



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1937

Die Malerei der Kampfzeit

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

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 empor tauchend, die beseltesten Blicke vielleicht des ganzen Zeitalters, fahlelfenbeinern 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 Formensprache 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-

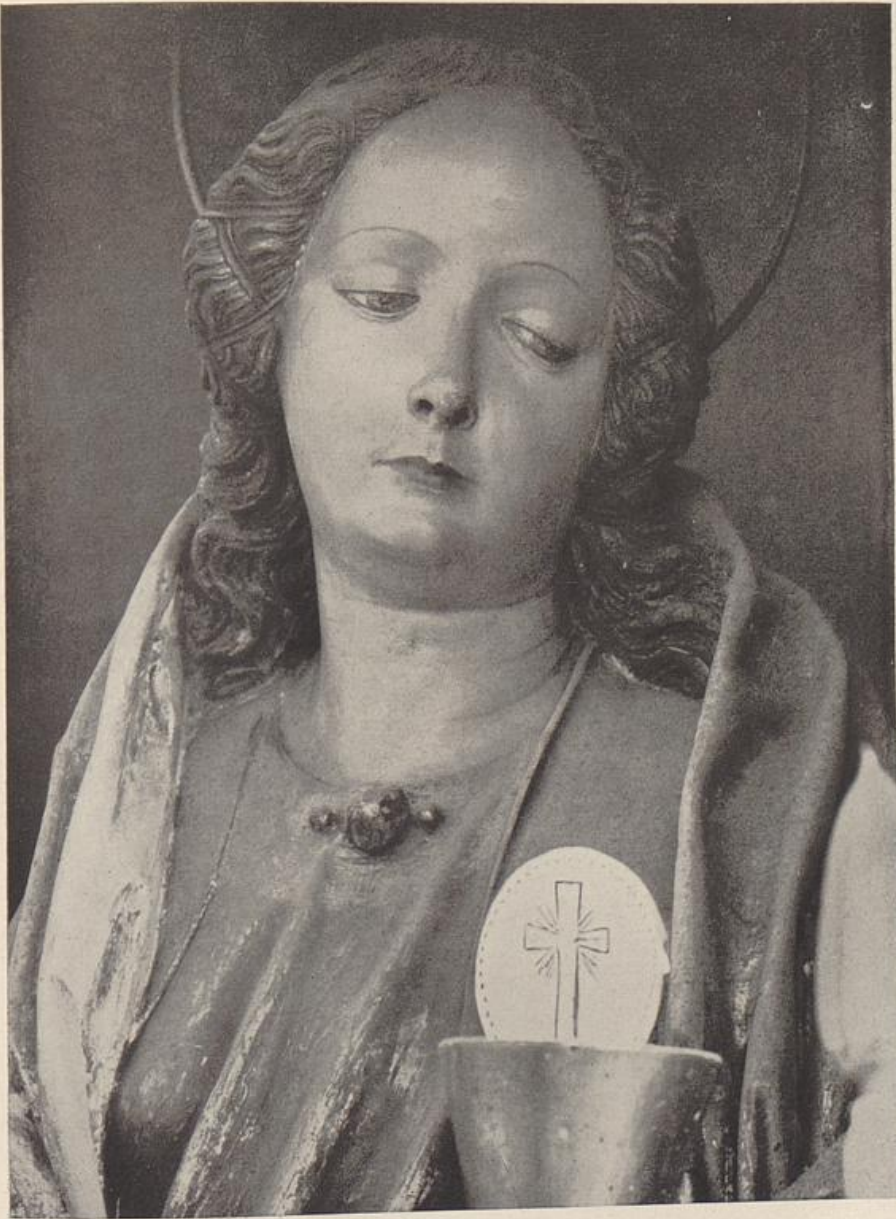
dachtsbildern, die ihre besondere Stärke waren, hießen sie das Geschehen stillstehen für das verweilende Gefühl — jetzt für das verweilende Auge. Wenn jene ältere Zeit uns weiblich geführt und in ihren Zielen lyrisch erschien — die neue erweist sich männlich geführt und in ihren Zielen fast wissenschaftlich. 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 Ober-*teil* 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 konstanzer 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 hineingeworfenen 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-

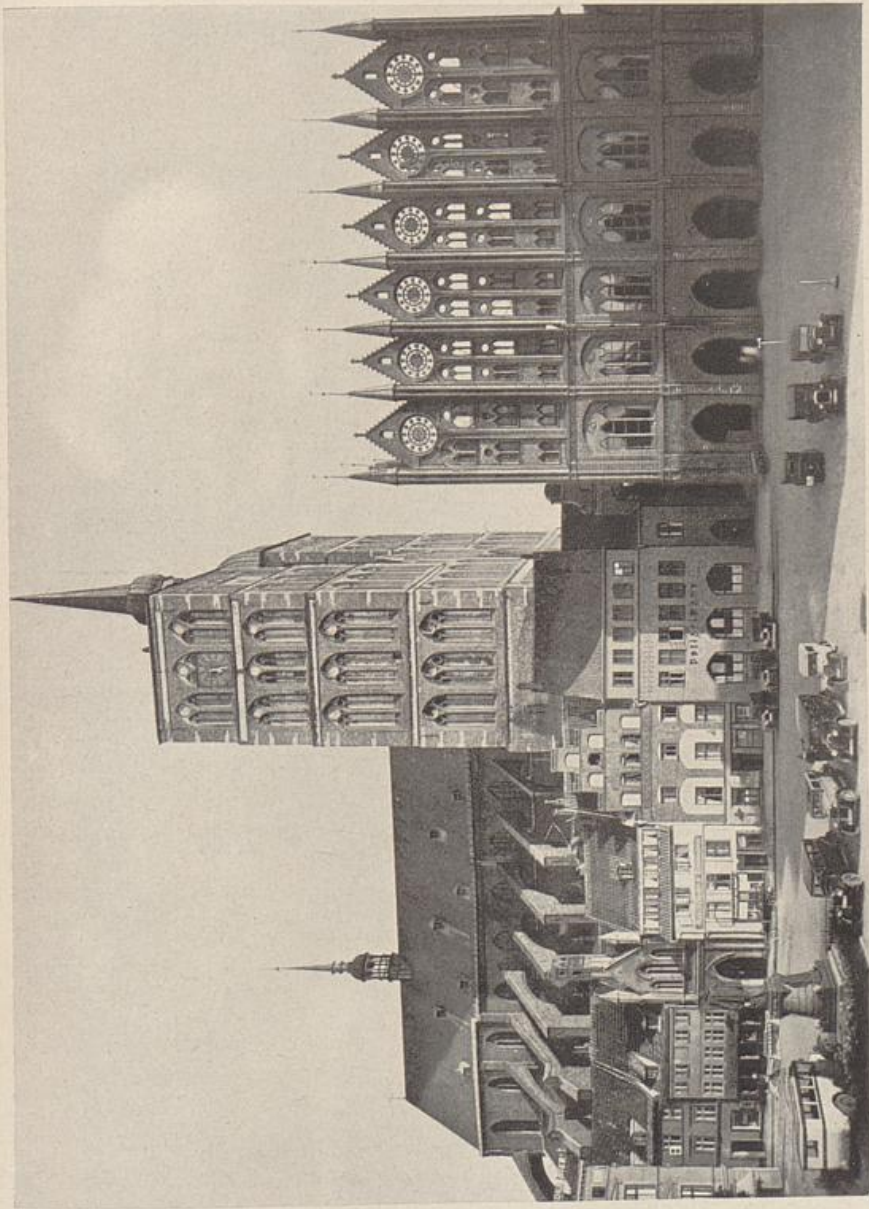
städter Tafeln in München, die Schmitz gleichfalls neben die Baseler gestellt hat, offenbaren auch darin einen gewaltigen Unterschied. Der Immenstädter Maler ist ein gewiß tüchtiger Zeitgenosse, und er läßt uns in die frisch erwachte Landschaftsfreude der Alemannen von damals offen hineinklicken; doch 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.

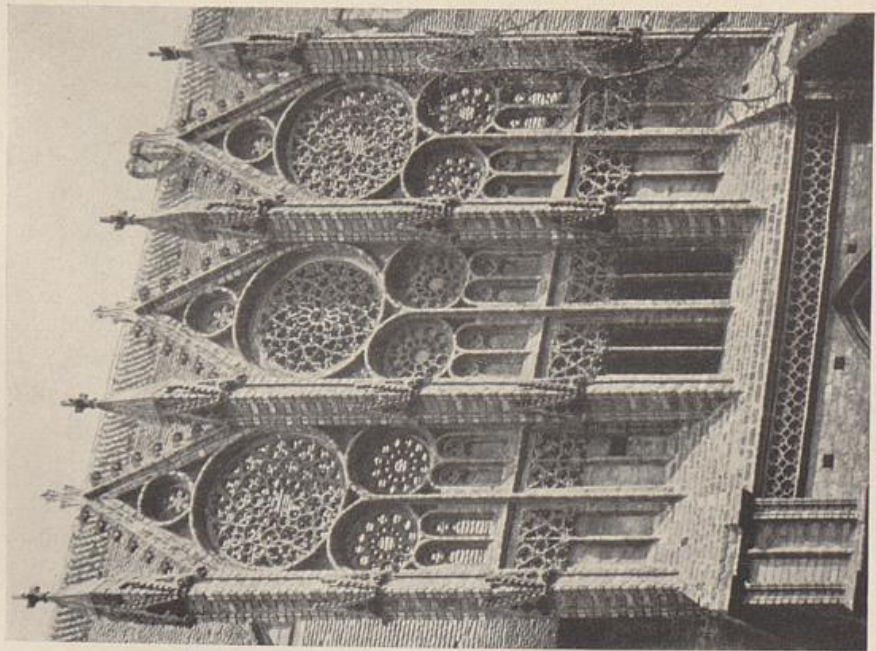
Der Genfer Altar von 1444 ist das große zweite Hauptwerk, leider nur unvollständig erhalten und noch immer (trotz der segensreichen Aufdeckung, die namentlich aus der Anbetung manches Echte herausgeholt hat) in bedenklichem Zustande. Viel Glanz war hier aufgeboten. In der Befreiung Petri ist das Umstelltsein 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.

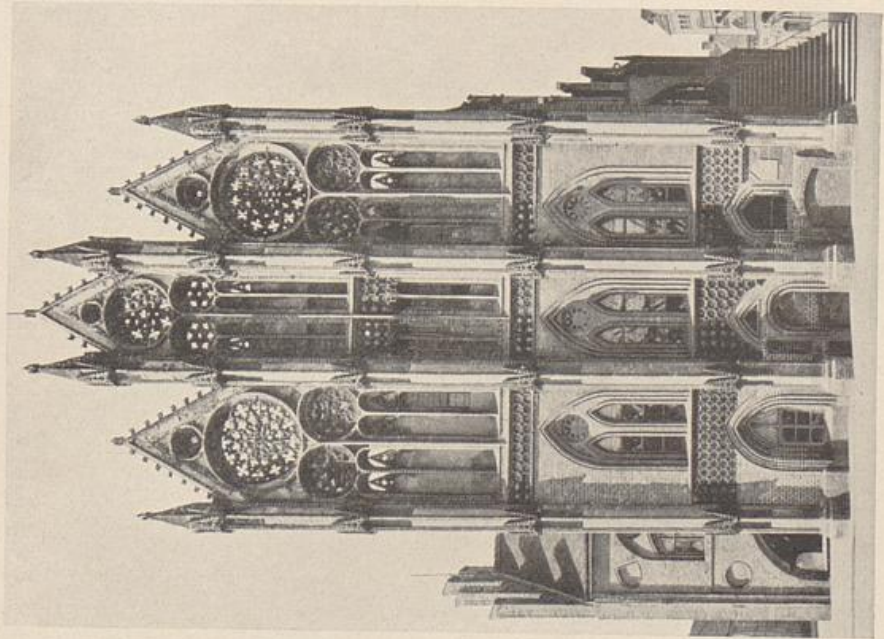
Was geht für uns daraus hervor? Auch Witz, wie Conrad, wie Francke, wie Lochner, ist nicht einfach den Weg in das immer Wirklichere gegangen, er konnte dieses gleichsam nur besser mitnehmen, als die Älteren, weil er die geheime Musik des Wollens trotzdem zu erreichen verstand. Diese ist uns das Wichtigste, 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