



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1937

Die Wandlung in der Plastik

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

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 Faltengeuge 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 Staufalten 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

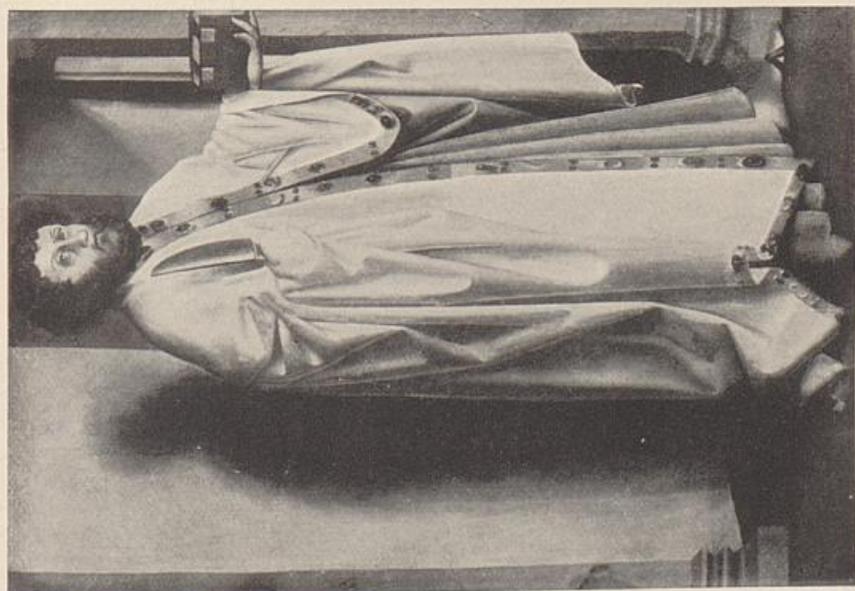
Auch in ihr ist der Vorgang nicht anders gewesen. Hier haben wir vielleicht die lebensvollste Äußerung des Geschehens an der Sebaldus-Madonna und dem Schlüsselfelderschen Christophorus von 1442 (Abb. 61—62). Die Rotsandsteingruppe des Christoph ist so wichtig, weil sie dem Nürnberger Werke, in dem wir 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

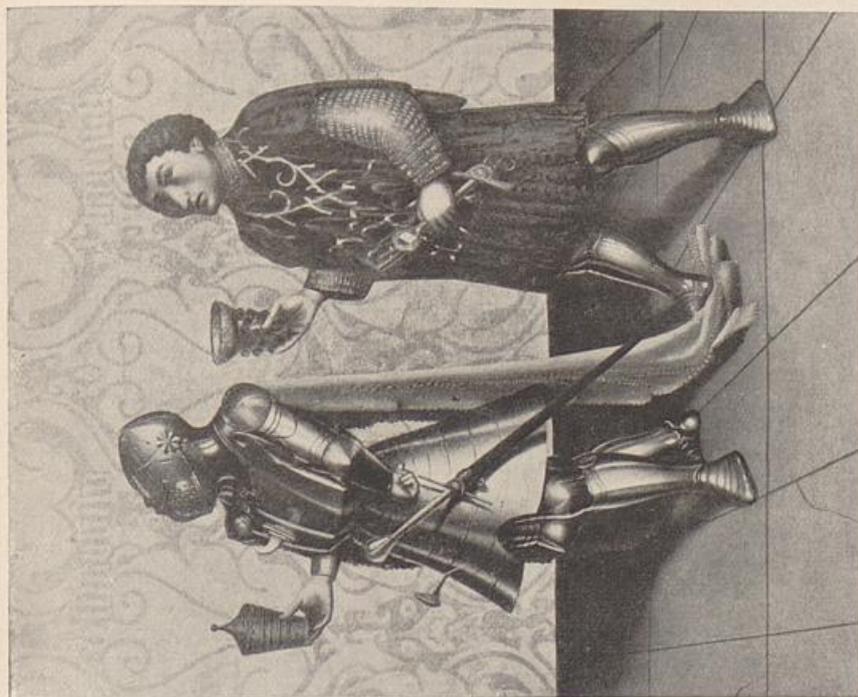
Ende der Grabmalplastik stand (man denke an Würzburg!) das Riesenhafte als Zeugnis des sachlichen Ernstes und eines betonten Glaubens an Greifbarkeit. Was ohnehin vom Wesen her ein Traum ist, bedarf auch des großen Maßstabes nicht (somit ein sehr großer Teil aller deutschen Kunst). Jetzt war er möglich, 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

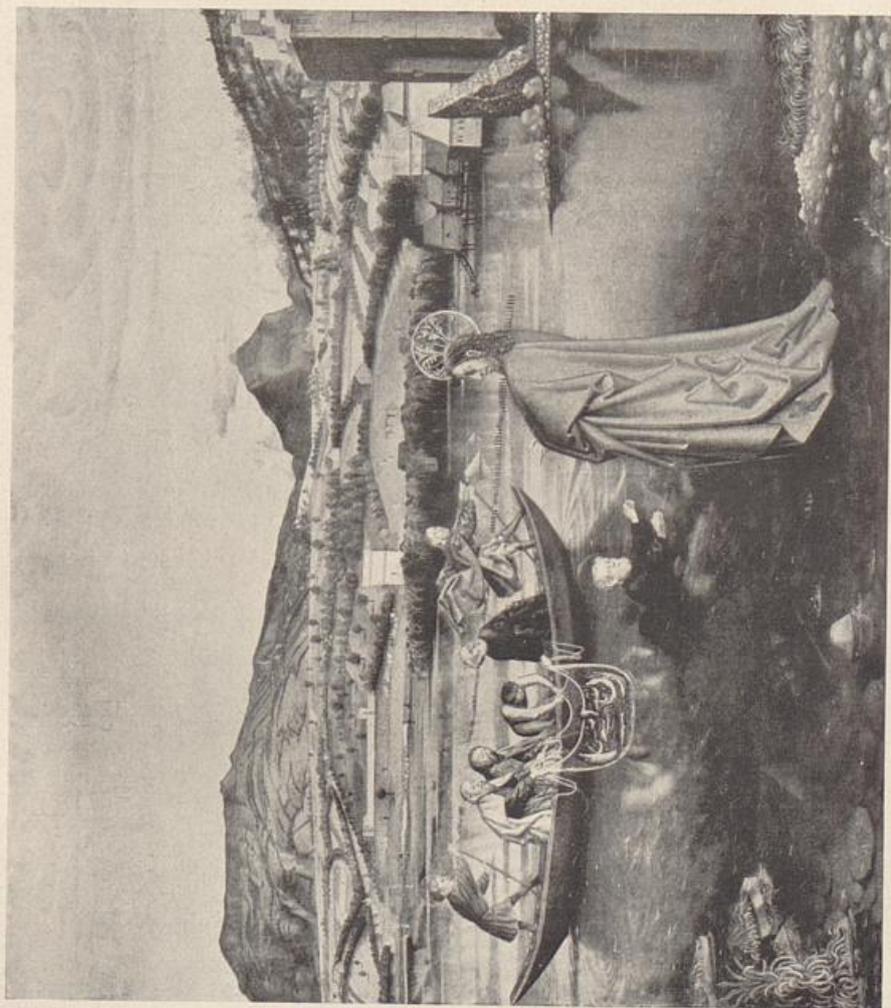
Wir waren aber von einer Madonna ausgegangen. Wie eine Zeit die Gottesmutter sieht, das wird stets von besonderer Aussagekraft sein. Fast jede kann an diesem Thema so überzeugend werden, daß man vor ihren besten Werken glaubt: dies ist wirklich *die* Madonna! Dennoch war jedesmal die Aufgabe anders gewendet. 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.

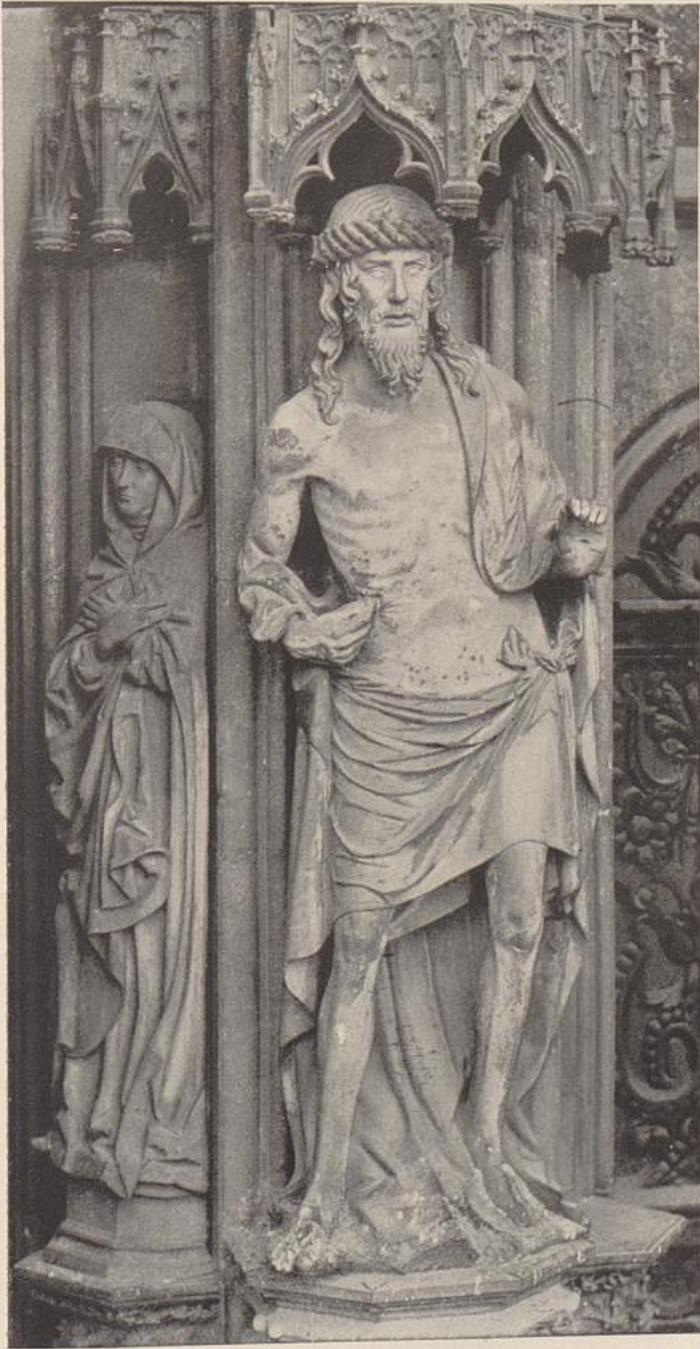
Bauplastik

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 behandelte 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 herauspringen 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-