kraft gebrach, der von Passau-St. Severin, goß in das schwankende, vor seinen unruhigen Augen flackernd gewordene Bild den Ausdruck der eigenen Ratlosigkeit. Andere, Gesündere, wie Jakob Kaschauer, waren nicht ratlos, sondern entschlossen, aber sie härteten und fernten das Bild, und die Maler gar gaben der Madonna einen seltsam unweiblichen, fast männlichen Zug ein. Der junge Multscher rang darum, die Starre zu lösen, das Angemännlichte wieder ins Weibliche, die Ferne in Nähe zu verwandeln. Dieses Letztere gelang beim Kinde früher als bei der Mutter. Erst der reife Multscher fing Alles zusammen ein, die Göttin und ferne Königin der Stauferzeit, die Leidende und Gealterte des Vesperbildes, die anmutige Zärtliche und wieder Junggezauberte der Kunst um 1400 und die neuerlich Gereifte der Konrad-Witzzeit. Mütterlicher als die staufische, jugendlicher als die der Vesperbilder, reifer als die Schönen um 1400, weiblicher als die um 1440, eine letzte reife Synthese, voll Anmut und Erfahrung, voll ferner Würde und wahrer Verständlichkeit, Königin und Mutter, himmlisch und volkstümlich zugleich, eine solche Madonna ist die Leistung, mit der die Kampfzeit sich selbst besiegt und dem Stile den Boden bereitet hat, der noch in die Zeit Dürers gewichtig hineinsprechen sollte: eine neue Vornehmheit, aber nun eine bürgerliche. Das Bürgertum hat jetzt seine *Würde!* Eine neue Andächtigkeit, aber eine zugleich vertrauliche — durch unabhängige Tat selbst des größten Einzelnen allein konnte das nicht erreicht werden. Wenn die Geschichte überhaupt einen Sinn hat, so können wir dieses großartige Sinnbild nur als *Ergebnis* verstehen. Ein neuer Siegeszug der deutschen Kunst konnte beginnen; die Kampfzeit des mittleren 15. Jahrhunderts hatte den Grund dazu gelegt. Ihr größter Name ist der des Hans Multscher von Reichenhofen.