



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1940

"Um 1467"

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 befähigt 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 Hinausgehen. 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 aufgekommen 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 Vetter 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 Bochter Israel von Mecklenem 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 Vervielfältigung 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 Holzschnittkunst finden sich beim jungen Dürer in erstaunlicher Weise als ursprünglich tief verwandte Stilkräfte zusammen.

Wenn wir zunächst einige Proben für die Spannweite der vor-dürerischen 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 Pachters 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