



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Universitätsbibliothek Paderborn**

### **Vom Wesen und Werden deutscher Formen**

geschichtliche Betrachtungen

**Pinder, Wilhelm**

**Leipzig, 1940**

Die Altdeutsche Kunst Vor Dürers Geburt

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

DIE ALTDEUTSCHE KUNST  
VOR DÜRERS GEBURT

„UM 1467“

Der Titel ist natürlich zu genau, um genau zuzutreffen. Aber die 1460er Jahre der deutschen Kunst sind zumal in ihrer zweiten Hälfte von merkwürdiger Ausdruckskraft und sind dennoch gleich den zwei vorangehenden Jahrzehnten lange Zeit nicht genug beachtet worden. Nicht gering war dabei die Schuld der an sich sehr berechtigten Dürer-Verehrung. Das Vor-Dürerische schien nur im Hinblick auf den einen Großen betrachtenswert, und man maß es nach dem, was daran noch nicht Dürer war, als sei es darum reine Vorbereitung und nicht schon selber ein Leben. Lange übersah man die Genialität in jener Zeit. Man sah überhaupt nicht richtig hin. Sobald man es tat, enthüllte sich ein Reichtum, den man durchaus als Eigenwert anzusehen hat: wohl ein Noch-Nicht und ein Nicht-Mehr, wie jede, wie auch die Dürer-Zeit, aber ebenso ein sehr eigenes Leben voll hoher Werte, voll leidenschaftlicher Gegensätze, unruhig und brodelnd, voll wahrer Genialität, und durchaus genährt von den eigensten Kräften des Volkes. Es gab für das frühere falsche Bild auch noch einen zweiten Grund. Man war übereingekommen, daß sich damals die deutsche Kunst an die niederländische verknechtet hätte. Der Irrtum ging sehr weit. Daß er ein Irrtum war, dürfen wir heute ruhig aussagen. Nur dies ist völlig richtig, daß jene Zeit mit besonderer Spannung nach den Niederlanden blickte, und daß man gerne dort lernte. „Darnach ist Albrecht Dürer, mein lieber Vater, in Deutschland kommen, lang in Niederland gewest *bei den großen*

*Künstlern.*“ Ohne Zweifel drücken diese Worte eine noch aus jener Zeit ererbte Überzeugung aus. Als Anerkennung eines großartigen Wertes war sie berechtigt, und sie war keineswegs auf Deutschland beschränkt. Die französische Kunst des späteren 15. Jahrhunderts ist in großen Teilen der niederländischen so stark verpflichtet, daß erst spätere Wissenschaft sie aus jener lösen mußte, wobei denn etwa aus Hugo van der Goes der Meister von Moulins hervortrat. In Italien sagte das Wort „Fiamminghi“ ohne weiteres „gute Maler“ aus, und auch die Deutschen haben um die hohe Meisterschaft ihrer nächsten, aus einst gemeinsamer Volkheit erst allmählich abgespaltenen Verwandten wohl gewußt. Wir kennen die gewaltige Bedeutung des Genter Altares und des ganzen Eyckschen Kreises. Wir wissen, daß der Flémaller, und erst recht, daß Rogher van der Weyden eine erschütternde Wirkung ausgeübt, ja, daß Rogher die Darstellung der Passion noch einmal neu geschaffen hat. Dirk Bouts, Hugo van der Goes, Geertgen van Haarlem waren Künstler höchsten Ranges, und sie waren nicht die einzigen ihres Landes. Die Wirkung dieser Tatsache auf unsere, namentlich die oberdeutsche Kunst, ist trotzdem viel zu einseitig gesehen worden. Gerade ein Fall wie der des Meisters von Moulins wäre in Deutschland nicht möglich: ein wirklich hervorragender oberdeutscher Künstler, der den Niederländern zum Verwechseln ähnlich sähe, ohne doch, wie etwa Memling, dauernd bei den Nachbarn gelebt zu haben. Der Fall der niederdeutschen Kunst scheidet aus; sie ist der nordwestlich benachbarten auf das engste stammesverwandt. Sie ist ihr an Werthöhe seltener gewachsen, aber dennoch ist bei ihr überwiegend Stammes- und Sprachgemeinschaft, was manche ausschließlich für Einfluß halten. Die rheinische und oberdeutsche Kunst aber, die im ganzen doch wichtigere, ist von stärkster Eigenart. Sie *will* noch anderes als die niederländische. Wo sie an jene erinnert, außer durch auch ihre geborene, unverkennbare Blutsverwandtschaft, *da* allerdings hat sie Einflüsse von jener aufgenommen, *dann* ist das so viel mißbrauchte Wort eindeutig berechtigt. „Einfluß“ aber bedeutet, daß ein eigener Fluß da ist, in den etwas einströmen kann. Das ist eine ganz andere Lage als bei unseren östlichen Nachbarn, denen in jener Zeit noch die deutsche Kunst auf weite Strecken hin, namentlich in den höheren Formen, die eigene einfach ersetzen

mußte. Da ist das Wort „Einfluß“ meist viel zu schwach, da wäre meist viel richtiger von auslandsdeutscher Kunst zu reden. Niemand, der auch nur ein wenig zu sehen versteht, würde die hohe Kunst eines Martin Schongauer auch nur einen Augenblick mit der niederländischen verwechseln oder sie gar als deren provinziellen Ableger empfinden können. Ein Einfluß ist zweifellos da, jedoch in der ebenbürtigen Form schöpferischer Auseinandersetzung. Anders steht es z. B. bei Herlin. Der Schwabe in ihm bleibt unverkennbar, aber hier ist es richtig, daß ein dauerndes Nachstreben hinter den Niederländern her mehr durch die Grenzen des Könnens als die des Wollens eingeschränkt wurde. Ein beschränkter Künstler, das war Herlin wahrlich. Und dennoch, selbst bei ihm klingt hier und da, namentlich wo die nordwestlichen Vorbilder versagen müssen, vor Gruppen wirklicher Menschen seiner Umgebung, noch ein Eigenes auf. Der ganzen oberdeutschen Kunst von damals fehlt dabei das Höfische, das „Burgundische“ der niederländischen. Bei schwächerer Begabung ergibt sich unter oberdeutschen Malern manchmal eine große Nachgiebigkeit, bei sehr kleinstädtischer Umgebung auch einmal etwas Spießig-Hausbackenes. Aber gerade dieses ist, auf das Ganze gesehen, genau so selten und für dieses Ganze jedenfalls unerheblich, wie man es früher irrtümlich als das Wesentliche angesehen hat. Die starken Begabungen entscheiden! Die entscheidende deutsche Kunst von damals, die man früher übersah, hat ein völlig anderes Gesicht, und sie ist so reich und selbständig gewesen wie nur eine in Europa, reich genug obendrein, um sehr weit über die Grenzen unseres Volksraumes nach Norden und namentlich nach Osten hin nicht nur in den bedeutenden eigenen Kolonien, sondern auch in den fremden Nachbarvölkern als geradezu die eigentliche Kunst sich auszuwirken. Es ist richtig, daß wir in Köln wie in Schwaben und Nürnberg und nicht nur da den Einfluß niederländischer Malerei jahrzehntelang verspüren können. Nicht richtig aber ist es, die Wandlungen unserer Kunst selber von daher abzuleiten. Es ist nachweisbar, daß diese sich so selbständig wie immer vollzogen. Doch ist es bei dem Volke der Mitte ebenso selbstverständlich, daß jede eigene Wandlung eine Türe zu irgendeinem der jedesmal doch auch verwandten Nachbarn öffnet, soweit diese

stark und gebefähig sind. Französische, niederländische, italienische, gelegentlich selbst englische Kunst haben zu bestimmten Zeiten und an bestimmten Orten immer einmal etwas bedeuten können, aber immer auch nur, weil Deutschland *selbst* eine Wandlung vollzogen hatte! Selbst Dürers Reisen sind in diesem Sinne meist falsch gesehen worden. Das erlebnisstarke Genie hat natürlich keine Reise, weder die italienischen noch die niederländische, ohne Gewinn unternommen. Dennoch waren dies keine Bildungsreisen im Sinne Goethes. Sie hatten wesentlich außerkünstlerische Gründe, dabei aber auch noch einen künstlerischen Erfolg. Die heute überwundene Mißkennung des Münchener Selbstbildnisses von 1500 möge als warnendes Beispiel doch nie mehr vergessen werden! Namentlich für die niederländische Reise ist weit wichtiger als Eindrücke und Einflüsse, daß Dürer damals 50 Jahre alt war, daß er an der entscheidenden Lebenswende stand, die auch für Kleinere eine feststehende Erfahrung ist, deren Entscheidung fordernde Bedeutung aber mit der Größe des Erlebenden nur noch zu wachsen pflegt. Vergessen wir das eigentliche Leben nicht, das, zumal bei den Starken, niemals nur aus Aufnehmen besteht, sondern jedesmal die Geschichte einer Kraft ist, und desto mehr Geschichte, je größer die Kraft. Die Kraft nährt sich vom Erleben, aber sie schafft sich selbst und wandelt sich selbst erst recht durch Hinausgeben. Dürer, dessen kritische Sorgen um Deutschland uns ja schon bekannt sind, wußte gerade in diesem Punkte sehr genau, wie falsch jene Ansicht gewesen wäre, die erst bei den Späteren angekommen ist, die nämlich, daß deutsche Kunst nur immer nachhinken müsse. „Es ist der Deutschen Gemüt, daß alle, so etwas neues bauen wollen, auch eine neue Form haben möchten, *die zuvor nie gesehen!*“

In der Geschichte der deutschen Kunst, wie wir sie etwa zur Todeszeit Hans Multschers antreffen, sind die berühmten niederländischen Einflüsse eine Episode, gewiß eine wichtige, nicht aber der entscheidende Anreger der Wandlungen. Köln ist ein Sonderfall, aber da Köln fast zuerst in den Gesichtskreis der Forschung trat, so hat nach dem Gesetze der Trägheit der Fall Köln die Auslegung des gesamten Deutschen allzu lange bestimmt. Es war sehr

kölnisch, daß die Nachwirkung Lochners so stark und so lange währte. Hier allerdings mußte das Niederländische, das besonders der (zugleich sehr kölnische, aber unverkennbar bei Dirk Bouts geschulte) Meister des Marienlebens hinzubachte, tatsächlich umwälzend wirken, so sehr aber auch fast nur hier. Selbst in der kölnischen Kunst haben wir obendrein gelernt, im Meister der Verherrlichung Mariae das höchst Unniederländische, Deutsch-Rheinische zu erkennen, das starke seelische Erbe Lochners als bestimmenden Grundklang bei allem Neuen des Einzelvortrages. Rein als Arbeitsweise würde eine Darstellung, die vom Niederländischen überhaupt nicht spräche, der geschichtlichen Wahrheit immer noch erheblich näher kommen, als die noch immer so verbreitete Auffassung, die jede deutsche Wandlung als Ergebnis fremder, in diesem Falle westlicher Einflüsse zu begreifen sucht. Es liegt umgekehrt: die deutschen Wandlungen sind die Ursache der Einflüsse, wenn es diese auch selbstverständlich gibt. Auch Konrad Witz schuf seinen völlig einmaligen Stil in erster Linie doch nicht, weil es den Meister von Flémalle und die burgundische Kunst gab, sondern weil sein Volk sich gegen den „weichen Stil“ von innen her wandte und vor allem, weil er Konrad Witz war, unverwechselbar mit all jenen, denen er gleichwohl geistig nahestand. Durch ihn, durch Multscher und andere war der Weg zur „Spätgotik“ engeren Sinnes selbständig eröffnet.

Hans Multscher starb 1467. Dieses Jahr ist für die Geschichte unserer Kunst so wichtig, daß es eine eigene Darstellung von größerer Breite rechtfertigen würde. Auch Meister E. S., vor Schongauer der entscheidende Entwicklungsträger des Kupferstiches, muß damals (oder spätestens 1468) gestorben sein. Ein drittes entscheidendes Ereignis: damals, als gerade 1467 der herrliche und mit zahllosen Folgen bahnbrechende Gekreuzigte von Baden-Baden entstanden war, holte unser Kaiser Friedrich III. den Nikolaus Gerhart aus Straßburg an seinen Hof nach Wiener-Neustadt, und damit traf ein zündender Strahl in einen sehr selbständig vorbereiteten Zündstoff, hinüberwirkend von der einen großen deutschen Stromlandschaft zur anderen. Wie sehr an der Donau der Boden bereitet war, beweist der kleine, fast barock bewegte, aber von Gerhart ganz unabhängige Kremser Christophorus von 1468.

1467 ist das hübsche „Talhofersche Fechtbuch“ entstanden. 1467 ist das Todesjahr des Truchseß von Waldburg, dem zu Waldsee ein großartiges Bronzedenkmal gewidmet wurde. Mit 1467 ist der Alabaster-Engel der Erfurter Severi-Kirche bezeichnet und ebenso des gleichen, sehr feinsinnigen Meisters Magdeburger Mauritius. Unter den Halberstädter Domfiguren sind der seltsame Philippus und der noch seltsamere Hieronymus in die gleiche Zeit (nicht vor 1466, aber sehr bald danach) zu setzen, und 1466 ist auch das Todesjahr des Würzburger Bischofs Grumbach, dem ein sehr gleichlaufend geformtes Grabmal im Dome gilt. Im Jahre 1467 *könnte* wenigstens sehr gut auch das Trierer Grabmal der Elisabeth von Görlitz entstanden sein. Peter von Wederath, offenbar sein entscheidender Meister, schuf 1468 jedenfalls den Michaelsaltar von St. Gangolf zu Trier. Gleich darauf wurde das Ulmer Chorgestühl unter Jörg Syrlin d. Ä. begonnen, eines der unsterblichen Meisterwerke unserer Kunst. 1467, als Leonhart Pacher Probst im Neustift bei Brixen wurde, beginnt die entscheidende Tätigkeit seiner berühmten Vettern Michael und Friedrich Pacher für das Kloster. Als Michael Pachers, des südlichsten Großmeisters nördlichsten Bruder werden wir Bernt Notke anzuschauen haben. 1467 ist er zuerst urkundlich genannt, aber sein Lübecker Totentanz, dessen Reste Heise in Reval nachweisen konnte, ist schon für 1463 gesichert. In den Jahren 1468/69 scheint er mit Hermen Rode den Hochaltar der Stockholmer Store-Kyrka gearbeitet zu haben. Es könnte an Spielerei gemahnen, wollte man auf das eine Jahr 1467 allein sich versteifen. Daß jedoch dessen nähere Umgebung eine höchst entscheidende Zeit bedeutet, das ist sicher. Und gerade dieses lebendige Stück unserer eigenen Geschichte gehört ihr durchaus allein und mit entschiedener Selbständigkeit an.

Die Darstellung bewegt sich in diesem Abschnitt in nahen Grenzen um 1467 herum. Was ist damals alles entstanden! Ob Plastik, Graphik oder Malerei — wir wollen es zusammensehen, ohne darum zu vergessen, daß auch der herrliche Lorenz-Chor um eben diese Zeit an der Vollendung stand. Es ist aber richtig, die darstellenden Künste zuerst und gemeinsam zu befragen. Zunächst noch einige Beispiele. Johann Stenrad, in dem man den malenden Lehrer

Notkes vermuten darf, vollendete 1471 den Hochaltar von Bälige in Schweden. Er hat als Erster „den Knitterstil in lübische Formen übersetzt“ (Wentzel). Zwei große Gesamtwerke schwäbischer Altarkunst fallen in diese Zeit: 1466 der Hochaltar von St. Jakob zu Rothenburg mit den Malereien Herlins und sehr wichtiger Plastik, 1469 der des Hansen Schüchlin in Tiefenbronn. Ein dem Schüchlin stilistisch merkwürdig gleichlaufender „Meister des Schottenstiftes“ in *Wien* bezeichnet mit dem gleichen Jahre 1469 eine seiner sieben Tafeln der Passion. Ihm war in der gleichen Stadt um 1460 der „Meister von Maria am Gestade“ um wenig vorangegangen. Der verlorene Hochaltar des westfälischen Klosters Liesborn, dessen Reste uns einen der köstlichsten nordwestdeutschen Meister bezeugen, ist um 1465 entstanden, ganz gleichzeitig mit den sieben erhaltenen Tafeln vom Kolmarer Altare des Caspar Isenmann. Bei schärfster Gegensätzlichkeit gegen diesen und noch mehr gegen den Liesborner scheint doch auch der merkwürdig alleinstehende Maler des Erfurter Regler-Altars zur gleichen Zeit sein Werk geschaffen zu haben. Es ist damals auch eine Blütezeit der Nürnberger Kunst. Hans Pleydenwurff, der bedeutendste Maler der Stadt vor Dürer, hat 1462 seinen Altar für die Breslauer Elisabethkirche geliefert und spätestens 1464 (wenn nicht doch schon um 1456?) das wahrhaft bahnbrechende Bildnis des 1464 verstorbenen Kanonikus von Löwenstein im Germanischen Museum. Der Hofer Altar in München, Pleydenwurff nahe, aber weder ihm noch Wolgemuth zuzuschreiben, stammt von 1465. Die gleiche Jahreszahl begegnet uns in der so wichtigen Geschichte unseres Kupferstiches: seit 1446, dem ältesten Datum in dessen gesamter Geschichte, ist 1465 wieder das erste Jahr, in dem Jahreszahlen wieder auftauchen: bei dem Boholter Israel von Meckenen und dem weit größeren Oberrheiner E. S. Dies ist zugleich die Hauptzeit des Nikolaus Gerhart am Oberrhein (1463—1467). Gerade 1464 schuf der große, den Deutschen so wichtige Mann die berühmten Büsten für das Straßburger Kanzleigebäude, und genau gleichzeitig datierte der Straubinger Meister Erhart, stilistisch sein schärfster Gegensatz, das Grabmal des Caspar Zeller. Blicken wir nach Köln, das gerne als Sonderfall betrachtet wird: in der Hardenrath-Kapelle von Maria am Kapitol hat es 1466 ein



Meisterstück in der Einheit aller Künste, in Baukunst und darstellenden, vollbracht. In Konrad Kuyns Spätkunst besitzt es einen der wertvollsten Beiträge zur deutschen Plastik jener Zeit. Dieser Meister starb 1469 und hatte zu Anfang des Jahrzehntes das reizvolle Grabmal des Erzbischofs Dietrich von Moers im Dome geschaffen. Der Meister der Verherrlichung Mariae stand um 1460 in Blüte; unmittelbar folgte ihm der des Marienlebens, und dessen Cueser Calvarienberg, der den damals größten Denker unseres Volkes, Nikolaus von Cues, im Bildnis uns überliefert hat, stammt von 1464.

Wohin wir auch blicken: überall, auch bei der Lückenhaftigkeit unserer Überlieferung, beweist sich die Zeit, um die herum E. S. und Multscher ihr Leben vollendeten, als eine des erstaunlichsten Reichtumes. Es gilt, ihn zu ordnen. Absichtlich ist eine Reihe von Tatsachen in scheinbar unregelmäßiger Streuung einfach hingenannt worden. Es wird sich zeigen, daß an allen entscheidenden Stellen des deutschen Kunstlebens Kräfte tätig waren, die bei jeder örtlichen und persönlichen Verschiedenheit dennoch sich im Rahmen des großen deutschen Ganzen nach polaren Gegensätzen ordnen lassen, Gegensätzen natürlich mit vielen Zwischengliedern, wie immer das Leben sie fordert. Pole sind immer nur Annäherungswerte, das Leben zeigt sich gerade in den Abschattungen, im Dazwischen. Für unsere Auffassung ist aber zunächst die notwendig vergrößernde Darstellung nach scheinbar reinen Gegensätzen nützlich, um wenigstens ein erstes Gerüst zu errichten.

Für sich betrachtet, war der Spannungsreichtum der Zeit von Multschers letzten Lebensjahren kaum geringer als jener der Dürer-Zeit. Was diese auszufechten hatte, wurde schon damals festgelegt. Der Kampf, der vorher überwiegend im Nacheinander erlebt war, wurde jetzt zu gleichzeitigem Ringen schärfster Gegensätze. Es sind die gleichen, die auch der Dürer-Zeit den Grundton angaben, soviel reicher, *noch* reicher an inneren Kämpfen diese auch gewesen ist. Wenn wir nun die darstellenden Künste jener Zeit im ganzen überblicken, so heißt das nicht, daß wir sie willkürlich durcheinanderwerfen wollen. Es scheint wenigstens dem Verfasser kein Zweifel, daß an Dürers eigentliche Wirkungszeit heran bei uns in Deutschland die Plastik und die Graphik mit größerer Bedeutung tragen als

die Malerei. Für die Plastik bestätigt sich damit nur eine alte, in diesen Betrachtungen schon mehrfach ausgesprochene Erfahrung: sie vertritt oft bei uns die Malerei besser als diese selber. Wenn sie in der eigentlichen Dürer-Zeit der Malerei nur neben-, ja hier und da untergeordnet wurde, so war dies für Deutschland eine Ausnahme. Auch das malerische Zeitalter hat seine malerische Gesinnung bei uns vor und nach Dürer überwiegend in plastischer Ausführung vorgetragen. Graphik aber ist nicht von vornherein einfach Malerei. Erst in Schongauer findet eine nahe Vereinigung statt, und es liegt darin dieses großen Meisters einmalige geschichtliche Stellung innerhalb des Abendländischen überhaupt, wie Kurt Bauch schön nachgewiesen hat. Daß gerade der Kupferstich im Deutschland des 15. Jahrhunderts eine für ganz Europa überragende Stellung einnimmt, kann kein Zufall sein. Er bildet sich im Lebensraume der Goldschmiede-Werkstätte. Dort aber wird vorwiegend plastisch gearbeitet, in Geräten und Figuren. Dazu tritt die starke Bedeutung des Ornamentalen; die Neigung zu ihm ist unser uraltes Erbe. Vor allem: hier ist der kleine Maßstab zu Hause, der den Deutschen immer besondere Vorteile bot, der ihre liebevolle Innigkeit auch zum Kleinen lockte. Plastische Technik, Angrenzung an das Ornament und kleiner Maßstab, diese drei Bedingungen, von einer Zeit ergriffen, deren heiß aufkochendes allgemeines Leben überall die Vielfältigung für größere Massen erstreben mußte, im Lande der dauernden Sorgen um das göttliche Gut, im ersten Lande des Buchdrucks überhaupt, mußten unserer Graphik eine Sonderstellung gewähren. Vieles von dem eben Genannten trifft wie für den Kupferstich auch auf den Holzschnitt zu, der aber überwiegend erst in der eigentlichen Dürer-Zeit auf die künstlerische Höhe des Kupferstiches gelangte. Wenn deutsche Graphik vor und um 1500 sich reißend schnell über das Abendland verbreitete, wenn Michelangelo als Kind nach Schongauer zeichnete, tiefer aber Schongauer auf Raffael wirkte, wenn im frühen 16. Jahrhundert in der Terra ferma von Venedig bis in die Häuser der Kleinen hinein deutsche Blätter beliebt waren und wenn, wie Th. Hetzer nachgewiesen, auch die italienische Großkunst gerade aus deutscher Graphik Gewinn ziehen konnte, Grundgedanken nämlich der Bewegung in der Komposition, so ist dies alles

Folge der Taten schon der 1460er Jahre, der Zeit des Meisters E. S. Graphik und Plastik stehen im Deutschland jener Tage in besonders enger Beziehung. Wie einst der Kupferstich aus plastisch arbeitenden Werkstätten hervorgegangen, so wird sich am Ende des Jahrhunderts der Holzschnitt in die Nähe des Plastischen biegen, und zwar stilistisch. Die hohe und verwickelte Sprache der Erregung, die der junge Dürer in der Apokalypse fand, ist in der Malerei weit weniger vorbereitet als in der Plastik der Altäre, und vielleicht sogar im Kupferstich eher noch als im Holzschnitt selber. Holzschnitt- und Holzschnitzkunst finden sich beim jungen Dürer in erstaunlicher Weise als ursprünglich tief verwandte Stilkräfte zusammen.

Wenn wir zunächst einige Proben für die Spannweite der vordürerischen Zeit betrachten, so sollen alle Künste ihr Zeugnis geben. Danach aber wird es richtig sein, von der Plastik über die Graphik erst zur Malerei zu gelangen.

Das geschichtliche Leben verläuft unterhalb aller Wellenberge und Wellentäler, aller uns eindrucksvollen „Höhepunkte“ und der scheinbaren Pausen, unterhalb von Kampf und Frieden, so ununterbrechlich fließend, wie die Zeit selbst unentrinnbar entweicht. Es ist immer schöpferisch, auch an den stilleren Stellen, auch in den „Pausen“, die im Grunde so schwer aufzufinden sind und deren Eindruck sehr oft eher unserer Blindheit entstammt als der uns verborgenen Wirklichkeit. Nicht erst die sechziger Jahre brachten Neues und Entscheidendes. Vielmehr: daß sie es in nun so zweifellos hohem Maße bringen konnten, war nur möglich, weil das schöpferische Leben schon immer, vor ihnen und bis zu ihnen, weitergegangen war. Nur die besondere Kraft einzelner Tonstellen erlaubt allenfalls einer Betrachtung, die ohnehin, je weiter sie fortschreitet, mit um so größeren Lücken zu rechnen hat, über die letzten vierziger und die fünfziger Jahre des 15. Jahrhunderts so kurz hinwegzugehen, wie es hier geschehen muß. Dies ist ja die Geschichtslage, an der der zweite und der dritte Band sich kreuzen. Schon aus den vierziger Jahren wäre für eine echte *Geschichte* (die — immer wieder gesagt! — hier nicht versucht wird) vieles nachzutragen; und „um 1457“ wäre sogar auch schon ein nennenswertes Jahr, insofern die urkundlichen Überlieferungen, so zufällig sie gewiß sind, uns für damals eine Reihe

von Tatsachen offenbaren, die die Fülle des Wirklichen wenigstens anzudeuten vermögen, so sehr sie auch hinter dieser zurückbleiben müssen. Das letzte uns bekannte Werk Hans Multschers entstand ja rund zehn Jahre vor seinem Tode, der Sterzinger Altar, 1456—1458. „1457“ steht auf dem schönen Schmerzensmannsgemälde in München, das fast eher noch dem gealterten Meister selbst als dessen Sterzinger Helfer nahe ist — welch letzteren wir ja aber auch nicht vergessen dürfen, so wenig wie den „Meister der Augsburger Moritzkirche“ oder den der Ulrichslegende. Im gleichen Stammesgebiete treffen wir zur gleichen Zeit die Altäre von Oberstadion (1458) und von Scharenstetten. In Tirol gehört Michael Pachers malender Lehrer, der Meister von Uttenheim, in die 50er Jahre. Nicht wenige bedeutende plastische Werke sind uns bekannt, so der 1457 gesicherte Stiftergrabstein von Tegernsee, so das Grabmal des 1455 verstorbenen Bischofs Schenk von Limpurg im Würzburger Dome, das auf den elf Jahre späteren Grumbach des gleichen Meisters stark vorausweist. Die weithin, z. T. bis nach Amerika verstreuten Reste des Altares von Kloster Marienfeld in Westfalen, die wir dem bedeutenden Maler Johannes Koerbecke zuschreiben dürfen, stammen von 1457, und aus dem gleichen Jahre haben wir den Grazer Domaltar des Riedschwaben Konrad Laib, der in Salzburg arbeitete. In diesen beiden Fällen weist — anders als beim Limpurg-Denkmal — der Zusammenhang stark rückwärts, bis in die letzte Konrat-Witz-Zeit. Laib finden wir schon in dieser tätig, und auch Koerbecke tritt uns innerhalb ihrer mit den Tafeln aus der Abteikirche von Langenhorst entgegen. Schon in diesen beginnt die Wendung des Meisters aus einer ererbten Welt zwischen Konrad von Soest und Lochner, der Welt auch des Meisters Francke, zu jenen härteren Formen, die auch der Heiligentaler Altar in Lüneburg, vollendet von Hans Bornemann etwa 1446—1448, schon beherrschte. Nicht nur, daß die alte, zart weibliche Welt versinkt — das ist seit rund 1440 entschieden; es tut sich der Blick auf in neue Raumweiten, und eben in diesem steckt eine treibende Kraft der weiteren Entwicklung. Bei Bornemann ist sie früher deutlich, aber auch Koerbecke hat sie spätestens im Marienfelder Altare bewiesen. Die klare Städtelandschaft taucht jetzt auf und bedroht die Kleinteiligkeit, die zerhackende Wirkung vieler

architektonischer Innenrahmungen, wie sie besonders deutlich beim Wurzacher Altare wahrzunehmen waren. Beide Arten liegen aber noch in den 60er Jahren miteinander im Kampfe.

Den Reichtum dieser Zeit kann man vorübergehend auf sehr scharfe Gegensätze bringen, aber keineswegs auf ein einziges Paar, sondern auf deren eine ganze Reihe. Die sehr verschiedene Stellung der Künste, von der schon so oft zu reden war, wird sich darin deutlich offenbaren. Die längere Erfahrung der Plastik, die ihre klassische Zeit schon hinter sich hat, ihr höheres Alter, läßt die Malerei jünger, anfängerhafter erscheinen. Tatsächlich hat diese sich mit anderen (und für sie sehr *neuen!*) Fragen abzugeben als die Plastik. Die Eroberung des Raumes steht ihr zu großen Teilen noch bevor, und sie hat manche Kinderkrankheiten durchzumachen da, wo die Plastik manchmal eher schon in einer Überreife steht. Gerade den Deutschen ist die reine Raumdarstellung (die man mit *Landschaft* ja nicht verwechseln möge!), als Folge der ihnen von Natur aus nicht liegenden *Anerkennung des Betrachters* (Bd. II, S. 199 ff.) schwierig und stellenweise gefährlich geworden. Ein Künstler wie jener des Erfurter Regler-Altars, der mit altertümlicher Kühnheit die Gestaltenbegegnung der Raumdarstellung überordnete, konnte großartigere, das will hier sagen: der damaligen Plastik gleichartigere, gleichwertigere Wirkungen erreichen, als viele zeitgenössische Maler, die Neuere erstrebten und darum zwischen Raumerschließung und Gestaltengedränge in schweren Zwiespalt gerieten.

## MEISTER UND WERKE

### ERHART UND GERHART

Die *Gestalt* — sie hatte eine viel ältere Geschichte in sich. Bei ihr handelte es sich — für ein Volk, das mehr als 200 Jahre vorher die Blüte des staufischen Zeitalters erlebt hatte — durchweg schon um Späterscheinungen. In der Plastik ist auch die Spannweite der Gegensätze noch um einige Grade mächtiger. Erhart und Gerhart

um 1464 — etwas derart „Unvereinbares“ im gleichen Jahre wird es in der Malerei doch schwerlich geben (Abb. 1, 2, 3). Wirksam ist zunächst die immer vorstellbare Gleichzeitigkeit von an sich ein für alle Male gegebenen Grundmöglichkeiten menschlichen Schaffens, aber dieses Mal ist auch besonders deutlich die Ungleichzeitigkeit gerade des Gleichzeitigen: der Straubinger Meister vertrat etwas Altgewordenes, Gerhart war ein bahnbrechender Genius des Neuen. Gerhart wird eigene Betrachtung zu widmen sein, Erhart dürfen wir unter unseren besonderen Bedingungen nach kurzem Vergleiche verlassen. Ein erster Blick schon auf das Straubinger Zeller-Grabmal und auf Gerharts Straßburger Büsten läßt den Unterschied nicht nur der Begabung, sondern des geschichtlichen Alters spüren. Wir dürfen gewiß nicht vergessen, daß außer den Begabungen auch die Aufgaben höchst verschieden sind, daß man von einem Grabmal nicht das gleiche erwarten darf wie von einer Büste an einem Fenster, von einem Relief nicht das gleiche wie von einer vollrunden Ausführung. Dies alles eingerechnet, bleibt immer noch eine Aussage von geschichtlichem Werte. Das Zeller-Grabmal bezeugt eine *vergreiste Kunst!* Das liegt nicht einfach am Boden Straubings. Dieses ist bis dahin wenigstens durchaus nicht „Provinz“, sondern eine alte Hochburg der Grabmalkunst; der Ulrich Kastenmayr allein genügt, um daran erinnert zu werden (Bd. II, Abb. 73). Auch ist Erhart bei allem Abstände von dem Genie Gerharts keineswegs ein schlechter Künstler. Aber in ihm denkt sich eine Richtung der Konrad-Witz-Zeit bis zur Vergreisung zu Ende. Das „Leben“ soll hier erstarren! Es ist nicht einfach Mangel des Könnens, sondern zunächst Entscheidung des Willens, wenn die Geraden des Rahmens ihre Starre auf die Gestalt, selbst (verschoben) auf den Kopf, namentlich aber senkrecht auf die Falten übertragen. Die Steilfalten sind fast schon Kanneluren. Die Härte des Steines ist hier ein Wert. Jene *Undurchdringlichkeit des tektonischen Kernes*, von der im vorigen Bande die Rede war, eine Form des Willens weit eher als ein Versagen des Könnens — in *diesem* Augenblicke erscheint sie greisenhaft! Denn sie *hat* schon abgeleistet, was sie sollte. Sie sollte zu ihrer Zeit — so wenigstens glauben wir sehen zu dürfen — die Aufweichung der Gestalt bekämpfen, die im Wesen des vorangehenden Stiles gelegen war. Ihre Härte, die *Abwehr* war, hatte

auch den Formen der Oberfläche steinerne Gratigkeit gesichert. Nun aber das Gestrige tot war, starb auch das Heutige für ein entgegengesetztes Künftiges. Bei Gerhart ist es da! Der aus Holland kommende Meister, geschult wohl an niederländischen Formen, wie Utrecht oder Tournay sie uns überliefern, hatte spätestens in Trier reichsdeutschen Boden betreten, um ihn nie mehr zu verlassen. Daß er erst hier sein Wesentliches fand, kann kein Zufall, muß vielmehr aus seinem Innersten, könnte sogar aus seiner uns nicht bekannten blutmäßigen Abstammung bedingt sein: etwas sprang ihm jedenfalls in Deutschland entgegen, das er in sich trug, und das war nichts Holländisches, es war gerade alles das, was drüben weniger galt. Nur wer die „Naturnähe“, den „Realismus“ als Gerharts eigentlichen Beitrag zu unserer Kunst sehen wollte, dürfte an den westlichen Boden als entscheidend denken (ob Gerhart holländischen Blutes war, wissen wir überhaupt nicht; als „Straßburger“ ging er nach Österreich und war doch kein Oberrheiner; „von Leyden“ bezeichnet mit Sicherheit nur die letzte Stadt, wo der Künstler vor Trier ansässig war; später nannte er sich „von Leyen“). Mit der Naturnähe hätte man das Wesentliche nicht gesehen, das weit mehr in der neuen Form verwickelten Sehens gelegen war; und die ist unverkennbar innerdeutsch. Von dem Augenblicke an, wo wir den genialen Mann sicher ins Auge fassen, von 1462 an, wo er das Trierer Grabmal des Erzbischofs von Sierck mit Namen und Zahl bezeichnet, wo er auch offenbar die schöne Madonna des Trierer Dom-Kreuzganges, die Berliner Anna Selbdritt geschaffen hat, von da an über Straßburg, Konstanz und Baden-Baden, von 1463 bis 1467, bis zur Berufung nach Wien und dem (wahrscheinlich recht frühzeitigen) Tode um 1473 ist Gerhart, über alle Naturnähe hinaus, der stärkste Träger der *fließenden Formverschränkung* geworden. Sie aber ist ein Grundsatz oberdeutscher Kunst, der namentlich in Dürers Jugendzeit um 1480 höchste Kraft gewonnen und noch des großen Genius „Offenbarung Johannis“ durchdrungen hat, nachdem er vorher schon die gewaltigsten Altäre unserer alten Kunst bestimmt. Nicht Holland hat Gerharts Form geantwortet, Deutschland aber hat sie begeistert aufgenommen; es hatte sie *erwartet*, es hatte ihr verwandte schon selbst geprägt, und nicht weniger als im Westen auch im Osten. Hier war



1. Meister Erhart, Grabmal des Caspar Zeller, 1464, Straubing





2, 3. Nikolaus Gerhart, Büsten von der Straßburger Kanzlei, 1464

überall die innere Bereitschaft, die tätige Vorbereitung reichlich gleich stark. Im Nördlinger Altare, in Grasser, in Stoß, in der Donau-Kunst war das starke „Echo“ viel mehr als Echo, es war eigenste Entfaltung — beweisbar: *nichts* hat ihr im Niederländischen entsprochen! Der Oberrhein hat nur auf Grund seiner gewachsenen Eigenart und obendrein unter unmittelbarstem Eindruck des Meisters die feinsten und gründlichsten Prägungen gefunden. Sie reichen von den Kupferstichen des E. S. über die Schongauers, über die Dangolsheimer Maria, über Hohnau und Lautenbach bis zum Nördlinger Meister, der wohl ein am Oberrhein geschulter Nürnberger war, und bis zu Lorenz Luchsperger in Wiener-Neustadt nahe der ungarischen Grenze. Die Büste des „Grafen von Hanau“, Gegenstück zu der unbeschreiblich bezaubernden „Bärbele“, ist fast noch mehr als diese ein Wunder in der Aufweitung eines an sich kleinen Körperblockes bis zum Ausdruck räumlicher Kraftfülle. Die Gelegenheit des Fensterrahmens war gewiß günstig für eine gewagtere Form, aber nur der Genius Gerharts konnte sie gerade in dieser Weise und in solchem Maße nutzen. Es kann an Giovanni Pisanos Pistojeser Kanzel zurückgemahnen, wie hier der Körperblock raumdurchlässig gemacht wird. Raumdurchlässigkeit — das ist genau das Gegenteil jener Undurchdringlichkeit des tektonischen Kernes, wie noch Erharts Grabmal sie mit vergreistem Eigensinne behauptet hat. Der Hohlraum, der in fließender Verschränkung mit dem tastbar Belassenen sich durch den Stein seine Gänge wühlt, ist selber formwürdig geworden, er ist selber Form! Das ist von außerordentlichen Folgen geworden. Auf diesem Grundsatz — gleichgültig, ob etwa Erasmus Grasser je ein Werk des westlichen Genies gesehen — beruhen auch die Münchener Maruska-Tänzer von 1480. Die Rechte des Straßburger Alten, die nach dem Barte greift, kommt aus der gleichen Raumtiefe her, in die der linke Arm zurückgreift. Wir trauen dieser Tiefe weit mehr Inhalt zu als ihre wirkliche Ausdehnung. Sie vertritt das Unendliche, sie ist der spendende Raum selber, aus dem die Körper tauchen — mit Mitteln des Bildhauers etwas Ähnliches, wie es später Rembrandts Hell-Dunkel werden sollte: die *Fülle des Möglichen* überhaupt! Hier bewegt sich alles, ein Höchstmaß formalen Geschehens ist innerhalb eines Mindestmaßes von

Stoffmenge entwickelt, der Stoff Geist geworden, der Stein zum Raume. Was von links kommt, geht nach rechts und umgekehrt, was aus der Tiefe kommt, kreist in sie zurück, so wie in gewissen Uhren des Barocks unaufhörlich eine Metallkugel über spiralige Bahnen abwärts saust, verschwindet und von oben her alsbald überraschend wieder hervortritt, um immer weiter ihre Bahnen neu zu ziehen — *weltkörperhaft!* Diese Uhren setzen ein neues Gefühl vom Weltraume, das schon vollendete des Barocks voraus, die Taten Keplers und vor ihnen die des Kopernikus, des großen deutschen Altersgenossen Albrecht Dürers (geboren 1473). Aber auch jene noch ältere Zeit, von der hier die Rede ist, hatte jenseits der Kunst in den Tiefen des Denkens eine neue, der Gerhartschen verwandte Beschwingtheit erhalten, und auch sie von der Mosel her, wo uns der große plastische Genius zum ersten Male begegnet, der Mosel, die recht gut auch Gerharts erste Heimat noch vor Leyden gewesen sein könnte. Im gleichen Jahre, als Gerhart die Straßburger Büsten schuf, ging das Leben des großen Nikolaus von Cusa (Cues an der Mosel!) zu Ende, dessen „Docta Ignorantia“ schon als Titel fast (die „gelehrte Unwissenheit“!) genügt, um die Kunst der Verschlingung, des Durcheinanderkreisens, der verschränkten Denkmöglichkeiten als Eigentum der Zeit zu offenbaren. Nicht daß der Künstler, der ähnlich formte wie der gläubig Philosophierende dachte, das geringste von dessen Leistung zu wissen brauchte! Er brauchte dies so wenig, wie Dürers Taten die Gedanken des Kopernikus, wie die Taten des Barocks die Einsichten Keplers als den Schaffenden bekannt voraussetzen, genau so wenig auch wiederum, wie die Denker zu ahnen brauchten, was an innerlich Verwandtem in den Künstlern geschah. Es *geschah*, nur in den verschiedensten Formen. Auch das höhere Denken der Erlesenen ist ein Geschehen; erst, wenn es das ist, empfinden wir Denken überhaupt als genial. Ein einheitliches Geschehen, das mit Wissen und Bekanntschaft auch nicht das geringste zu tun hat, ein von Einflüssen unabhängiges Wachstum, das Leben selber eben, trieb offenbar beim Denker das Denken, beim Künstler die Form in verwandte Richtung des Gestaltens. So konnte — über Deutschland hinaus gesehen, auf das ganze alte engere Europa des Westens und der Mitte — später auch Antoine Watteau malen,

so konnten gleichzeitig die Asams bauen, was ihr Altersgenosse Berkeley dachte: daß der Raum gar nicht wahrnehmbar, sondern nur suggestierbar (suggestible) sei — ein Traum! — und alle Gestalt nur Schemen. Auch da wußte sicher keiner vom anderen, aber Denken und Formen spendete das uns ewig geheimnisvolle Leben damals, vor dem großen Bruche der Aufklärungszeit, noch in unerklärbarer Anschaulichkeit als den noch gleichzeitigen Ausdruck des Einen, das es in allen Wandlungen ist. Erhart besteht, Gerhart genau entgegengesetzt, auf den Formen der niederen Geometrie, auch er natürlich, ohne das im geringsten zu wissen, zu wissen zu brauchen. Diese tauchen immer wieder auf (in rhythmischem Wechsel mit der Geltung höherer Mathematik), und niemals sind sie zufällig. Vermeer van Delft — besonders gegenüber Rubens, aber auch gegenüber Rembrandt deutlich — hat sie ebenso angewendet, wie der Klassizismus um 1800 sie der höheren Mathematik des Barocks entgegensetzte. Welche Art von Mathematik hinter den Formen einer Zeit steht, das ist kein Zufall, sondern unbewußtes Bekenntnis und Grundlage der Sprache im Sichtbaren. Darum sollte dies stets die erste Frage gegenüber Stilen sein: welche Mathematik steht dahinter, höhere oder niedere? Die Formen der höheren — bis an den Begriff der Zahl Unendlich — sind immer da zur Stelle, wo der Raum der Zeit sich nähert, also, wo es um Bewegung geht. Sie vollzieht sich für den stärksten Ausdruck gerne in Krümmungen höherer Ordnung. Das Wikingerornament lebt von ihnen — sicher: gänzlich unabhängig von einem bewußten mathematischen Denken der germanischen Vorfahren, das wir wenigstens von diesen Formen aus noch nicht anzunehmen brauchen —, die karolingische Kunst dagegen versagt sich ihnen durchaus. Der Hochbarock lebte von ihnen, der Klassizismus des 17. wie des frühen 19. Jahrhunderts hat sich ihnen versagt — sicher, wenigstens seit der Aufklärungszeit, nunmehr unabhängig von der Entwicklung des rein mathematischen Denkens selber, das seine eigenen Wege ging, seit die Einheit des Stiles zerbrach. Wo aber in niederer Geometrie gedacht wird, in Kreis und Kugel, Rechteck, Quadrat und Würfel, Pfeiler und Zylinder, Kegel und Pyramide, da können bewegungsunabhängige Formen entstehen, nicht nur sehr feste Rahmen, sondern auch innerhalb dieser

Rahmen von ihnen unmittelbar bestimmte, nennen wir sie *rahmenverwandte* Formen. So ist es bei Erhart — damals noch! Bei Gerhart ist es gerade entgegengesetzt — damals schon! Insofern keimt bei Gerhart tatsächlich eine hohe Möglichkeit späteren Barocks. Wie weit ging die Spannung in dieser Zeit! Rahmenverwandt sind bei Erhart besonders die kannelurenartigen Falten. Sie sind nicht glatte Parallelen zu den seitlichen Grenzen, aber die Ausweichungen nach innen und die Ausweichungen nach außen wiegen sich aus, bügeln sich gleichsam für das erlebende Auge wieder zu Senkrechten zusammen und zurecht, immer neue Unterstreichungen der Seitenrahmen wie der Mittelachse durch freie Wiederholung. Auch wo einmal Krümmung zugelassen ist, wird sie durch symmetrische Entsprechung starr gemacht und auf die Achsen der Rahmung zurückgespannt. Drängt etwa oben die Kreuzblume heraus, so ordnet sich ihr alsbald ein rechtwinklig gebrochener Sonderrahmen zu, der sie in die harte Regelmäßigkeit einfacher Geometrie zurückzwingt. Was an Form entsteht, ist dem Rahmen einzuordnen. So denkt Erhart. Gerharts Kunst dagegen denkt nicht in den Rahmen hinein, sondern aus der Tiefe heraus, also auch nicht flächenhaft, sondern höchst raumkörperlich. Sie baut nicht vom Sockel zur Brust, von der Brust zum Halse, vom Hals zum Kopfe, wie dies gleichzeitig in Italien Desiderios und Minos Büsten taten, sie *baut* überhaupt nicht, sondern sie *entwickelt*, indem sie verwickelt, *fugenhaft!* Nicht waagerechte Schichtung von Geschossen in Vorderansicht, sondern Umschraubung einer unsichtbaren Innenachse in fast allseitiger Drehung! Alle Verwandtschaft gerahmter Formen mit ihren Rahmen drückt Ruhe aus — Vermeer van Delft wird immer eines der höchsten Beispiele bleiben —, alle rahmenunabhängige Innenform deutet auf Bewegtheit. Rahmenverwandte, rahmenbetonende Formen wollen die Gestalt entheben und in Stille verwahren. Die Rettungshandlung am Vergänglichen, die jedes echte Kunstwerk bedeutet, will in diesem Falle der Bedingtheit wenigstens im Sinnbilde entfliehen helfen — der Klassizismus mit seinem Drange nach Allgemeinheit, nach dem Überindividuellen, dem Nicht-Zufälligen, dem festen Gesetze, mit seiner Scheu vor Humor, Häßlichkeit und Verfall ist dafür besonders bezeichnend! —, die Bannung, die jede echte Form

erzwingen will, geht dann auf das Verschweigen des Fließend-Vergänglichen aus. Die Gegenform — Gerhart gegen Erhart — bejaht gerade dieses Fließend-Vergängliche, und indem auch sie in hohem Maße Form wird — denken wir nur an die Amazonenschlacht von Rubens, die ganz Getümmel und Gedränge, aber voll unvergleichlicher Gestaltung ist, eine Zentrifuge geradezu mit in der Tangente abgesprengten Kraftsplittern —, indem auch sie also im wahren Kunstwerke nicht Unform und Entstaltung ist, auch sie vielmehr ein lecklos dichtes Gefäß erzeugt, aus dem der Gehalt nicht herausrinnen kann, bannt sie als eben diesen Gehalt nun freilich die *Bewegtheit selbst*. Ihr „Ja“ zur Bedingtheit pflegt sich auch stets in freier Hingabe an die Erscheinungswelt auszudrücken. Jeder schöpferische Künstler erlebt (bewußt oder unbewußt, das entscheidet hier nicht) die Vergänglichkeit des Fließenden und tritt ihr entgegen als einer der stärksten Kämpfer gegen den Tod — ohne den es Kunst nicht gäbe. Aber die Künstler entscheiden sich, mit zahllosen Abschattungen und Zwischenstufen, grundsätzlich nach zuletzt nur zwei polaren Möglichkeiten: entweder rettet einer die Einzelgestalt aus dem Flusse, oder er rettet gerade den Fluß selber. Dies heißt aber: er verneint oder er bejaht die Bedingtheit, die unser unaufhebbares Schicksal ist, aber die abendländische Seele besonders heftig zu bedrängen scheint, bejaht oder verneint sie wenigstens im Sinnbilde der Form. Erhart verneint, Gerhart bejaht sie. Bei Erhart dienen auch die wenigen noch zugelassenen Krümmungen zuletzt der Verstarrung im Sinne des rechten Winkels, bei Gerhart auch die unvermeidlichen Geraden dem inneren Rauschen, das sich in Krümmungen bewegt. Die Form ist die Aussage der Seele. Die verdrossene Bitterkeit im Straubinger Grabmal stellt nicht das Sterben (eine Form des Lebens!) dar, sondern *das „Tote“* an sich, das Anorganische. Gerhart aber ist Leben im tiefsten Sinne. Auch das Seelische fließt bei ihm voller Wandlung und Geheimnis, es ist ausgesprochen rätselhaft, vieldeutig und hintergründig; darum konnte auch die „Bärbele“ zur Mona Lisa des Nordens werden, noch ein Menschenalter vor Lionardos Meisterwerk. Das sphinxhafte Lächeln der Frau und das unheimlich zaubererhafte des Mannes verraten so viel bewegte Tiefe wie das Gesetz der Form, wie deren höchst verwickelte

mathematische Begründung. *Was* eigentlich hinter diesen Gesichtern träumt, das ist durch mannigfache Verschränkungen und Überkreuzungen auch des Seelischen verhängt, es hat so wenig eine klare „Vorderansicht“ wie die Büsten selber. Vielleicht ist es also doch nicht unerlaubt, an Nikolaus von Cues noch einmal zu erinnern, der sogar der Zahl Unendlich denkerisch nahe gekommen sein soll und zum mindesten ein Meister der Denkverschränkung war. Es ist *sein* Zeitalter, das in seinem Todesjahre das Sinnbild eines Denkens in den gewundenen Bahnen unendlichen Raumgeföhles formte. Es besteht eine leise geschichtliche Verwandtschaft zwischen Nikolaus Cusanus und Nikolaus Gerhart. Wir haben zu der lockenden Gestalt des geist- und geheimnisreichen Künstlers, dessen offenbar nicht langes Leben an Gestalten ähnlich rätselhaften Reizes, an Giorgione oder Schubert gemahnt, noch zurückzukehren. Zunächst mag es gut sein, die gegensätzlichen Kräfte, die hier in fast überstarker Spannung sichtbar wurden, in enger überkreuzender Begegnung wahrzunehmen, sie gerade hinter der Verkreuzung zu erkennen und obendrein sie einmal durch künstlerisch ganz gleichwertige Kräfte vertreten zu sehen.

Mit der Zahl „1467“ bezeichnete ein Meister, dessen Wirken zu jener Zeit für Mitteldeutschland, für Erfurt und Magdeburg, auch sonst noch festzustellen ist, den unterlebensgroßen Alabasterengel der Erfurter Severi-Kirche. Vielleicht im gleichen Jahre entstand das Epitaph der 1451 verstorbenen Elisabeth von Görlitz in der Dreifaltigkeitskirche zu Trier (Abb. 4 u. 5). Beweisbar ist diese Gleichzeitigkeit allerdings nicht, sie liegt nur sehr nahe. Es ist aus außerkünstlerischen, rein geschichtlichen Gründen sicher, daß das Grabmal nicht gut vor den 60er Jahren entstehen konnte. Inzwischen gibt es im weitesten Umkreis in bestimmten stilistischen Zügen wenigstens nichts Verwandteres als gewisse Teile vom Michaelsaltar der Gangolfskirche zu Trier. Peter von Wederath, ein Moselfranke offenbar, wird für ihn genannt. Es sind die besten Teile des kleinen Altares, die geflügelten Engel, die mit dem Görlitz-Epitaph der gleichen Stadt auffallend zusammengehen. Die beiden Werke in Erfurt und Trier haben sicher nicht wenig Gemeinsames. Daß *sie* einer Zeit angehören, wird schneller einleuchten als die (gleichwohl

urkundlich bewiesene) Gleichzeitigkeit des Zeller-Grabmales und der Straßburger Büsten. Die Vergleichsmöglichkeiten liegen in diesem neuen Falle weit günstiger als im vorigen. Der Begabungsgrad der Künstler darf gleich hoch genannt werden. Auch die Aufgaben sind sehr ähnlich: beide Male ist ein Engel im Relief und in einer gewissen heraldisch-ornamentalen Auffassung gegeben; beide Male ist ein Höchstmaß von feiner Meißelarbeit geleistet worden, dort in Alabaster, hier in Sandstein. Gerade dadurch ergibt sich, wie gegensätzlich die zuinnerst bewegenden Kräfte sind, so sehr sie sich auch gleichzeitig überkreuzen. Nichts ist dabei zufällig. Schon die beiden Engelstypen, der im langen strengen Hemdgewande und der mit der Fiederung auf dem nackten Leibe, sind spätestens seit der Zeit des Flémaller Meisters als einander ergänzende Gegensätze bekannt und eingeführt. Als einzelner, so bei der Verkündigung, wird durchweg der Hemdgewandete bevorzugt. Eine große Ausnahme ist der Verkündigungengel vom Portal der Baden-Badener Stiftskirche. Beide Typen zusammen aber werden gerne in Plastik, Graphik und Malerei, namentlich bei Kreuzigungen, auch bei Auffahrten der Magdalena, gegen- und durcheinander gespielt, im gleichen Werke und als Bewohner gleichen Himmels. Die zu Friedrich Herlins Gemälden und wohl in seinem Auftrage, wenn auch von ganz anderen Händen geschnitzten Altäre von Rothenburg, Bopfingen, Nördlingen, die Frühwerke Riemenschneiders und des Veit Stoß kennen sie ebenso wie schon die Stiche des Meister E. S.; und noch in der späteren Dürer-Zeit, so bei Hans Backofen im Gemmingen-Grabmal, kommen sie vor. Im Falle unseres neuen Vergleiches aber sind nur *wir* es, die sie besonders in klangvollem Gegensatze beobachten wollen, die Meister und die Werke wußten wohl sicher nichts voneinander. Jeder der beiden Künstler stellte nur *einen* einzelnen Engel dar, aber jeder wählte einen anderen Typus. Sie wählten beide sinnvoll. Schon bei der Typenwahl wurden sie von den beiden Polen bestimmt, denen Erharts und Gerharts Werke drei Jahre früher sich jeweils erheblich mehr genähert hatten. Sie sind beide weiter von diesen Polen entfernt, will sagen, sie sind einander schon bedeutend näher. Und dennoch, und gerade darum: der Erfurter zeigt mehr nach der Seite Erharts, der Seite der Stille und der



Gestaltverwahrung, der Trierer mehr nach der Seite Gerharts, jener der Bewegung und des gestaltenumspülenden Lebens. Dies ist um so merkwürdiger, als der eigentliche Gegenstand das umgekehrte Verhältnis nahelegen müßte: der Erfurter Engel *tut* etwas sehr Dramatisches, er tötet den Drachen, der Trierer „*tut*“ viel weniger, sein Tun ist etwas rein Zuständliches, er hält nur ein Wappen. Aber gerade dem stärker Handelnden wurde der mehr zuständliche, dem mehr Zuständlichen der stärker handelnde Ausdruck verliehen. Warum? Das ist der Entscheid des stilistischen Wollens. Er reicht schon in die unterste Fassung der Vorstellung hinab. Den Erfurter Meister beseelt die „Idee“, die über alles Augenblickhafte hinausgreifende Gesamtvorstellung: Erzengel Michael. So wird nur dem Drachen ein echter Kampfausdruck verliehen, es wird nur die sinnbildhafte Beigabe, das „Attribut“, dramatisiert, offenbar, um diese Dramatisierung gerade der Hauptgestalt zu ersparen. Die Haltung des Engels liegt *oberhalb* alles Szenischen! Er trägt ja auch oben drein den Seeligen des Weltgerichtes auf dem linken Arme, er ist nicht nur Drachentöter, sondern auch Seelenwäger, nicht nur der alte Schlachtruf deutscher Heere, sondern auch der Namensheilige der Totenkapellen (man denke an Fulda!). In einer echten, handelnd begriffenen Gestalt wären beide Beigaben unvereinbar; deshalb haben nur die Attribute am szenischen Leben Anteil. Der Engel selber handelt in beiden Fällen nicht; nur dadurch vereint er das Unvereinbare. Aber so zu denken, verrät schon eine Gesinnung: sie will die feste Idee entheben, nicht einen reizvollen Vorgang festhalten, die Gestalt aus der Bedingtheit retten, das Fließen des unruhigen Lebens aufheben, nicht es bejahen. Es bejahen aber will gerade Peter von Wederath (wagen wir es, den Trierer Meister bis zum Gegenbeweise so zu nennen), und darum *schafft* er sich einen Vorgang aus viel kleinerem Anlaß, wenigstens steigert er eine an sich ruhige Tätigkeit über sich selber hinaus, er dramatisiert gerade die *Hauptgestalt!* Nun wissen wir schon seit den Wiener Portalen von St. Stephan, daß das Wappenhalten sehr lebendig aufgefaßt werden konnte. Am deutlichsten hat sich Multscher in die Knappen Kaiser Karls am Ulmer Rathausfenster eingefühlt. Der Trierer Bildner geht aber darüber weit hinaus. Er denkt in der Diagonale, weiterhin in bewegten, aller

niederen Geometrie unfaßlichen, also von unserem Auge zunächst als regellos empfundenen Krümmungen. Eben diese sind dem Ausdruck des Lebendig-Bewegten günstig. „Die Natur kennt nicht die gerade Linie“, so sagten die Schöpfer des englischen Gartens, als sie den barocken bekämpften, seine Gesetzlichkeit, seine Architektonik, die sogar das gewachsene Leben der Pflanze in Baukunst verwandelt hatte. Gewiß, auch *eine* Gerade hat hier Bedeutung, es ist aber die Schräge. Die Schräge ist unter den Geraden der eigentliche Bewegungsträger, und so wird vor allem das Wappen schräg vor die Grundfläche gestellt, und auch die Engelflügel fügen sich der bewegungshaltigen Linie ein. Die Körperhaltung wird zu ausgreifendem Schreiten, über den unmittelbaren Anlaß weit hinaus. Ein langes Hemdgewand hätte dies verundeutlicht, die Fiederung läßt die Nacktheit noch hervortreten. Dadurch wird das Gewand erst wirklich frei, von der Gestalt selber fast gänzlich abgelöst, nicht durch sie, sondern wie aus sich selber bewegt, Träger einer völlig eigenen Faltensprache. Faltensprache aber ist die neue Lebensbedingung, die für die gegenstandslos ausdrucksvolle Linienmusik, wie sie seit dem Altgermanischen uns vertraut ist, mit dem immer deutlicheren Einleben in die Erscheinungswelt als starke neue Möglichkeit gefunden war. Das rauscht und brodelt so stark, daß einzelne Teile (namentlich unten rechts) fast genau so auch von einem Plastiker des Hochbarocks — etwa, im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts, von unserem stärksten rubenszeitlichen Plastiker Georg Petel — hätten gestaltet werden können. Wirklich, auch hier, ja hier noch mehr als bei Gerhart, ist durch einen Moselfranken der 1460er Jahre eine erstaunliche Annäherung an den echten Barock erreicht, hier von einem musikhaftrauschenden Gefühle der Lebensbejahung aus. Wie anders die Faltensprache beim Erfurter Meister! Wir werden ihre Grundzüge häufig, besonders häufig aber in der Malerei (etwa bei dem Meister des Marienlebens) wiederfinden. Die Gerade und der Winkel haben darin genau so viel Bedeutung wie für den Stil Wederaths die Krümmungen. Selbst die unvermeidliche leichte Schrägung der Lanze wird zur Umschreibung der Mittelachse umgedeutet. Man erkennt auch in ihr den Zug der Steilfalten wieder, die überall gleichsam als Variationen über die Senkrechte wirken. Das Gewand des Trierers rauscht und

brodelt wie Wasser, wie Meereswoge oder Wolke. Das des Erfurters ist starr, es verhakt sich wie an unsichtbaren Nägeln und *bricht*, anstatt zu fließen. Es bricht natürlich, weil es hart gedacht ist. Vergleiche man doch auch die Flügel! Im Görlitz-Epitaph sind die weichen Deckfedern, am Erfurter Michael die harten Schwungfedern betont; bei diesem letzteren wirken sie, ganz besonders rechts, als Verwandte des Rahmens, dessen Senkrechte sie nachahmend umschreiben, beim anderen bilden sie, frei und geschmeidig, wannenartige Raumöffnungen. Überhaupt ist ein ganz verschiedenes Verhältnis zum Raume da. Bei Peter von Wederath ist wie bei Gerhart der Raum als die wie unbegrenzt spendende *Welt des Bewegungsmöglichen* gefaßt, vom Erfurter Künstler ist nur ein strenger Ausschnitt für gestillte Formen abgegrenzt. Raum ist ihm Rahmen. Auch die Parallelen zur Grundfläche (die selber schon etwas an sich Rahmenverwandtes ist) sind da schärfer; sie betonen die Auslese. Soviel starrer auch die Formen Erharts sind — in diesem strengeren Reliefverhältnis nicht anders als in der Umschreibung der Achsen- und Rahmengeraden vertritt der gewiß viel greisenhaftere Straubinger doch auch, nur in einseitigerer Übersteigerung, die grundsätzliche Denkweise des Erfurters. Trotzdem ist der Erfurter dem Trierer zugleich innerlich nahe. Man braucht für diese beiden Meister nicht, wie bei Erhart und Gerhart, auf verschiedenes Alter, leibliches oder nur geistiges, zu schließen. Der strenge Severi-Engel und der anmutig-gelöste des Görlitz-Epitaphes sind unverkennbare Alters- und Zeitgenossen in jedem Sinne. Das überreiche Haar des ersteren, die sichere Rahmenausnutzung des letzteren! Im Einzelnen überkreuzen sich geradezu die Züge, aber der entscheidende Hauptklang bleibt noch immer unterscheidbar. „Es regt sich nicht wenig werdende Regellosigkeit im Erfurter Relief; aber sie bleibt gleichsam überall an Haken hängen, verschlägt sich in Winkeln. Es ist viel geheime heraldische Gebundenheit im Trierer; aber ihre verborgene Gesetzlichkeit vollzieht sich unter dem Scheine hemmungsloser Freiheit.“ Wäre aber diese Freiheit wahrhaft hemmungslos, sie wäre keine *Form!* Form ist beide Male in gleich hohem Maße da, aber was sie umschließt, was sie also *rettet*, das ist bei der Erfurter Platte das Einzelne, bei der Trierer das Gesamtleben, bei einem die Stille, beim

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

## GEGENSÄTZE IN DER MALEREI

### EIN BAYERISCHES UND EIN KÖLNISCHES WERK

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

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

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

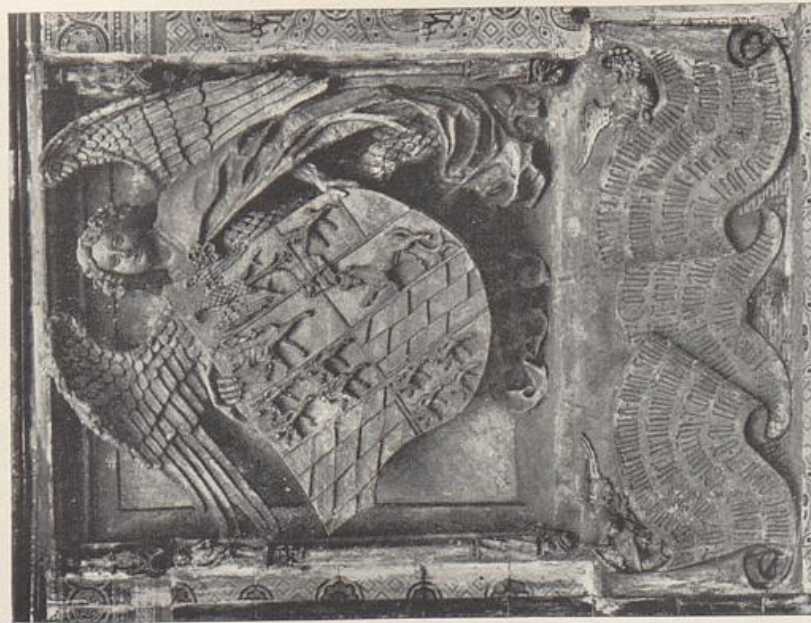
\*) Versehentlich ist statt des im Text besprochenen Bildes des Kölner Walraff-Richartz-Museums die entsprechende Münchener Darstellung hier abgebildet.

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

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



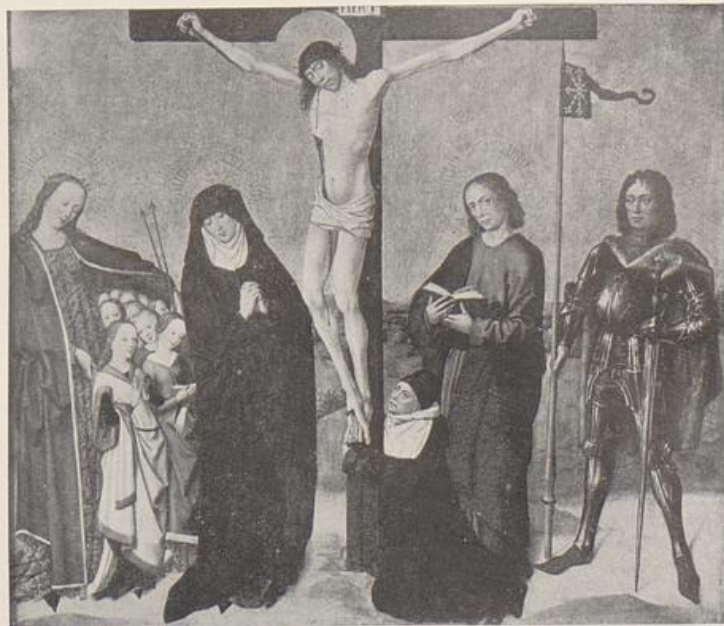
Ähnlichkeit: der dumpf-wilde Blick der Pferde ist von *menschlicher* Häßlichkeit! Um so erstaunlicher ist, daß es bei kaum fühlbarer Veränderung der Körperverhältnisse, unter Wahrung fast genau des gleichen Baues, dem Meister gelang, Christus als den einzig Edlen über diesen Schauer von Wildheit und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



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



5. Erfurt, Severikirche, Alabasterengel, 1467



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



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

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

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

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

## DER ERFURTER REGLER-ALTAR

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

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

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



8. Erfurt, Altar der Reglerkirche, Dornenkrönung





9. Nikolaus Gerhart, Sogen. Selbstbildnis,  
Straßburg



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

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

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

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

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

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

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

#### NORDWESTLICHE MALER

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

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

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

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

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



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

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

#### OBERDEUTSCHE MALER

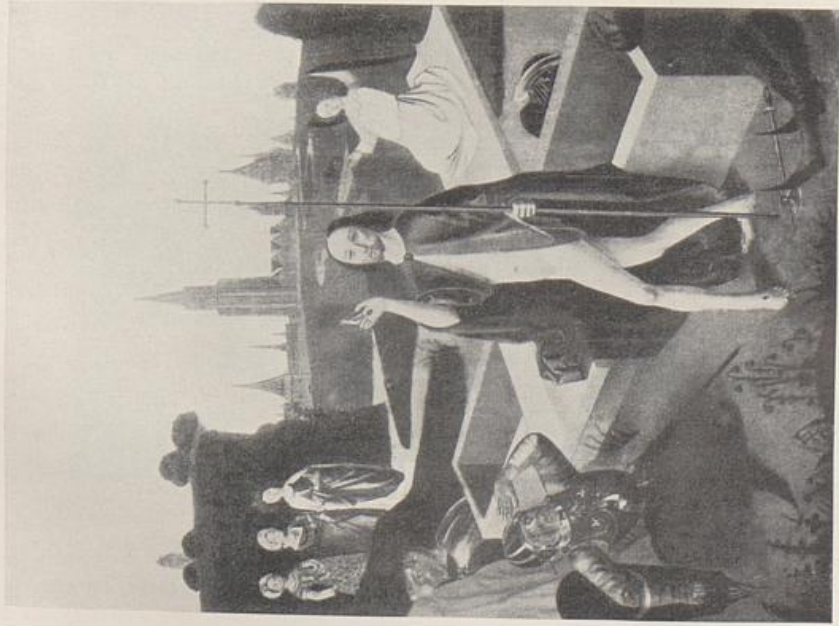
Deutschland besitzt ihrer noch viel mehr, auch innerhalb der kurzen Spanne der 60er Jahre. Auch Caspar Isenmann gehört zu ihnen. Auch er ist in der heroischen Zeit des Konrat Witz aufgewachsen, denn schon 1436 ist er Bürger von Kolmar geworden, wo er 1472 starb. Wir wissen von einem Altar, den er dem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



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



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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

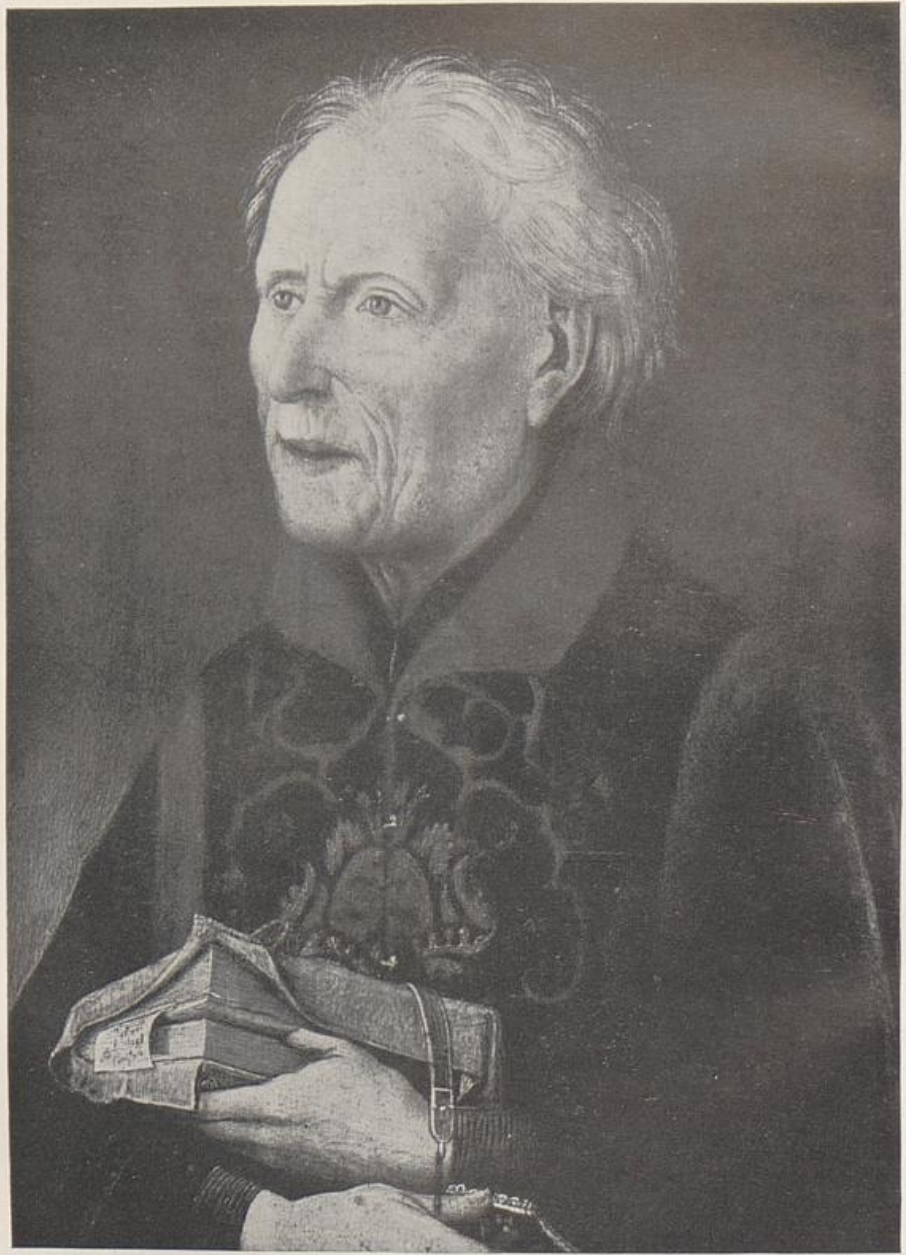
belegt u. a. den ersteren Fall. Ja, Rogher selbst hatte den entscheidenden Gedanken aus van Eycks Rolin-Madonna übernommen, die statt des Lukas den anbetenden Kanzler gab: beide Hauptgestalten an die Seiten geschoben, zwischen ihnen der Ausblick durch dreiteilige Bogenstellung in die weite Landschaft,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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

## DER MEISTER E. S. UND NIKOLAUS GERHART

### DIE BEDEUTUNG DER STECHER

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

der Madonna auf der Schlange entgegen (Bd. II, Abb. 74). Nur eines seiner nicht wenigen Blätter sei hier noch hervorgehoben: das mit den Reihern (Abb. 18). Es gibt neben diesem großen deutschen Stecher wohl nur noch einen Künstler im damaligen Europa, der für das Tier ein gleiches Verständnis aufgebracht hat: Vittore Pisano. Aber das Auszeichnende unseres Meisters ist nicht einmal so sehr die Naturdarstellung als die Überlegenheit der Form: nicht nur das einzelne Tier — das *Blatt selber* hat Form, eine Form, in der schon weite Zukunft schlummert. Die Kühnheit, die E. S. in seinem Alphabet entfesseln sollte, ist hier angedeutet. Im Zeitalter der starren, metallisch harten Form ist es geradezu überwältigend, wie die Geschmeidigkeit der Wasservögel empfunden und einer Geschmeidigkeit reiner Formen eingeordnet ist. Jedes Blatt der Tierdarstellungen überrascht durch diese doppelte Kraft: das Wesen des Hirsches, des Löwen, des Vogels zu erfassen (als „Farben“ der Spielkarten!) und zugleich das Blatt selbst über das Zufällige einer Musterversammlung hinaus zur künstlerischen Gestalt an sich zu erheben. Daß die Deutschen auf dem Wege waren, die Zeichnung, auch die reine Handzeichnung als Kunstwerk aufzufassen — einer ihrer wichtigsten Züge namentlich in der Dürerzeit —, läßt sich schon von hier aus begreifen. Dabei verdient hervorgehoben zu werden, daß der Bär, der damals noch zur deutschen Alpenlandschaft gehört haben muß, auf dem schönen Pariser Blatte viel unbeschwerter gesehen ist als der Löwe, der in weit höherem Maße heraldisch und ornamental festgelegt war. Der Meister kann auch Löwen gesehen haben (dafür spricht außer dem Pariser ein Dresdener Blatt), aber hier war jedenfalls der Druck der Überlieferung stärker. Nur im Bären ist jene unmittelbare Lebendigkeit schon da, wie sie für den Hausbuchmeister bezeichnend werden konnte. Mehr noch: er wirkt so (scheinbar) *stilfrei*, so rein „gesehen“, wie gewisse Landschaften Dürers.

Geisberg zählte 1923 über dreitausend Kupferstiche des 15. Jahrhunderts, von denen damals noch rund der sechste Teil dem E. S. allein zugeschrieben wurde; aber er betonte zugleich, wie auffallend gering die Zahl der *Meister* sei. Sie verringert sich innerlich noch durch die Abhängigkeit der Kleineren von den Großen. Die Vervielfältigung, ohnehin zum Wesen des Stiches gehörig, findet hier ein ihr sehr

selbstverständliches Feld. Bei einigen Stechern, wie Israel von Meckenem, ist die Spiegelung größerer Erfindungen überhaupt das uns Wesentliche. Der rheinfränkische Meister der „Weibermacht“ (eines einmaligen Blattes mit köstlich ironischer Darstellung) geht im allgemeinen vom Spielkartenmeister aus, auch jener der Nürnberger Passion; dieser gilt als der „talentloseste“ Schüler des Großen (nach Geisberg), hat uns aber doch Blätter überliefert, die in tiefere Zusammenhänge blicken lassen (Dornenkrönung des Regler-Altars!). Die Fülle jener frühen Stecherkunst kann nicht entfernt dargestellt werden. Hervorzuheben ist nur, was die Gesamtbetrachtung angeht: die Bedeutung des Ganzen. Es gibt kein Gebiet der großen Kunst, das der Kupferstich nicht berührte; und manchmal ist er überraschend voraus. Sicher vor 1458 hat ein oberdeutscher Stecher die Werkstatt des Eligius geschaffen. Ist das nicht geradezu ein Versprechen auf Dürers Hieronymus im Gehäuse? (Abb. 20.) Der Gegenstand, eine Art Selbstdarstellung des Kupferstiches durch das Mittel seiner Geburtsstätte, der Goldschmiedewerkstatt, hat natürlich eine Zeitgesinnung, die überall das „Kleine und Viele“ (Wölfflin) liebte, zum Ausmalen auch des Kleinsten und zur Ausstreung fast überreicher Einzelreize verlockt. Aber es ist erstaunlich, welche Macht hier der Raum hat. Er ist schon zur Person erhoben, er überwächst schon die Gestalt. Der Heilige, dem das Blatt gewidmet ist, hat die unverkennbar künstlerische Aufgabe, die beiden Hälften des Innenraumes zu verknoten. Das Spiel zwischen Innen und Außen, das den Nordländer immer wieder gereizt hat, ist Jahrhunderte hindurch in großzügig klarer Entwicklung geführt worden. An sehr später Stelle wird Menzels unvergeßliches Zimmerbild mit dem Stuhl am Fenster und dem wehenden Vorhang stehen, in dem wahrhaft das Licht weht und der Vorhang leuchtet — so stark ist darin die fugenhafte Verkreuzung von Innen und Außen gediehen. Das ist dann schon ein Ende! Da ist der über Eck gesehene Ausschnitt erreicht, das Ganze durch den scheinbar zufällig gewählten Teil ausgedrückt, nicht selber mehr unmittelbar dargestellt. Der oberdeutsche Stecher mußte aber gerade dieses noch tun. Er gab gleichsam eine Puppenstube mit der bekannten, nach uns hin fehlenden Wand. Dürers Meisterstich tat schon einen mächtigen Schritt weiter: er verselbständigte die linke Hälfte, so daß der Augenpunkt im rechten Rahmen liegt. Dies war

der Weg, der zur Verselbständigung des Ausschnittes, zu seiner das Ganze vertretenden Kraft führen mußte. — Man überblickt weiterhin in bequemer Schnelligkeit, welche Leistung Dürers Blatt, Dürers Geist überhaupt, bedeutet: wieviel mehr Ruhe und Größe! Wieviel mehr bewältigt und in den Dienst des Ganzen gestellt ist das Einzelne, wie unsäglich viel feiner der Vortrag nicht nur, sondern das Ineinanderspiel von Innen und Außen, das er meint, und bei allem Reichtum wieviel Ordnung! Dabei wird hier durch das abgedämpfte Außen das Innen in seiner Beschlossenheit verstärkt; so entsteht ein spinnendes Schweigen. Das nahezu umgekehrte Verhältnis in dem zwei Menschenalter älteren Blatte läßt dieses fast laut erscheinen. Immer ahnen wir doch die grundlegende Kraft jener Zeit, die noch vor Dürers Geburt liegt. Wir dürfen hier, in erzwungener Zurückhaltung, auf so manche Nebenmeister nicht eingehen, auch nicht auf Israel von Meckenen (Meckenheim bei Bonn), der seit 1446 zum ersten Male wieder einen Kupferstich datiert hat (1465). Er war wesentlich Kopist, u. a. nach E. S., aber er reicht, erst 1503 verstorben, bis in die Dürer-Zeit, auch mit seinen Nachstichen. Er war Goldschmied wie sein Vater, aus rheinischer (nicht niederländischer) Familie. Sein Selbstbewußtsein spricht aus einem Selbstbildnis, in dem er sich aber ausdrücklich als Goldschmied bezeichnet.

#### MEISTER E. S.

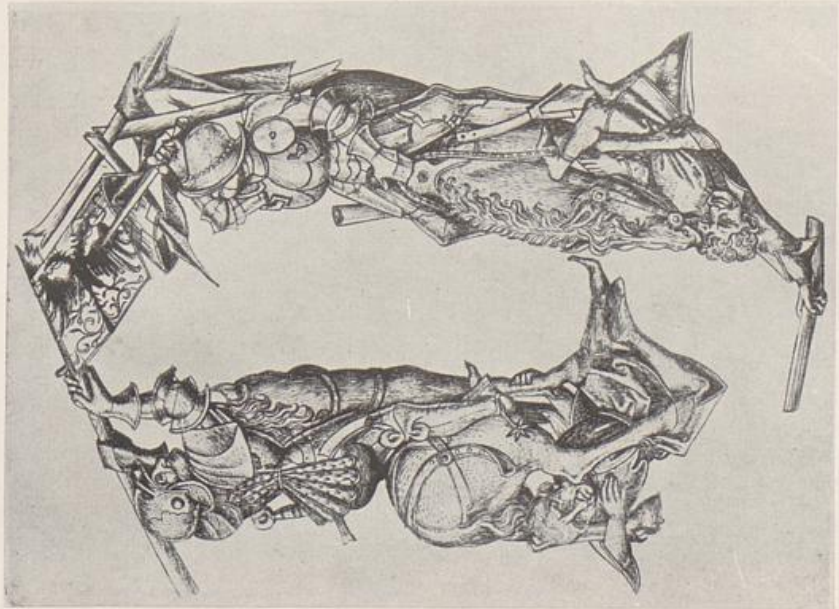
*Meister E. S.* allein darf kurz gewürdigt werden. Bei ihm wird der Kupferstich zum Schmelzofen, in den die Kräfte auch anderer Künste eingehen; große und neue Dinge gehen daraus hervor. Nachdem man früher diesen bedeutenden Meister ausschließlich innerhalb seiner eigenen Kunst verfolgt hatte, ist man mit Recht dazu übergegangen, zu sehen, was er den Nachbarkünsten gab. Heute muß man schon fast wieder vor Übertreibungen warnen. Tatsache aber ist: bei E. S. beginnt erst die Leistung des Stiches über sich selbst hinaus. Dem Spielkartenmeister lassen wir die unüberschätzbare Größe der Verselbständigung seiner Kunst, E. S. aber hat gerade dadurch stilbildende Kraft bewiesen, daß er auf viel mehr als auf die Graphik selber blickte. Er ist darin der Vorgänger Schongauers. Immer wieder bedauert man,



16. Meister des Sterzinger Altares, Verkündigung,  
Sterzing, Rathaus



17. Hans Schüchlin, Verkündigung  
vom Tiefenbronner Altare, 1469



19. Meister E. S., Buchstabe Q



18. Spielkarten-Meister, Blatt mit Reihern

daß man den Mann nicht genauer benennen kann als mit jenen zwei Buchstaben, die er den Stichen wenigstens seiner letzten Jahre beigegeben hat. Man würde mit dem Namen zunächst nichts Sachliches erfahren; aber im Namen wohnt ein Zauber, und wir gönnen ihn gerade den Bedeutenden. Das erste Zeichen, wie ernst sich die neue Kunst nahm, war nur die Zeitangabe gewesen (1446). Als nach rund zwanzigjähriger Pause, mit den sechziger Jahren, wieder Zahlen auf Stichen auftauchen, da tritt nun als Neues das Merkzeichen des Künstlers auf. Unterschätzen wir es nicht! Es mag gerne eine Übertragung aus dem Goldschmiedegewerbe sein, aber nicht die Herkunft, sondern die Anwendung des Brauches entscheidet. Dieser hat sich Schongauer ausnahmslos angeschlossen. Schade, daß wir das S. nicht auf irgendeinen Schongauer, einen älteren Verwandten des großen Martin, ergänzen dürfen. Denn ganz gewiß: in der Geschichte erkennen wir ein echtes Vaterverhältnis von E. S. zu M. S. Während aber Schongauers abendländische Rolle in der Verbindung des Stechers mit dem Maler besteht, seine Wirkung über die Graphik hinaus sich wesentlich auf Gemälde und Reliefs erstreckt, so ist E. S. der große Vermittler in der Plastik geworden. Kein Zufall, mindestens etwas geschichtlich Verständliches: die Folge des malerischen Zeitalters auf das plastische spiegelt sich noch einmal in den Rollen der führenden Kupferstecher; die Verteilung hätte nicht umgekehrt sein können.

Ein ungemein beweglicher und wahrhaft fruchtbarer Geist muß E. S. gewesen sein. Auch er gehörte dem alamannischen Kreise an, auch er war Landsmann von Moser, Witz, Multscher, dem Spielkartenmeister, den stärksten Bahnbrechern der älteren Zeit. Deren Mannesjahre müssen die Jahre seiner Jugend gewesen sein. In Konstanz, Basel oder Straßburg haben wir ihn zu denken. Selbstverständlich reicht er auch in die deutsche Schweiz hinein, die keinerlei blutmäßige oder geistige Grenze vom übrigen Alamannentume abscheidet. Einer seiner berühmtesten Stiche ist die große Maria von Einsiedeln von 1466 (es gibt auch noch eine kleine). Straßburg hat für bestimmte Zeiten wohl den größten Anspruch. Hier, gelegentlich auch in Konstanz, konnten die beiden entscheidenden Künstler jener Zeit und Gegend am besten einander begegnen, *E. S. und Nikolaus Gerhart*.



E. S., auch er ursprünglich ein Goldschmied, Entwerfer von Monstranzen, von Ornamenten, Entwerfer aber auch des wohl geistvollsten aller Alphabete, hat ganz besonders der deutschen Plastik erstaunlich reiche Anregungen gegeben. Sie beschränken sich weder auf seine Zeit noch auf Deutschland. Sie reichen bis nach Italien, sie treffen noch Veit Stoß und Riemenschneider, noch die Kunst der ausgewachsenen Dürer-Zeit, selbst den erst 1540 verstorbenen Jodocus Vredis. Ihre Wirkung setzt mit Macht ein in den sechziger und siebziger Jahren. Die große Kunst in Dürers Jugendzeit kann hier und da wie eine Fülle von Variationen über Gedanken des E. S. (oder Gedanken *bei* E. S.) aussehen. Zunächst aber hat sich der Stecher selbst von Plastik anregen lassen. Eine seiner berühmtesten Vermittlungen ist die zur Dangolsheimer Madonna, die auch der Verfasser nunmehr den sechziger Jahren zuschreiben muß (Abb. 21 u. 22). E. S. muß ein eindrucksvolles Werk weit älterer Plastik, erfüllt von dem Liebreiz der Kunst um 1400, gekannt haben, als er seine Madonna L. 79 schuf. Er übersetzte hier ein plastisches Werk des weichen Stiles in den neuen seiner Zeit. Der aber dann die Dangolsheimer Maria bildete, ob es Gerhart selber war oder ein anderer — er hat den Stich des E. S. *gekant!* Es gibt noch andere Belege, so die köstliche Madonna L. 63, die unverkennbar ein Holzsnitzwerk der späteren Multscher-Zeit in den Stich übersetzt, wobei dieses Mal kaum ein merklicher Zeitabstand zu überbrücken war. Unverkennbar treten hier *Skulpturschatten* auf! Nicht nach Natur, sondern nach plastisch geformter Kunst ging der Meister vor. Wir erfahren nicht, wie damals ein Maler oder Zeichner Menschen sah, sondern wie ein Kenner des Plastischen dessen damals neue Wirkungen in die Fläche übertragen konnte. Wir erfahren somit auch, in wie hohem Maße diese Schatten von den Schnitzern selbst *gewollt* waren. Wenn E. S. pflanzliches Leben beifügt, so ist es wirklich nur beigefügt, von Natur ihm eher fremd. Alles plastisch Vorgeformte aber begeistert ihn. Auch die lieblich-feinen Reliefs der Straßburger Karthause muß er schon vorgefunden haben. Damals ergibt der Kupferstich noch ein seitenverkehrtes Bild. Die *Zeichnung*, die E. S. dem Kupferstiche zugrunde legte, war gleichsinnig mit den Reliefs, die man damit schon in die Zeit um 1460 zu setzen hat. Daß die Zeichnung gleichsinnig oder im Anschauen der Reliefs entstand,

*beweist* gerade die Spiegelverkehrtheit des Stiches. Ein Plastiker käme kaum auf den Gedanken, das Bild eines Stiches in Spiegelverkehrung zu übertragen. Das wäre künstliche Absicht, das andere ist rein technisches Ergebnis. Die Fälle, in denen Plastik nach Stichen geschaffen wurde, überwiegen für unsere Kenntnis. So ist z. B. das Verhältnis des schönen plastischen Michael von St. Andreas in Köln zu einem Stiche des Meckenen (freier Übersetzung zweier Blätter des E. S.). Hier hatte der Plastiker den Stich vor sich; höchstens hätte er die Vorzeichnung selber kennen müssen. Im ganzen ist bei E. S. die Vermittlung von Formen an Plastiker durch den Stich als das Häufigere bezeugt. Sie ist unmittelbar weiterzeugend gewesen. Die Kreuzigung L. 31 geht dem großartigen Kruzifixus Gerharts in Baden doch wohl *voraus*; ebenso wie L. 79 der Dangolsheimer Maria, so auch der jugendliche Johannes der berühmten Apostelfolge dem Altare von Lautenbach (1483), so L. 33 dem plastischen Vesperbilde von Hedelfingen in Stuttgart (1471), so wenigstens Einiges von E. S. auch Einigem des Konstanzer Chorgestühles und sehr vielem Anderen späterer Zeiten. Ein warmer und liebevoller Geist muß E. S. gewesen sein, einer der Glücklichen, die wirklich „ihrer Zeit genug getan“. Daß dies aber ein Kupferstecher konnte, ein Meister der neuen Vervielfältigungskunst — fügt sich das nicht ausgezeichnet zu dem gewaltigen Umschwung, den soeben Deutschland vor allen Nachbarländern durch den *Buchdruck* aller Augen deutlich gemacht hatte? Hier ist *auch* eine Einleitung zum „Zeitalter des Verkehrs“. Wir wissen, daß auch hier, wie immer und überall, der „Fortschritt“ sein Böses hatte wie sein Gutes. Nietzsche scherzte sehr ernst, als er aussprach, die Deutschen hätten das Pulver erfunden, was aller Achtung wert sei, hätten es aber wieder wettgemacht: „sie erfanden die Presse“. An dieser Stelle geht es uns noch um den „Verkehr“ in der Kunst. Kann man sich eine größere Umwälzung vorstellen als diese? Bis zum Auftreten der Graphik war der Eindruck fremder Werke an persönliche Begegnung gebunden. Ein Meister konnte an ein ihm eindrucksvolles Werk sich in mannigfachen Formen, von Abzeichnungen verschiedenen Grades bis zum reinen Gedächtnisbilde herab, erinnern. Auch so noch konnte übertragen werden, doch stets durch die Vermittlung des Einen, der gerade das Einmalige gesehen hatte, und durch ein wiederum einmaliges Werk. Der

Kupferstich hebt bis zu nicht geringem Grade die *Einmaligkeit des Originals* auf, die ursprünglich ein einschneidender Unterschied bilden der Kunst gegenüber Dichtung und Musik ist. Erinnern wir uns einer Feststellung im ersten Bande: von einem Rembrandt-Gemälde gibt es *das* Original nur an *einer* Stelle der Erde; wenn es in Paris ist, kann es nicht in Berlin sein. Eine Symphonie dagegen ist ein überall auslösbares Ereignis, hier gibt es kein gegenständliches „Original“, und es gibt keinen Ort im Raume, an den das Werk ausschließlich gebunden wäre. Dichtung aber wurde früher *weitergesagt*. Das neue Zeitalter brachte das gelesene Wort. Damit starb ein gewaltiges Leben der alten Dichtung, der Rhapsode starb endgültig. Schon die Schrift, schon das antike und mittelalterliche Buch hatte ihn abzulösen begonnen. Das „Volk“ hatte sich noch freigehalten und Lieder, Sagen, Märchen von Mund zu Munde weitergegeben. Erst, was jetzt kam, die Erreichbarkeit großer Mengen durch das gedruckte Wort und — das gedruckte *Bild*, das war völlig umwälzend. Bis zur Zeitung und zur mechanischen Vervielfältigung der Bilder und bis zum Filme hin ist damit *ein* Weg zur „Neuzeit“ freigelegt! Wieviele Gefahren er gebracht hat, weiß jeder Vernünftige ebenso, wie er den Segen kennt, den die schnelle Verbreitung echter Wahrheiten, namentlich für den Aufruf des *Willens*, bedeuten kann. Für die Reformation hat der Druck von Wort und Bild eine ganz ähnliche Rolle gespielt wie für unsere heutige Bewegung der Rundfunk und der Film. Es ist wichtig, sich klar zu machen, daß schon *vor* dem Buchdruck mit beweglichen Lettern die Kunst selber zur Vervielfältigung gefunden hatte. Das Hindrängen auf die Musik, das sehr bald offen einsetzen mußte, bereitete durch die Graphik sich vor. Deshalb sind offenbar die alte Graphik (*vor* unserer großen Musik) und die spätere Musik (*nach* unserer alten Graphik) dem deutschen Wesen so ausdrucksvoll gemäß und haben darum besonders *gültige* Werke gezeitigt. *Deshalb?* Ja, weil, wie im ersten Bande gezeigt, das „Erinnerungsbild“, unabhängig vom physikalischen Raume, den Deutschen nachdrücklich artgemäß zu sein scheint.

Zunächst brachte die Vervielfältigung Wundervolles. Sie brachte auch dem Größeren, der irgendwo fernab saß, dem Tiroler, dem Bayern, dem Schwaben, dem Franken, dem Niederdeutschen die starken Erfindungen des damals formenstärksten deutschen Stammes, der

Alamannen. So wurden auf neue Weise die Stammesgrenzen zugunsten einer gesamtdeutschen Kunst überschritten, so empfing die Kunst von Bozen oder Brixen, von München oder Würzburg noch in späteren Tagen die Leistungen der vordürerischen Zeit. Sie drangen auch zu der dürerischen und mittelbar zu Dürer selber, und auch die Zeitgrenzen wurden somit überschritten. Darin liegt der unvergängliche Ruhm des frühen Kupferstiches und auch unseres Meisters.

Was brachte er aber auch! Es war eine unerhörte Auflockerung alles dessen, was die Zeit seiner eigenen Jugend bis zur Einfrierung verstarbt hatte. Der Raum brach ein, die Linien tauten gleichsam auf, das Beste der erst sich hochkämpfenden malerischen Anschauung verband sich mit der Festlegung und Weiterreichung wirksamer Menschengestaltung. Bei E. S. stand diese voran, aber auch für das Räumliche war er Vorkämpfer. Unmerklicher wohl als für die geformte Gestalt, aber kaum unwirksamer prägten auch seine Innenräume sich den Köpfen ein. Dabei ging sicher einiges mit, das aus den Niederlanden kam (die Engelstypen, die gestraffte Grundform des Gekreuzigten, einiges in der Macht des Raumes, Wirkungen mehr des Flémallers als Roghers); aber der Schmelzofen hatte es im eigenen Feuer umgeglüht, und weit stärker als die Verbindung mit dem westlichen Bruder war das Oberdeutsch-Südrheinische. Erinnern wir uns noch einmal, daß jener westliche Bruder selber dauernd auch innerdeutsches Blut eingesogen hatte und namentlich für die Deutschen von damals überhaupt kein Ausländer war. (Noch Fischart von Straßburg nannte in seiner köstlichen Absage an Vasari 1577 den „Niderteutschen Johann van Eyck“ bei der Verteidigung deutscher Kunst.) Vor allem gab die innere und äußere Leichtigkeit der graphischen Darstellung beste Grundlagen für den Stil von 1480. Das Alphabet des E. S. gehört zu den geistreichsten Vorbereitungen dieser wahrlich nicht geistarmen Zeit (Abb. 19). Der Buchstabe wird durch phantastische Gestalten erzielt, gleichsam vollzogen, voll dramatischen Gehaltes, voller Sieg und Niederlage, Spuk und Spott, immer verblüffend in der Herrschaft des gewollten Zeichens über die Spiele der dienenden Gestalt. Dieses „Figurenbilden“ aus Figuren gehört als wesentlicher Zug auch der Kunst um 1480. Die Formwürdigkeit des Hohlraumes in der Plastik, die fugenhafte Verkreuzung der Bewegungen, diese der

deutschen Plastik weit mehr als der gleichzeitigen Malerei zugehörigen Züge sind alle bei E. S. vorgebildet, wenn nicht durchgeführt, und auch Dürer sind sie noch zugute gekommen. Es gibt keinen würdigeren Führer zur Plastik selbst als diesen Vervielfältiger, der Schöpfer und Nachschöpfer und Mittler war in einem.

#### NIKOLAUS GERHART

Auch der Bericht über die verwandte Plastik muß leider schmerzlich kurz sein. *Nikolaus Gerhart* ist der größte Name, aber er ist nicht der einzige. Was um 1468 die schönsten Einzelheiten des Trierer Michael-Altars, was im gleichen Jahre der Christophorus von Krems oder das Höfingen-Epitaph in Augsburg, was das Görlitz-Epitaph, was die feinfühligere, etwas zurückhaltendere Plastik der Kölner Hardenrath-Kapelle von 1466, was die Kunst Konrad Kuyns, was die Speyerer Verkündigung und viele andere Werke ausgesagt — dies alles kommt nicht einfach erst von Gerhart her, es kommt ihm auch *entgegen*, aber es erfährt seine Verdichtung und seine Krönung in diesem einzigartigen Meister. Er bedeutet der Plastik ganz unmittelbar so viel, wie E. S. mittelbar von der Graphik aus. Er ist der *Größere*, ohne jeden Zweifel, er gehört zu den Genies ersten Ranges, aber auch er konnte dem geistig so wachen Kupferstecher verpflichtet werden. Er ist, mindestens im kunstgeschichtlichen Sinne, der Freund des Alamannen geworden. Sicher hat er frühe Jahre in den Niederlanden verbracht. Ein Hauch von Jan van Eyck und selbst von Slüter her ist unverkennbar. Woher er kam, wann er zu uns kam, wissen wir nicht genau. 1462 jedenfalls war er da! Wir wissen aber auch, daß mindestens ebenso restlos, wie der Seeligenstädter Memling sich der niederländischen Bruderkunst anschloß, Nikolaus Gerhart in die oberdeutsche eingegangen ist — *wenn* er überhaupt geborener Holländer war. Stellen wir uns vor, Nikolaus Gerhart sei auch dem Blute nach Niederländer gewesen, so bliebe immer noch folgendes bestehen: die Niederlande, das nördlich der Alpen unerreichte und vorbildliche, südlich von ihnen aufrichtig bewunderte eigentliche *Malerland* jener Zeit — sie bleiben stumm auf die Frage nach den Brüdern jenes Genius in der *Plastik* von damals! In Oberdeutschland aber empfing diesen ein

ganzer Chor gleichgestimmter Seelen. An Memling sehen wir, wie stark gerade das Brudervolk den Bruder wandeln konnte. Ein italienischer Memling wäre so unmöglich wie ein italienischer Gerhart; der niederländische Memling und der deutsche Gerhart sind jeder berühmte Wirklichkeit geworden. Nur der sehr Feinhörige vernimmt wohl noch die lyrischen Töne des Mittelrheins in dem Seeligenstädter, der in Brügge seine neue Heimat fand. Holländisches Wesen an Gerhart zu entdecken, ist ganz gewiß nicht leichter, wenn man eben auf das *Wesen* ausgeht. Es kommt auf den *Ton* des Schaffens an. Es war der Ton der Landschaften, die seit der Kaiserzeit noch immer das Schicksal deutscher Kunst bestimmt haben, des Rheinlandes und Oberdeutschlands. Die zwei Ströme, die unser Land auf zwei große Bahnen ziehen, Rhein und Donau, haben ihn gesehen, und nicht umsonst; aber auch er sah sie nicht umsonst. Übrigens ist von sehr unvoreingenommener Seite her ein ausgesprochen *mittelrheinischer* Grundzug an Gerhart gefunden worden. Der Mittelrhein — das wäre noch einmal die Heimat Memlings! Gerhart ist so anziehend, so voller „Atmosphäre“, so verlockend zum *Fragen*, wie der große Meister von Naumburg. Etwas mehr wissen wir freilich von ihm, aber selbst das Urkundliche gibt noch Rätsel auf. 1462 hat er sich zum ersten Male bezeichnet, auf dem großartigen Grabmal des Erzbischofs Johann von Sierck (in der Trierer Liebfrauenkirche), von dem nur die herrliche Oberplatte mit dem Lebenden auf uns gekommen ist, nicht das Totengerippe, das sicheren Nachrichten zufolge sich darunter befunden hat. Hier nannte er sich „von Leyden“. Für unsere Kenntnis nennt er sich so nur noch ein einziges Mal, in dem Straßburger Vertrag über das Kanzleiportal, das 1463 begonnen, 1464 fertig wurde. Das schöne Epitaph in der Johanneskapelle des Straßburger Münsters (1464) zeigt nur die Anfangsbuchstaben. 1467, am 17. April, nennen ihn die *Straßburger* noch „von Leyden“; aber *er selber* meißelt im Juni gleichen Jahres unter den Badener Christus: *Nikolaus von Leyen*. Nicht „van“ und nicht „Leyden“! „Zufall“ kann das doch nicht sein! Hatte er einen Geburtsort an der Mosel (wofür das moselfränkische Wort Leyen sprechen würde), klang der Ortsname seiner Geburtsstätte ähnlich dem Namen, dem er, *vor* Straßburg, seine *Bürgerbezeichnung* verdankte, so, wie er später im Südosten „von Straßburg“ hieß? Eines ist sicher: mit diesem durchaus innerdeutschen

Jakob  
ehemals,  
Joh. Dier. Mus

Namen hat ihn auch das Gedächtnis der Straßburger Maler und Bildhauer bewahrt. Lange nach seinem Tode, mitten in der Dürer-Zeit, nennt ihre „Confirmatio“ von 1516 als größten Ruhm der Straßburger Zunft „bey menschen gedechtnüss besunder meister niklaus von leyen“. Und Straßburg hatte etwas zu sagen, auch seine Hütte war ja neben der Wiener und der Kölner die wichtigste ganz Deutschlands! Ein Brief Kaiser Friedrichs III. vom 2. Dezember 1463 nennt den Meister „*unseren und des Reiches lieben getreuen Niklas Bildhauer*“. Schon damals versuchte ihn der Kaiser für sein Grabmal heranzuziehen. Erst 1467 ist sein heftiges Werben, mit Hilfe der reichstreuen Straßburger Bürgerschaft, durchgedrungen. Kurz nach der Fertigstellung des Badener Gekreuzigten ging Gerhart nach dem Südosten. Passau (1469) nennt ihn, und Wiener-Neustadt. Dort, in der Residenz des Deutschen Reiches, hat er ein Gut besessen. Frau und Kinder hatte er in Straßburg gelassen, offenbar, weil die Kinder noch zu jung waren und er wohl bald wiederzukommen hoffte. 1487 waren diese Kinder, Peter und Apollonia, erwachsen. Sie konnten also gut zu Anfang der sechziger Jahre geboren sein. Dabei erfahren wir von einer Versippung mit der oberdeutschen Künstlerschaft: Gerhart, der Freund des E. S., war auch der Schwiegervater von *Martin Schongauers* Bruder Georg! Aber diese Versippung selbst, wenn sie auch vielleicht schon durch eigene Freundschaften vorbereitet war, kann er nicht mehr erlebt haben. Es besteht kaum ein Zweifel, daß er schon 1473 gestorben ist. Sein Leben mag an Dauer etwa dem des Konrat Witz geglichen haben; viel mehr als die Mitte der Vierziger hat er kaum erreicht. Von seinem Schaffen überblicken wir rund zehn Jahre, und es waren die letzten. Es gibt jedoch wenige Künstler, die in so kurzer Spanne so Gewaltiges leisteten. Gerhart hat die germanische Kunst höchsten Ranges auf dem Boden des burgundischen Zwischenreiches gut gekannt, er ist unverkennbar ihr Schüler. Außer Slüter und Jan van Eyck scheint auch der Flémaller ihm nicht fremd gewesen zu sein. Ist es aber nicht sonderbar, daß so gar nichts aus seiner Frühzeit sicher aufzufinden ist, und daß alles, was wir sicher haben, sich in deutschem Gebiete befindet? Dort hat es Aufsehen erregt, gewiß, aber nicht anders als etwa Dürers Kunst, und ebenso wie jene nicht auf Grund des „Neuen, Modernen und Fremden“, wie man zu mißdeuten gesucht



20. Kupferstich, 50er Jahre des 15. Jahrhunderts, Werkstatt des hl. Eligius





21. Meister E. S., Madonna, Kupferstich,  
Lehrs Nr. 79



22. „Dangoelheimer Maria“,  
Berlin, Deutsches Museum

hat, sondern durch die Befreiung zum Teil noch schlummernden, zum Teil sogar schon erwachten rein innerdeutschen Wollens. Die weiche Anmut und das seelenkundliche Feingefühl sind mindestens *auch* mittelrheinisch. Was die Tonplastik um Bingen und Mainz herum zu Beginn des Jahrhunderts im kleinen gesagt hatte, erlangte bei ihm die große Form. Das Gefühl für Stofflichkeit, das sich zuweilen feiner Rauhung der Oberfläche bedient, ist altes Erbe deutscher Kunst um 1400. Über allem steht das Bezeichnendste: die fließende Verschränkung der Formen. Sie hat nichts von der Nordsee, sie ist gänzlich Stil der innerdeutschen „Landratten“. Niederländisch aber ganz gewiß ist der Typus des Straßburger Epitaphes. Er kommt in Utrecht plastisch vor, er beruht zuletzt auf Jan van Eyck. Gestraffte Form des Gekreuzigten kannte schon der Flémaller (Robert Campin). Die Fülligkeit indessen, die trotz aller bewegten Verschraubung Gerharts Form erreichen kann, die feine Holdheit, ist eher Lochner als etwa Rogher verwandt. Der Konsolenengel der Trierer Kreuzgangsmadonna hat seine Vorfahren in jenen der Kölner Ratskapelle; das Trierer Grabmal hat sie in den mittelrheinischen, besonders im Grabmal des Trierer Erzbischofs Werner von Königstein in St. Kastor zu Koblenz. Dies sind Züge der Umwelt und des Erbes. Das immer neue Wunder des Genius erst, ein Geist von einzigartiger Helligkeit, schuf gerade *diese* Kunst. Ein neues Gefühl für den Menschen und seine Wirklichkeit, eine feinhörige Sinnlichkeit, die jener Lionardos vorklingt (der nach Wölfflin nur „die Fläche zu streicheln“ brauchte), spricht namentlich aus den Halbfiguren. Ihre Anwendung vom Westen herzu- leiten, ist wiederum nicht nötig, und z. B. die Wächter-Halbfiguren des Regensburger Rathauses sind ganz bestimmt nicht nach, sondern *vor* Gerharts Zeit bereits entstanden. Die parlerische Büsten- und Bildniskunst steht ungekannt in der Ahnenreihe auch der Gerhartschen. Der Wenzel von Radez ist wie ein Versprechen auf ihn, so wie Naumburg Versprechen auf das Prager Triforium gewesen ist. Das sind nicht Einflüsse, das sind Wesenszüge, ihre Verbindung ist Frage des Wachstums *eines* Volkes. Für das Gesamtbild unserer Kunst aber ist sehr wichtig die Verbindung mit E. S. Der Stecher hat auf Gerhart gewirkt, aber auch — und stärker noch! — der Bildner auf den Stecher. Beide gemeinsam gestalten das Bild zunächst der oberrheinischen Kunst von

Sta Maria =  
Capitol  
Handwerk-  
Kaps?  
1466!

1418+  
Tumba =  
Koblenz  
Wieder

Grund auf neu. Indem aber Gerhart wanderte und beide deutschen Ströme miteinander verband, indem zugleich die Blätter des E. S. das ganze Land durchdrangen, ist die Zweiheit dieser Meister die wohl wichtigste Erscheinung der gesamtdeutschen Kunst vor Dürers Geburt geworden. Gewiß ist die Feinheit, mit der Gerhart das Sichtbare in das Tastbare übertrug, überraschend; sie ist es aber nicht mehr als jene, mit der Dürer das Tastbare in das Sichtbare umsetzte. Für alle Zeiten sollte man sich einprägen, daß z. B. Mantegnas schöner Kupferstich der kämpfenden Meergötter in Dürers von echter Bewunderung getragener Nachzeichnung nicht etwa ins Flächenhafte abglitt, sondern überhaupt erst in das Plastische erhoben wurde (Abb. 23 u. 24). Der große Mantegna, der uns Deutschen so besonders lieb ist, leidet dadurch nicht im geringsten. Er hat nur überall den scharfen Umriß des Flächendenkens, wo der junge Dürer wölbend, umrundend, in praller Fülle denkend, die Plastizität überhaupt erst hinzufügte, mit so kräftiger Sinnlichkeit, wie eben auch Nikolaus Gerhart sie besessen hat. Gerharts Wirkung ist am ehesten jener Dürers zu vergleichen: er befreite und bildete! Wer in seinen Kreis geriet, der konnte immer irgend etwas gewinnen, natürlich immer schon durch *eine* der mehreren Seiten des Genies. Von den Straßburger Halbfiguren sind ganze Scharen ausgegangen: Frauenbüsten in Weißenburg und Zabern, und verstreute, die bis nach Amerika gelangten, in sehr verschiedenen Graden der Entfernung vom Meister (am nächsten ihm die leider verschollene Geneveva). Männerbüsten in Hagenau und Molsheim (heute Berlin), Gestühlsbüsten in Konstanz, später solche aus Weingarten (1487), stammen von Gerhart ebenso ab wie verschiedenzeitliche in St. Marx zu Straßburg. Über Speyer und Worms, über des Heilbronnens Hans Seyffer feintüchtige Kunst bahnt sich von ihm ein Weg bis zu Konrat Meit. Der ist nun ganz sicher ein Mittelrheiner (aus Worms) und ist einen ähnlichen Weg gegangen wie Memling. So verschlingen sich immer wieder die besten Leistungen der Brudervölker!

Ein geistreicher, „geistvoller“ Mann war Gerhart und war damit etwas durchaus Neues. Bei keinem, auch bei noch Größeren der älteren Zeit, nicht beim Bamberger oder Straßburger oder Naumburger Hauptmeister, würde sich dieses Wort auf die Lippen drängen, das Wilhelm Vöge, selbst der Geistreichste seiner ganzen Zunft, auf Gerhart

anwandte. Dem Sinne des Wortes nachzugehen ist schwer; leichter, wenigstens für den Geschichtsempfindlichen, ist zu erkennen, daß es bereits Spätzeit ansagt. Das „geistreiche Genie“ gehört erst der Neuzeit an, die großen glaubensstarken Zeiten kennen es noch nicht. Ihnen fehlt noch die Ironie. Geistreich und tief zugleich ist Gerhart namentlich in den Straßburger Büsten. Man hat richtig gesagt, daß der Gedanke des „ungleichen Paares“, im 16. Jahrhundert sehr beliebt und auch Dürer bekannt, hier hindurchleuchte. Es ist ein ironischer Gedanke, und ein weltlicher. Seine Tiefe aber in Gerharts Fassung erkennt man erst, wenn man sich sagt, daß wohl wirklich der Graf von Hanau und seine schöne Bärbele gemeint sind, Menschen der Zeit, die man kannte: aber der Alte galt als Hexenmeister, und die Junge war zum Selbstmord bestimmt. Unsäglich platt wirken dagegen die unter Plünderung des Hausbuchmeisters geschaffenen „ungleichen Paare“ des Israel von Meckenem. Gerharts ironische Seelenforschung ist „Neuzeit“, fraglos. Wenn irgendwo, so kommt in der Zeit der sechziger Jahre durch ihn die deutsche, die nordische Kunst überhaupt, in die Nähe des italienischen Menschenbegriffes, seiner unheimlichen Klarheit und Selbstbehauptung — man könnte sagen: der „Renaissance“, gemeint nicht als Wiedergeburt der Antike, sondern als Geburt eines neuen Geschlechtes, dem der Zweifel schon ebenso mitgegeben war wie die Erkenntnis. Von ihrem Baume hat das Bärbele, diese wahre Eva, schon gegessen. Gerharts Kunst ist nicht mehr an erster Stelle religiös, sie greift damit vor, über die Dürerische schon fast hinaus. Sie weist darin schon auf Holbein den Jüngeren und steht doch noch ganz anders im Zwielflicht der Zeiten, verbündet namentlich mit jener des E. S. Die wenigen religiösen Darstellungen, die wir von Gerhart haben, die Trierer Madonna, die Berliner Anna Selbdritt, der Badener Christus — gewiß, sie beleidigen den Gläubigen nicht; und doch ist nur das Badener Werk von religiöser Erschütterungskraft, und auch dieses ist es durch ein *Menschentum*, wie es seit der spätclassischen Zeit des Naumburger Meisters auch nicht ein einziges Mal wieder erreicht worden war. Auf lange hinaus, noch bis zu Veit Stoß, dem größten aller Meister der Kruzifixe, hat diese großartige Schau in die deutsche Kunst hineingewirkt. Bei der Madonna und der Anna packt uns das menschlich-bürgerliche Erlebnis, formal zugleich die Vergitterung der

Glieder, das feine, ornamental bewegte Gestänge der Gebärden, das Klettern der verlebendigten Linien in hohlräumlicher Feinheit vor zunächst noch stillerem Grunde. Die Auffassung des Kindes, in den Grundzügen wiederum E. S. verwandt und bei Multscher vorbereitet, kann von berückender Holdheit sein. Wie alle echt aus dem Urgrunde des Lebens steigenden Genies muß Gerhart auch ein Kinderfreund gewesen sein. Im Grabmal des Kaisers, nach 1467, ist die Verstärkung der hohlräumlichen Bewegtheit, aber der *Formbetonung* überhaupt, unverkennbar. Seit dem Trierer Erzbischof, der noch weich und geschlossen zugleich geformt war, ist der Drang zur Vergitterung gewachsen. Dabei traf Gerhart auf einen unserem Südosten längst vertrauten Grundgedanken, die wappenhafte Durchgliederung der Relieffläche. Sie war schon in den Gedenksteinen Ludwigs des Gebarteten durchgeführt, und Hans Multscher, auch er ein Übersetzer aus Burgundischem in Oberdeutsches und auch darin Gerharts größter Vorgänger, hatte im Münchener Grabmodell wahrhaft genial mit einem Schlage diese Grundform in das Große und Einmalige erhoben. Nur die Platte des Wiener Grabmales ist des Meisters eigenes Werk. Die Werkstatt hat das Ganze fortgeführt, offenbar weil der Große so früh schon starb, und erst die volle Dürer-Zeit hat die Vollendung gesehen. Die sehr reiche Gesamt-Anlage, leider im Dunkel von S. Stephan heute sehr schwer zu betrachten, zeigt auch bewegte Klagefiguren. Spätestens seit dem 14. Jahrhundert sind diese der deutschen Kunst wohl vertraut, und auch dafür brauchte man nicht in Bourges oder Dijon gewesen zu sein. Die Platte geht uns an (Abb. 25). Für einen Künstler, der, wie vielleicht nur noch der große Bamberger Reiter-Meister, einen tiefinnerlichen Zug zum feinkörnigen Sandstein gehabt hat, muß der ungewohnte Werkstoff eine schwere Zumutung gewesen sein. Fleckiger, farbiger Marmor — darin konnte sich das leise, auf die feinsten Sekundenbewegungen des Formgeföhles Wartende unseres Meisters nur schwer durchsetzen. Obendrein mag die ganze Aufgabe ihn weniger gereizt haben (nicht umsonst wohl widersetzte er sich ihr von Straßburg aus vier Jahre lang). So kam ein Zusammenstoß zwischen dem geistreichsten Genie der Sandsteinplastik und der südostdeutschen Forderung nach dem überall, in Salzburg, Passau oder Regensburg, so beliebten Rotmarmor zustande. Gerhart wand sich hindurch,

indem er dem Hohlraum ungewöhnliche Bedeutung verlieh; das war sein eigenstes Mittel! Ein Blick auf die ältere Gestalt Friedrichs III. an der Wappenwand von Wiener-Neustadt eröffnet die Schau in eine große Kluft: damals, in den fünfziger Jahren, war das Hohlräumliche noch nicht entdeckt gewesen. Und wenn wir nun von hier aus auf das gleichzeitige Bronzegrabmal des Truchseß von Waldsee sehen, so wird uns klar, daß wir wieder einmal vor der Begegnung zweier uns bekannter Richtungen stehen (Abb. 26). Das Verhältnis der Engel von Erfurt und Trier wiederholt sich ganz gleichzeitig, in nur etwas anderer Form, zwischen dem schwäbischen und dem rheinischen Meister. Gewiß ist auch der Werkstoff schon wichtig. Erz ruft nach geschlossener Form; es *erträgt* auch gebrochene, aber es ruft doch nach jener. Metall hat bei uns von der Kaiserzeit an über die Vischerhütte und das Innsbrucker Grabmal, über Reichle, Krumper, Petel, über Schlüter und Donner bis zur heutigen Zeit, im allgemeinen die geschlossene Form aufgerufen. Metallkunst wird in Wachs „bossiert“ und dann gegossen. Im Stein und im Holze (und Gerhart war auch Holzschnitzer, nur ist uns seine 1466 erwähnte Altartafel für Konstanz leider verloren), in diesen Stoffen wird nicht geknetet, sondern eingeschnitten. Aber nie hat, wenigstens im Abendlande, der Werkstoff die Form *bestimmen* können, nie konnte er mehr leisten, als daß er ihr entgegenkam. Auch zwischen Stein und Holz hat man gerne den Unterschied geschlossener und geöffneter Form finden wollen. Aber Zeiten fester Form haben auch im Holze, Zeiten aufgerissener auch im Steine ihr inneres Zielbild dem Werkstoffe aufgeprägt oder abgezwungen. So ist es doch vor allem der *Wille* zum starren Glanz, der den Meister des Waldsee-Grabmales so adelig harte Formen finden ließ; und es ist der Wille Gerharts, der sogar dem widerwilligsten Gestein die Sprengkraft *seiner* inneren Form antat. Im gleichen harten und kalten Gesteine konnte zu gleicher Zeit die Gegenrichtung geradezu metallisch blanke Wirkung erreichen (Christoph von Parsberg in Lupburg). Gerhart hinterlegte die Gestalt mit schattenden Hohlräumen und ließ sie davor hinfließen, er erzwang Bewegung selbst aus der Ruhe. Der Truchseß-Meister aber führte ein Gebirge auf, das mit schnittigen Graten sich der klaren und fein durchgravierten Grundplatte auflegte. Nicht Gerhart, sondern der Gegenrichtung

kam der Rüstungsstil jener Zeit entgegen. Auf der Seite des schwäbischen Plastikers steht der Erfurter Alabastermeister, zuletzt selbst Erhart von Straubing noch; und so unsäglich anders, so viel altertümlicher der Regler-Meister war als Gerhart — sein Drang zur Bewegtheit, zur Fugierung stellt ihn eher auf dessen Seite; und dabei sind doch die beiden Grabmäler durch heraldische Gesinnung auch noch *verwandt*.

### DAS ULMER CHORGESTÜHL

Man konnte sich aber dem Großen selbst da entgegenstellen, wo man von ihm lernte. Dies setzt dann freilich einen starken Geist voraus. Ein solcher war der Meister der Ulmer Gestühlbüsten, der im Auftrage Syrlins d. Ä. arbeitete (vielleicht war es dieser selber). Das Konstanzer Chorgestühl (von dessen Ausführung Gerhart befreit worden war, das aber entschieden seiner Werkstatt und ihrer Art zuzuschreiben ist) war wohl gerade fertig geworden, als der große Schreiner *Jörg Syrlin d. Ä.* den Auftrag erhielt, zunächst als Probestück den Dreisitz des Ulmer Chores zu schaffen (1468). Das war die Einleitung zu einer der großartigsten Taten unserer Kunst, dem Ulmer Chorgestühle (1469—74). An Gestühlen war Deutschland immer schon sehr reich gewesen. Was aber am Ulmer zunächst in Staunen setzt, das ist die große baumeisterliche Gesinnung, die raumbildende Kraft. Alles, was an Zieraten sich findet, hat schon eine alte Geschichte in sich; neu ist der Übergang des Baukünstlerischen auf das Ganze des Gestühles. Dieses schafft aus dem kahlen Münsterchore einen neuen lebendigen Innenraum so sicher, wie dies in Naumburg nur der entwerfende Architekt selbst in Gemeinschaft mit der großen Statuenkunst geleistet hatte.

Dies darf nicht dahin mißverstanden werden, als nehme die Kunst des Bauens als solche einen neuen Aufschwung. Das gerade Gegenteil ist der Fall: sie blutet sich gleichsam aus für die darstellenden. Der Naumburger Westchor ist durch seine baulichen Glieder bis in die Gewölbe hinein gestaltet, das Gestühl ist als Sockelzone dem festen Raume eingeschrieben, und auch das uns heute wichtigste Bauglied, die

Statue, stammt aus der *Bauhütte*! In Ulm, wo man gegen Ende des Jahrhunderts sogar Schnitzfiguren an die äußere Westseite des Münsters setzen konnte — ein deutlichstes Beispiel für den Übergang der Macht von der Hütte auf die Zunft —, im Ulmer Chorgestühle war es der *Schreiner*, ein Schreiner nicht im heutigen Sinne, ein großer Künstler, aber doch ein Zünftler, der im Holze arbeitete, er war es, der bis zur plastischen Form seinen Raum geradezu an Stelle des eigentlichen Gebäudes setzte. Seine Schöpfung verdrängt dieses nicht äußerlich, sie setzt sich hinein, zieht aber alle Betrachtung von jenem ab und auf sich zu. Soweit die Gestaltung des Schreiners reicht, ist ein *neuer* künstlerischer Raum da! Die Architektur hat ihr Wesentliches, ihre mütterlich auffangende Kraft, auf die darstellende Kunst in ihrem Rahmen übertragen. Gewiß stammen auch dieses eingebauten Raumes Formen noch von ihr ab, aber sie haben sich im älteren Gesamtbauwerke und fast schon an dessen Statt ein eigenes Leben neu erschaffen. Das ist ein spätzeitlicher, ein Zug des malerischen Zeitalters. Er wäre auch für das sehr ausgedehnte Kaisergrab schon festzustellen: das „kathedralisierte Einzelmonument“ hat der Verfasser dies früher genannt. Die großen Programme sind aus der Kathedrale ausgewandert, sie „breiten sich auf Einzelwerken aus, auf dem, was die Kirche enthält, nicht mehr dem, was sie formt, umschließt und einleitet“. Der Weg ist angetreten, auf dem wir das Innsbrucker Grabmal und die Werke des Konrad Meit in Brou finden werden. Ganz entsprechend wird es in Italien sein. Die Tragödie des Juliusgrabes wird der des Innsbrucker zur Seite treten, ja, das inhaltliche Programm der Sixtinischen Decke hat Dehio als gleichartig mit dem unseres Gestühles erkannt. Der Dreisitz steht in Ulm achsengerecht da, wo in Naumburg das Triumphkreuz zu denken wäre. Er zeigt nur *eine* Gestalt, die höchste und zugleich die einzige vollplastische, Christus selber. Nur dieser, nicht der eigentliche Dreisitz, wendet sich gegen das Langhaus. Um die Wände zieht sich das Gestühl, den Blick bannend, wie es die Gedanken bannen sollte, eine in sich geschlossene Sphäre, niedriger als der wirkliche Chor, den man aber ebenso vergessen kann wie das Ganze einer Kirche beim Eindringen des neuen malerischen Blickes in die eigene Phantasiewelt des Altars. Der Bau, den sich die darstellende Kunst in ihrem liebsten Werkstoffe, im Holze, errichtet, ist auch ein Bauwerk der Gedanken.



In der untersten Reihe, in den 18 Wangenbüsten, erscheinen „die Heiden, die das Heil geahnt“, Weise des Altertumes und Sybillen. Die 79 Reliefs der Rückwände und die Giebelbüsten des Dreisitzes bringen als zweites Geschosß des gedanklichen wie des architektonischen Baues die Frommen des Alten Bundes. Als Giebelbüsten des Gestühles erscheinen — drittes Geschosß — Apostel und Heilige. Alle überragt der Heiland des Dreisitzes. In ihm gipfelt das Werk wie die geistliche Vorstellung, der gläubige Gedanke und die dienende Form sind noch Eines. Das ist noch die Welt des „Mittelalters“; noch Michelangelo lebte in ihr.

Die Gestühle des eigentlichen Mittelalters waren noch eingebaute Geräte. Die späteren des letzten Barocks können, wie das unvergleichliche Mainzer im staufischen Westchore, einen völligen Neuanspruch aufstellen, sie können als frei weiterdenkende Raumschöpfung eigenen Grundriß besitzen. Das Ulmer steht in der Mitte; es schafft schon eigenen Raum, wie die barocken, aber es hält sich noch an den gegebenen Grundriß, wie die mittelalterlichen. Daß es aber *Raumschöpfung* ist, das stellt es grundsätzlich, wie so vieles der letzten vordürererischen Zeit, an einen Anfang. Es ist bahnbrechend, ungewollt und ungekannt, ein bahnbrechendes Erlebnis unserer Kunst sicherer als eine bewußte Tat. Die Grundleistung gehört Syrlin, sie würde für seinen Ruhm genügen. Nicht ganz sicher ist seine Urheberschaft für die plastischen Formen, namentlich die Wangenbüsten. Wer sie aber auch geschaffen habe — er war ein Künstler, dessen Leistungen an eine vorderste Stelle des Jahrhunderts treten. Er denkt gerade in den schönsten Büsten anders als Gerhart, obwohl er ihn kennt. Gerhart liebt es, auch die scheinbar rein gegenstandslose Gebärdung der Formen noch aus innermenschlichen Vorgängen zu begründen. Dies tut freilich auch der Ulmer, aber er tut es in seinen wichtigsten Werken nach entgegengesetzter Richtung. Die Schnitzer des Konstanzer Gestühles haben in höchst innerdeutscher Weise die Bewegung über alle Ursächlichkeit hinaus ins rein Ornamentale vertrieben und beinahe ins Leere verdrängen lassen. Der Ulmer hat keinen geringeren Begriff von der Einzigkeit des Menschenhaften, seiner Sonderart gegenüber dem Ornamente, als der Straßburger; ihm sind Kopf und Hand insbesondere Ausdrucksträger für ein Zielbild, hinter dem ein Wissen um die



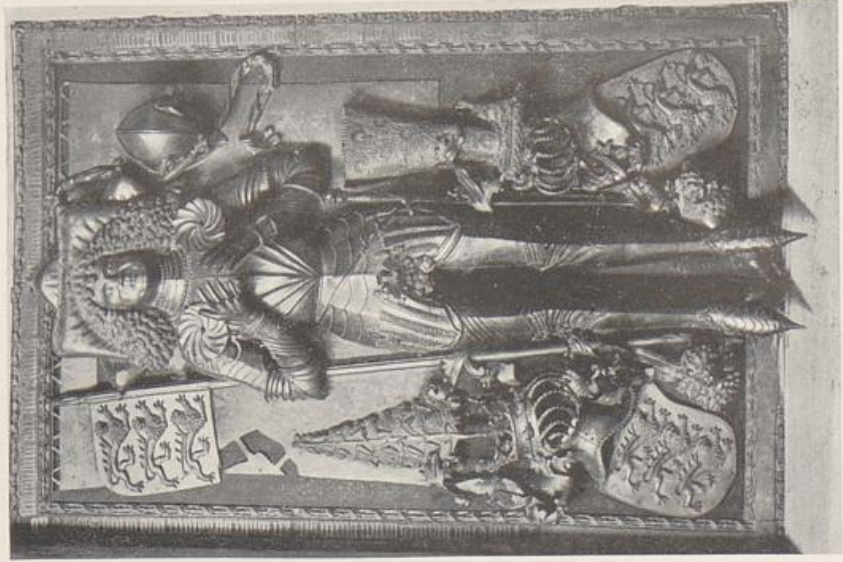
23. Mantegna, der Kampf mit den See-Kentauren, Stich



24. Dürer, Kämpfende See-Kentauren, Zeichnung nach Mantegna,  
Wien, Albertina



25. Nikolaus Gerhart, Grabplatte Kaiser  
Friedrichs III., Wien, Stephansdom



26. Grabplatte des Jörg Truchseß von Waldburg  
in Waldsee (Donau)

höchste Würde des bürgerlichen Menschen, die neue *geistige* Würde steht. Dies aber ist schon anders als bei Nikolaus. Jener, der persönlich Geistreichere, betont das *Leben* an sich. Immer steht uns ein mehrdeutiges Lächeln vor Augen, wenn wir an die geheimnisvollen Wesen zurückdenken, die er geschaffen hat. Es ist die goethesche Fülle aller Möglichkeiten, aus der er schöpft. Sie trägt das Groteske und das Gesunde, mit feinfühligster Liebe aber das Kindliche und noch mehr das Weibliche an das Licht. Sphinxhaft ist bei Gerhart die Seele der Bärbele. Auch beim Ulmer Gestühl darf man einmal an Sphingen denken, aber aus ganz anderem Grunde, bei der Cumana. Nicht das rätselvolle Lächeln, wohl aber die ewigkeitliche Ruhe, die hoheitsvolle Gelagertheit dieser prachtvollen Büste erinnert an einen Sphinx des Neuen Reiches, zugleich auch die metallische Blankheit des Kopfes (Abb. 29). Metallisch ist sie so sehr, daß in der deutschen Bronzeplastik um 1600, ja noch bei G. R. Donner eine Art Wiederkehr dieser Formgesinnung gespürt werden kann. Keine goethesche Fülle, aber ein schillerischer Adel; nicht rheinfränkisch, sondern schwäbisch; Gerhart gegenüber aber: nicht fließende Verschränkung, sondern klare Geschlossenheit, nicht Umschraubung einer Innenachse, sondern Aufbau aus dem Hauptelemente der Pyramide, dem Dreieck. Am deutlichsten mag dies vor dem Pythagoras werden (Abb. 27). Hier ist bis in Nase, Stirne, Finger, Faltengruppen hinein das schnittige Dreieck zugrunde gelegt; und wieder, wie bei jeder echten Kunst, ist die Form Ausdruck einer bestimmten Gesinnung. Hier ist der gute deutsche Gelehrte gesehen, dessen Wirken seinen ganzen Sinn in der *sittlichen* Kraft findet, die echtes Ringen um Wahrheit, echtes *Wissen* also, verleiht. Das denkende Nachlauschen hinter den Tönen, der Geist, der die Harmonie der Sphären hört, ist auf wundervoll beredte Weise eingefangen. Gerade diesen Klang kennen wir bei Gerhart nicht, gerade die schweigsame Nachdenklichkeit würden wir bei dem reicher Beweglichen vergeblich suchen. Beim Ulmer ist weit deutlicher der neue Träger unserer Kultur (bis an unsere Tage heran) geschaut, der Bürger, der zum hohen Geiste sich bildet, der „Gebildete“, also Gestaltete im echten Sinne, der in der Dürerischen wie in der Goetheschen Zeit und dazwischen und danach immer noch das vertreten hat, was auch das Ausland unter deutschem Geiste versteht, die neue Auslese

nach der Kaiser- und der Ritter-Zeit. Das Bürgertum hatte längerer Zeit bedurft, um zum Erlesenen zu kommen. Noch die Anmut der Kunst um 1400 war mehr höfisch als bürgerlich gewesen. Durch die Kampfzeit hindurch hatte die neue geistige Oberschicht sich hochgerungen, in den Formen des späten Multscher hatte sie einen ersten Ausdruck ihrer Würde erkämpft: die Erfahrungheit, die milde Strenge, die holde Herbheit der Sterzinger Maria. Für den *Mann* aber, den eigentlichen Träger deutscher Bürgerkultur, hat nicht Multscher, sondern erst der Ulmer Meister die fruchtbare Form gefunden. Ist dies nicht überhaupt ein entscheidender Zug? Die Kunst um 1400 war zweifellos von einem einseitig weiblichen, die der Kampfzeit von einem einseitig männlichen Zielbilde bestimmt gewesen. In den Sterzinger Frauen ist diese Einseitigkeit des Männlichen überwunden, aber erst jetzt, gleich nach Multschers Tode, finden wir ein *Gesamtgefühl* für den Menschen überhaupt, das eben darum folgerichtig den Ausdruck der Geschlechter grundsätzlich unterscheiden lernt, zweiseitig, nicht mehr einseitig. Vom Manne gesehen die Frau noch immer, aber nun erst wieder der Mann auch vom Manne gesehen — auch dies ist ein Zug der Dürer-Zeit geworden, gewonnen schon vor der Geburt des Großen, den der junge Goethe, der Sucher nach dem Genie, anreden durfte: „*Männlicher* Albrecht Dürer!“

Nicht alle Wangenbüsten habe diese besondere Höhe, nicht alle auch diese stilistische Art. Mindestens einmal ist sogar die fließende Verschränkung unverkennbar, und zwar im „Selbstbildnis“ Syrlins, das sich sichtlich in die Gerhart-Nachfolge stellt. Dort aber, wo sich die Ulmer Gestühlkunst so wie bei Cicero, Pythagoras, der Cumana oder der Tiburtina, von Gerhart am deutlichsten absetzt, dort ist sie zweifellos auch am größten. Stammesgeschichtlich gesprochen: es ist jener Charakter, der innerhalb des gesamten Alamannischen das Schwäbische gegen das Oberrheinische abgrenzt; es ist sogar in der Cumana eine blanke Selbstverpanzerung stiller Kraft, wie sie erst in Holbeins unsterblicher Christine von Dänemark verwandt auftreten wird. Es ist, auf Multscher hin betrachtet, zugleich eine völlig eigene Verwandlung des von jenem Gewonnenen, die wundervollste Form des Ulmischen, die vielleicht je gefunden wurde. Wollte man erkennen, wie das Oberrheinische im Stile der achtziger Jahre sich

gegen den großen Ulmer Meister verhielt, so brauchte man nur auf das Weingartener Gestühl des Heinrich Yselin von 1487 zu schauen. Dort ist, bei ständigem Hinblicken auf das große Vorbild, alles in Bewegung versetzt, was in Ulm ruht; durchstoßen und durchlöchert ist, was dort in feiner Strenge verhält und sich verschließt — und der *Geist* ist verloren! Aber das ist ein Sonderfall. Der Geist ging keineswegs im ganzen verloren, er fand nur eine neue Sprache (Abb. 28).

### DIE DANGOLSHEIMER MARIA

Um zu erkennen, wie sehr diese schon in den sechziger Jahren sich vorbereitete, wird immer der Blick auf E. S. und Gerhart entscheidend bleiben. So stehe am Übergang zu der Kunst, die wir als jene von Dürers Jugendzeit bezeichnen können, ein kurzer Blick — Abschied und Voraussage zugleich — auf das bezaubernde Werk, in dem beider Geist die eigentümlichste Verbindung eingegangen ist, die Dangolsheimer Maria (Abb. 22). Das Kommende ist so stark in ihr vorgezeichnet, daß die ältere Forschung, auch der Verfasser selbst in seinen früheren schweren Mühen um ein erstes gründliches Geschichtsbild altdeutscher Plastik, sie schon der neuen Zeit selber zugeschrieben hat. Heute gilt sie ziemlich allgemein als eine Schöpfung der sechziger Jahre. Neben den Werken, für die man zuweilen sogar an Gerhart selbst gedacht hat, neben dem schönen Christophorus von St. Stephan oder der Madonna von Thyrnau, behauptet die Südwestdeutsche den höchsten Rang. Der Zauber der alten Schönen ist in ihr eingefangen. E. S. hat eine Madonna in der Art der Breslauer gekannt. (Daß es südostdeutsche Plastik um 1400 als Einfuhr in Straßburg gab, ist urkundlich bewiesen.) Ein Werk weit vor-gerhartischen Stiles hat E. S. in seinem Stiche L. 79 in den Stil der neuen Zeit übersetzt (Abb. 21). Was daraufhin der Meister der Dangolsheimerin, dieser Sänger paradiesischer Holdheit, zum Klingen brachte, das soll man sich im Deutschen Museum zu Berlin klarmachen, wo die letzte der Schönen Madonnen den Eintretenden empfängt. Sie ist ein wenig klein für den Saal und für ihre Nachbarn, aber auf die Dauer nur um so nachhaltiger wirksam, bei immer längerer Betrachtung mit immer heißerem

Leben sich erfüllend, der Bärbele Gerharts nicht wenig verwandt und doch um einen Hauch ländlicher, mehr sich heranwiegend wie im Tanze, als eigentlich stehend; mit einem Kinde auf dem Arm, das alle Madonnenkinder Multschers durch eine neue, fugierte Beweglichkeit (ein weit vorausgenommenes Michelangelo-Motiv!) überstrahlt; geheimnisreich lockend mit der westlichen Grazie nahezu Gerharts selbst, schwer von Segen wie eine volle Weintraube und dennoch unbegreifbar leicht; ein Juwel zugleich der Farbe, ein echtes Kind des maleischen Zeitalters und eine Vorverkündung kommender, noch rauschenderer Beweglichkeit, die erst aus dem Rückblicke die tiefere Altertümlichkeit und Ferne dieser nordischen Mondgöttin ohne Mond wird ahnen lassen.



27



28



29

27. Pythagoras vom Ulmer Chorgestühl des Jörg Syrlin d. Ä.  
28. Heinrich Yselin, Prophet vom Weingartner Chorgestühl  
29. Cumana vom Ulmer Chorgestühl des Jörg Syrlin d. Ä.





30. Hausbuchmeister, Sogenanntes Gothaer Liebespaar  
Gotha, Museum