

(Taf. XIX 2), jenen die Concordantia Caritatis in dem Stift Kloster Lilienfeld (Abb. 244). Die zarten Töne, die da von dem kaum sichtbaren Geäste der Konturen umfungen werden, formen in edel drapierten, klassischen Gewandungen schlanke Glieder zu zarter Schönheit, die mit der weichen Anmut der französischen Meister dieses Kreises wetteifern. Man könnte hier von der Geburt eines impressionistischen Zeichenstiles sprechen, denn der Stift vermeidet, wo es nur irgendwie geht, durchgehende Konturen, taucht in wohlige Schatten unter oder verliert sich im stillen Glanze des Lichtes. Es ist die Stilsphäre, aus der auch der Meister von Hohenfurth in Böhmen herausgewachsen ist. Daher ist es nicht zu verwundern, daß der demselben Kreis entwachsene Meister des sog. Pähler Altarwerkes im Münchener Nationalmuseum auch Beziehungen zu böhmischen Werken erkennen läßt. Auch der ganze Kompositionstyp läßt sich in Böhmen nachweisen (Abb. 239), wie ja auch bezeichnenderweise die spätesten Ausläufer dieser Richtung fast ganz dem Einfluß Pragischer Kunst unterliegen.

Das bedeutendste um die Jahrhundertwende entstandene Werk ist der sog. Pähler Altar (Abb. 238). Die Analogien zum Meister des Hohenfurth Heilszyklus sind da unverkennbar. Die in Hohenfurth befindliche Kreuzigung (Abb. 239) versucht die feine Lyrik des Münchener Bildes in die Dramatik des Wittingauer Meisters zu übertragen, aber der sentimentale Zug, der nun in die der Typik des Wittingauer Meisters ähnlichen Gesichter und die aufdringlichen Gesten kommt, von der Vergrößerung der Silhouetten ganz abgesehen, rückt das Bild weit ab von diesen stilleren Elegien, in denen eine zarteste Empfindsamkeit von bedrängten Herzen spricht. Gegenüber den lebhaften Monologen des Schmerzes in dem Hohenfurth Bild tritt freilich besonders bei dem Johannes eine etwas konventionelle Geste in Erscheinung, die für die Bestimmung der künstlerischen Herkunft des Werkes von Wichtigkeit ist. Es ist möglich, daß das Hohenfurth Werk auf das Münchener zurückgeht, aber nicht umgekehrt, falls eben nicht für beide eine dritte, uns unbekannt gebliebene Vorlage angenommen werden muß. Insoferne bildet die Kreuzigung im Münchener Nationalmuseum einen der interessantesten Belege dafür, daß die Kunst des Hohenfurth Meisters ihren Ursprung in dieser auf einer einheitlichen französischen Stilsphäre sich aufbauenden Gestaltungsweise zu suchen hat. Daß es sich um ein originales Werk der Salzburger-Bayerischen Schule handelt, erscheint im Hinblick auf die vielfachen Beziehungen zur gleichzeitigen Miniaturmalerei außer Zweifel. Als stilistisches Vorbild muß auch hier der Kreis *livre d'heures* des Jean Pucelle in der Kollektion Rothschild genannt werden<sup>10</sup>). Man kann die Komposition der beiden Hauptfiguren förmlich aus den Bildern des französischen Meisters zusammensetzen. Die Figur der Maria ist in den wesentlichsten Teilen fast eine Wiederholung der Maria in der Kreuzabnahme, der untere Teil der Gewanddraperie des Johannes fast das Spiegelbild der analogen Partie des kreuztragenden Christus, auch die Gebärde des Johannes ist eine bei Jean Pucelle fast stereotype Geste. Wie weit die Selbständigkeit des Künstlers gegenüber der Vorlage reicht, ist schwer zu sagen. Es scheint übrigens, daß auch hier Königsfelden (siehe den Teppich in Bern) den Vermittler zwischen Ost und West gemacht hat. Daß der Christus das Vorbild des Meisters des Hohenfurth Heilszyklus im Sinne etwa des französischen Stiles der Epoche Karls VI. modifiziert (vgl. den Christus in dem Werke des Jean Pucelle, Abb. 204), zwingt nicht nur die Entstehung des Werkes relativ spät (um 1410) anzusetzen, sondern beweist auch, wie geschickt man heterogene Stilelemente einer viel älteren Formenwelt mit der der jüngeren zusammengruppiert. Die wilde Dramatik Jean Pucelles verwandelt sich hier in die zarteste Lyrik, der alle Ecken und harten Winkel zuwider sind. Doch gilt auch für dieses Werk, wie für alle späteren Nachkömmlinge der klassizistischen



Abb. 237. Kreuzigung in Altmühlendorf, bayerisch, um 1425 (nach Fischer).

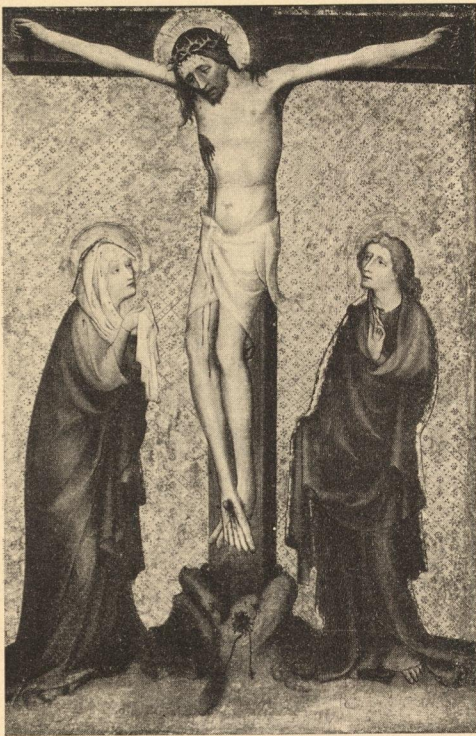


Abb. 238. Kreuzigung, sog. Pähler Altar, um 1400, München, Nationalmuseum (nach Hanfstängl).



Abb. 239. Kreuzigung aus dem Kreise des Wittingauer Meisters, Stift Hohenfurth, um 1400 (nach Ernst).

Kunst des 14. Jahrhunderts: mit der zunehmenden Bedeutung der Einzelfigur und der Sorgfalt ihrer Einzeldurchbildung vermindert sich der Sinn für ein bildmäßiges Zusammenwirken ihrer Erscheinungsmotive untereinander. Die Außensilhouetten der Gestalten stehen deshalb vielfach im Gegensatz zu der reichen Eleganz der Innensilhouetten. Die charakterisierende Mimik und mit ihr die Persönlichkeit als solche tritt in den Vordergrund des Interesses, das Mittelalterliche bleibt allein die stimmungsmäßige Einheit. Das war an dem Bild das Moderne, durch das der Kunst des Meisters von Wittingau der Boden bereitet wurde. Freilich verfällt man in dem jüngeren bayerischen Bilde ins andere Extrem (Abb. 240): man übertrumpft die Dramatik des Vorbildes durch die wildesten Gebärden und die sich aufbauenden Kurven in den Leibern, hinter denen der schlangenartig gekrümmte Weg im bleichen Lichte aus dem gewittrigen Halbdunkel des Bildes das Körpermotiv hervorholt. Diese wilde Gebärde ist von da ab das auszeichnende Charakteristikum der bayerischen Kunst für das ganze 15. Jahrhundert geworden. Auch in der Auferweckung der Drusiana von der gleichen Hand, wie der Form und dem Prinzip des Wittingauer Meisters in einer höchst persönlichen Weise nachgegangen. Die Riesengestalt des Johannes, die langen Finger ans Buch gelegt, zwingt förmlich mit den Augen seine geheimnisvolle Wunderkraft zur Tat. Tief unter ihm, von hochragenden Architekturkulissen beschattet, tauchen aus Rembrandtschem Halbdunkel die still verwunderten Köpfe zweier Gestalten auf, von denen der eine mit wortlosem Staunen die Goldbrokatdecke von der Bahre gleiten läßt, indes Drusiana wie ein beschworener Geist vom Tode zum Leben zurückkehrt. Der räumliche Aufbau ist völlig frei von allen rationalistischen Tendenzen oder perspektivischen Künsten, ganz im Sinne des Vorbildes. Der große Reiz dieser Werke liegt vor allem in dem Immateriellen der Größe ihrer Räumlichkeit. Es ist ein sicherer kühner Instinkt, der die geistigen Potenzen überall zur rücksichtslosen Geltung bringt und die schlichte Natürlichkeit der Erzählung durch eine Rembrandtsche Farbenmystik zur religiösen Dichtung macht. Die Handlung wird zu einem spannenden Zustand, in dem nicht die einzelnen Figuren, auch nicht die Stimmungsmache gefälliger Posen wirkt, sondern trotz der mimischen Differenzen das in allen Figuren sich stets wechselnde Grund-



Abb. 240. Kreuzigung, bayerisch, um 1420, Bayer. Nationalmuseum, München.

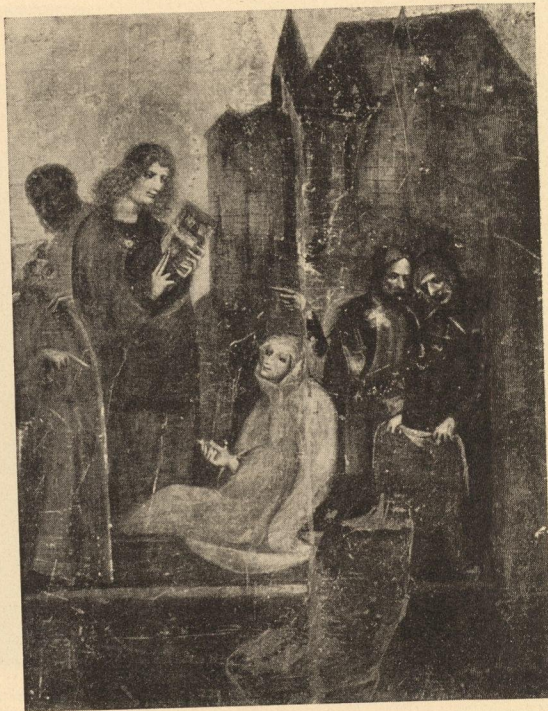


Abb. 241. Auferweckung der Drusiana, Bayer. Nationalmuseum, München.

motiv der erwartungsvollen Frage, die nirgends ihre Antwort schon gefunden hat. Es wird in diesen Bildern, ähnlich wie in denen Giotto's, nicht alles gesagt; es bleibt ein ungeklärter, unerklärter Rest vorhanden, eine große Frage nach jener rätselhaft unheimlichen Macht, die aus dem nächtigen Halbdunkel heraus in den handelnden Menschen Gestalt gewinnt. Insofern bleibt das Bild eines der interessantesten Werke der neuanebrechenden Zeit, in dem sich ein gutes Stück mittelalterlicher pantheistischer Mystik erhält. Die Unbeholfenheit in der Schilderung gegenständlicher Einzelheiten spielt gegenüber dieser klugen Bildorganik keine große Rolle.

Daneben hat auch die direkte Beziehung zu den südlichen Provinzen Italiens bestimmend auf das Bild bayerischer Kunst eingewirkt. In dem Tod der Maria aus dem Weildorfer Altar (Abb. 243) geht die Erscheinung der Hauptgestalt auf dasselbe Vorbild zurück wie die der gleichen Darstellung in Raudnitz, während man in der Komposition der heiligen drei Könige im einzelnen wie im ganzen einen vom Oberrhein vormalten, ähnlich auch in Südtirol vorkommenden Typ zu erkennen hat.

Diese Verbindung von oberrheinischen und pragischen Stilelementen ist auch für eines der schönsten Werke Salzburger Stiles, das Rauchenbergische Epitaph in Freising, entscheidend gewesen<sup>11)</sup> (Abb. 242). Es steckt viel von dem Repräsentativen südlicher Kunst in diesen Bildern. Aber neben dem edelmännischen Stolz des Italiens, der stille, glaubensmächtige, grüblerische Ernst des Deutschen, wie die anmutsvolle Koketterie und Lebensgewandtheit unserer westlichen Nachbarn. Man denkt an Holbein, wenn man diese stolze Ruhe und Eleganz der Madonna sieht. Die Sorglosigkeit, mit der die Figuren in ihren harten Einzelsilhouetten ohne den Gedanken an eine bildmäßige Verbindung einfach nebeneinander gestellt sind, ist das charakteristische Zeichen der neuen Zeit. Über die künstlerische Herkunft dieses Stiles gibt der Altar in Altmühlendorf einerseits (Abb. 237) und die Brixener Kreuzigung andererseits genügend Aufschluß. Es ist eine Umbildung der Formenwelt des Altmühlendorfer Altarbildes durch jene vom Oberrhein und Prag hier zusammentreffenden neuen Kunstanschauungen. Man kann diesen langsam sich bildenden Rationalismus in der Behandlung des Standmotives der einzelnen Figur leicht verfolgen und sich dabei überzeugen, daß da nicht auf der ganzen Linie ein Fortschritt zu verzeichnen ist. Die „Gotik“ kam in der hl. Agnes der Streichenkapelle (Taf. XVIII) gegenüber dem Flügel des Pähleraltares (Taf. XVIII) mit der hl. Barbara in dem vorsichtigen Zusammenwachsen weicher Kurven nur verschämt zum Ausdruck gegenüber der sinnlichen Vollkraft