



1. 2. Konrad Witz: Basler Altar, David und die Feldherren Abisai, Sabothai und Benaja. Basel, Öffentliche Sammlung.

VII.

Bodenständige Anfänge im zweiten Drittel des XV. Jhh.

Anzeichen einer naturalistischen Richtung sind schon in den ersten Jahrzehnten des 15. Jhhs. allenthalben, insbesondere aber in der oberschwäbischen Malerei zu sehen. Jedoch, was mit dem zweiten Drittel dieses Jahrhunderts in den Gebieten um den Bodensee herum einsetzte, gleicht einer wahren Revolution. Es ist ja die Zeit der Masaccio im Süden und der Van Eyck im Norden, und die erwachte Neugierde, mit der man in diesem Winkel Deutschlands an alle Dinge heranzutreten begann, war Allgemeingut. Das ungeheure Erlebnis des Konzils, das die Geister in Konstanz aufrüttelte und schaulustige Augen mit Bildern ungekannter Pracht füllte, reicht nicht aus, den jähen Umschwung zu erklären. Es ist, als ob man mit einem Schlag der altgewohnten Schönheit überdrüssig geworden wäre und eine unstillbare Sehnsucht nach anderer Kost aller Augen ergriffen hätte. Nicht gilt auf einmal die schöngleitende Linie eines Gewandes, man wird plötzlich von einem Drang gepackt, den „wirklichen“ Faltenwurf zu erblicken, ja man will noch unter den Kleidern die Struktur des Knochengengerüsts einleuchtend angedeutet sehen. Eine Leidenschaft bemächtigt sich der Künstler, die Heiligengeschichten überzeugend zu schildern, ein unheiliger Eifer, das Menschliche der Legenden in seiner brutalen Wirklichkeit zu fassen. Man läßt ungern ikonographische Schemata gelten und mit nie gekannter Wonne greift man Szenen auf, für

die eine Form erst gefunden werden mußte, man sucht Legenden von seltenen Heiligen auf, und auch die üblichen, hundertmal gemalten Passionsszenen komponiert man im neuen Geiste um, trachtet das Alltägliche in ihnen, das Niegeschilderte, herauszusehen.

Die Besteller, Kirche und Private, mochten sich dagegen noch so auflehnen: unermüdlich, schrittweise, wurden neue Errungenschaften in die Bilder hineingeschmuggelt, in immer größeren Mengen. Unser Bestand an Kunstwerken läßt diese Entwicklung nur ahnen, und der Bildersturm, der die schwäbischen Gegenden besonders verwüstete, mag gerade die interessantesten Denkmäler vernichtet haben; immerhin ist genug übriggeblieben, um den Eroberungszug des jungen Naturalismus in seinen wichtigsten Elementen rekonstruieren zu können. Die folgende systematische Darstellung muß aber dieser Knappheit des Materials insofern Rechnung tragen, als sie unterschiedlos das ganze schwäbische Gebiet und zusammenfassend etwa das zweite Viertel des Jahrhunderts berücksichtigt. Dieser grundsätzlichen Auseinandersetzung mit den Kunstwerken soll ihre historische Würdigung folgen.

Man pflegt als die große Tat jener Zeit die „Entdeckung des Raumes“ zu bezeichnen, ohne diese in den großen Zusammenhang der Entdeckung der Natur schlechthin genügend einzuordnen. Und doch läßt sie sich genügend nur von diesem Gesichtspunkt aus begreifen. Freilich fällt die Umorientierung des Raumgefühls am grellsten in die Augen. Als ob Kulissen umstürzten oder Vorhänge zurückgezogen würden, bekommen jetzt die Räumlichkeiten ihre Tiefe, Szenen ihren Hintergrund, ihre Landschaft. Aber vor allem bemächtigt sich die Gier des Sehens der einzelnen Gestalt: man will um sie herumgehen können, will den Ausbuchtungen und Einsenkungen ihrer Glieder folgen, will an ihr Stehen und an ihre Gebärden glauben können. Der Tastsinn meldet seine Rechte an. Wir haben den Eindruck, als ob die Maler zum ersten Male den unbeschreiblichen Genuß kennen gelernt hätten, ein Modell, ein wirkliches, stundenlang zu eigener Beobachtung vorgenommen zu haben, das sie nun mit Muße studieren können. Den Gebilden dieser Zeit ist das Explosive jener Entdeckerfreuden von der Stirne abzulesen; den Propheten und Heiligen ist jeglicher Himmelsglanz genommen, man hat ihre verflatternden Erscheinungen von der Höhe heruntergeholt und besieht sie nun mit weitaufgerissenen Augen von allen Seiten.

Die Feldherren vor König David vom Basler Heilspiegelaltar des Konrad Witz (Abb. 1 und 2) erscheinen — wie es ja auch früher üblich war — in zeitgenössischer Rüstung. Aber nie war bisher ein Knien in dieser überzeugend rechtwinkligen Form zur Darstellung gebracht, niemals so das breitbeinige Dastehen, das Stemmen des Arms in die Hüfte, das Reichen der Gefäße. Es scheppert ordentlich in den blanken Stahlplatten, und man hört förmlich das feine Klirren der Ketten, in denen die Schwerter hängen. Witz häuft die Stoffe, zieht seinen Männern Brokatgewänder, Tuchzaddeln, Damastumwürfe, Pelzhauben an und schwelgt über alle Maßen in der materiellen Wiedergabe der Oberflächen. Die harten Glanzlichter der Rüstungsröhren und der Spangen, sie fesseln sein Auge ebenso wie die matteren Glanzstreifen der fallenden Samtmassen und das Glitzern der verschiedenfarbigen Edelsteine der Borten. Ein gläserner Schwertlauf oder Becherbuckel entflammt seine Begierde durch die immense Schwierigkeit seiner Darstellung: er will noch das Entgleitende, das Flimmern und Blinken in feste Formen, wie mit Stahlgriff, fassen.

Diese Leidenschaft zum Irdischen hat sich auch ein neues Geschlecht geschaffen: breitstirnige, starkknochige, gedrungene Gestalten mit breiten Handtellern und stumpfen Fingern. Es führt zu ihnen keine Brücke von den schlanken, zarten, fast gebrechlichen Heiligen der kurz vorübergehenden Epoche. Hingepflanzt, als ob sie im Erdreich Wurzel gefaßt hätten, sind

sie knorrigen Stämmen vergleichbar, oder statuenhaft, wie in Stein gemeißelt, dumpflastend und ihres Gewichtes sich voll bewußt.

Parallel mit der Entdeckung des Menschen geht jene der Mannigfaltigkeit der menschlichen Typen. Das Augenmerk wendet sich der Differenzierung der Gattung zu; eine Bereicherung gegenüber der unbedenklichen Typik noch der Anfänge des Jahrhunderts. Multschers „Ausgießung des hl. Geistes“ vom Berliner Altarwerk (Abb. 3) mutet wie eine vorgeahnte Paraphrase der Lionardoschen Gesichtsstudien an, in ihrem betonten Unterstreichen der Abweichungen von der Norm,



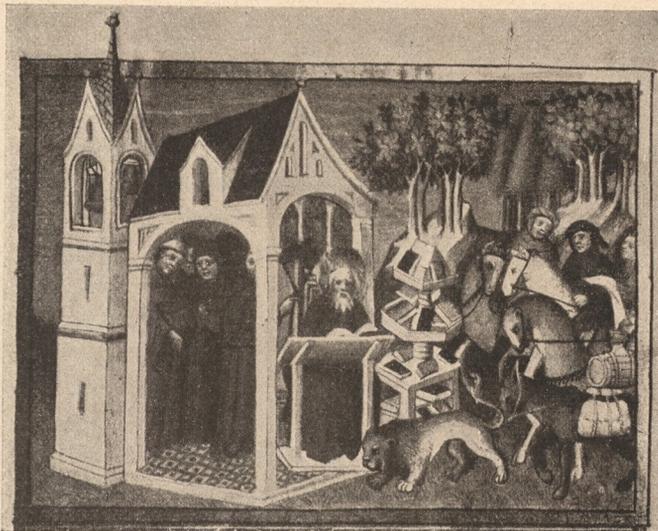
3. Hans Multscher: Ausgießung des Hl. Geistes. Innenflügel des Altars von 1437. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

das die Karikatur streift. Nicht genug, daß er den vorderen Aposteln die Köpfe ausrenkt und andere wieder sie senken läßt, ist er bestrebt, die ganze Skala der Erregung von der weltvergessenen Verzückung bis zur stumpfen Ergebenheit durchzunehmen. Und das Erstaunliche dabei ist, daß er eigentlich mit einem ganz geringen Formenvorrat arbeitet, mit einem Schema von Auge, Nase, Mund. Aber die Bereicherung, die dieses Zeitalter erfuhr, liegt nicht nur in der Fülle des Materials, sondern auch in der Entdeckung des Wertes von Variationen. Staunend, wie ungläubig, werden sich die jungen Künstler ihrer Machtmittel bewußt, sie lernen in unzähligen Studien die Bedeutung der Nuance kennen und erfreuen sich wie Kinder daran. Multscher liebt es, in seinen Gruppen Menschenköpfe gleich Korallen aneinanderzureihen; der wirkliche Reichtum des menschlichen Gesichts ist der Generation, die mit soviel Schutt aufzuräumen hatte, noch nicht aufgegangen.

In keiner Hinsicht tritt aber das neue Lebensgefühl dieser Menschen so deutlich zutage, wie in der Gestaltung des Raumes. Der organisierende Geist der jungen Künstler geht hier mit einer Systematik vor, die wissenschaftlich anmutet, obwohl leicht nachzuweisen ist, daß z. B. die Handhabe der Lehre von der Perspektive ihnen gänzlich mangelte. Sie stellen eifrig Versuche an, begnügen sich nicht damit, einen Raum einfach darzustellen,



4. Unbekannter Meister aus der Bodenseegegend: Vorführung vor Herodes. München, Bayerisches Nationalmuseum.



5. H. Augustin: Titelminiatur aus dem „Jeronimianum Johannis Andreae“. Karlsruhe, Hof- und Landesbibliothek.

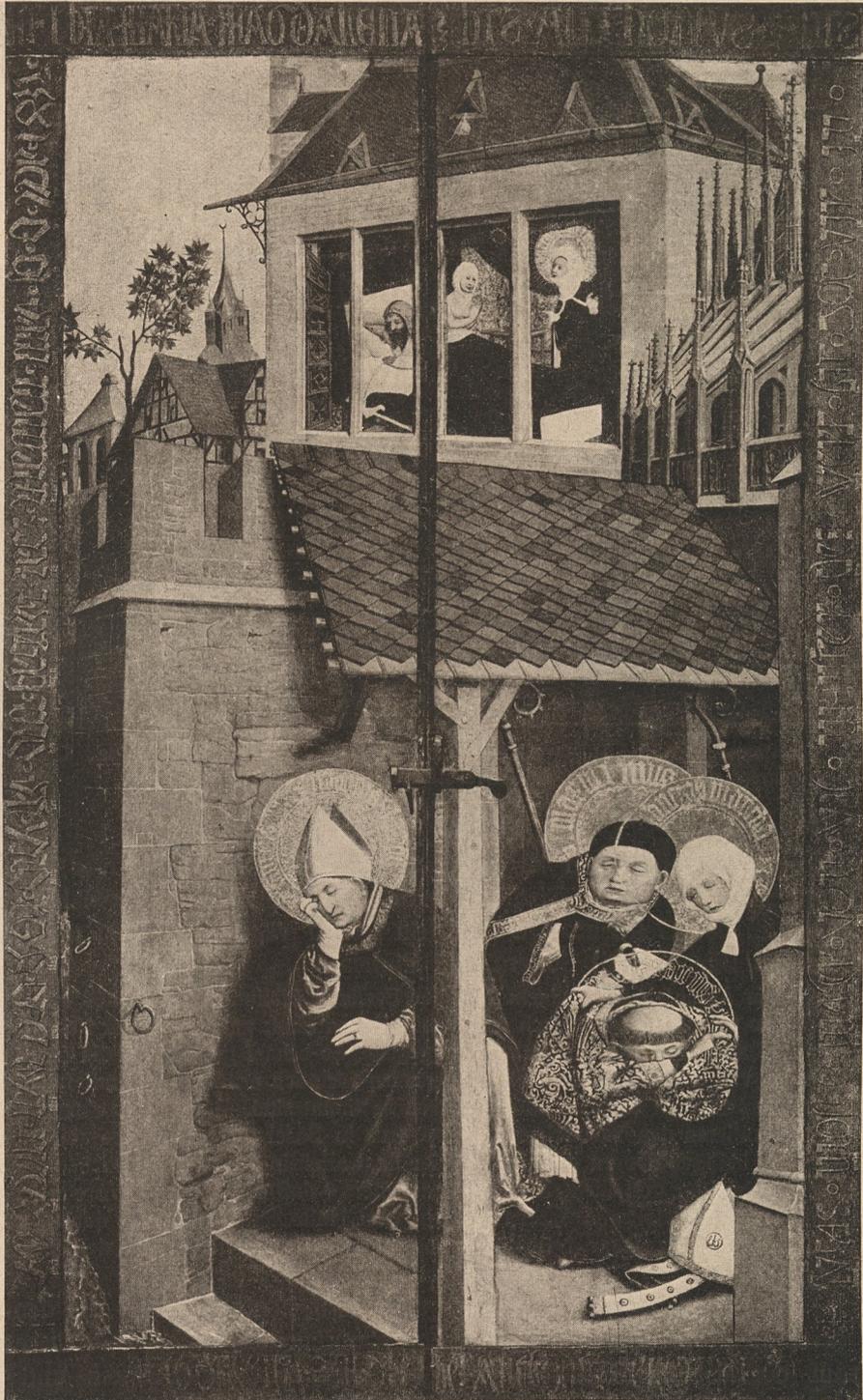
sondern bezeugen die uns heute seltsam anmutende Passion, die Umgebung dieses Raumes mit ins Bild hineinzubeziehen; mit Vorliebe häufen sie Baulichkeiten, komplizieren sie, suchen gierig nach einer seltenen Ansicht, die bei gewagten Verkürzungen recht viele Beziehungen der einzelnen Teile zu erblicken gestattet. Ihr liebevoller Eifer befaßt sich mit den Elementen der Raumgestaltung, mit Balken, Brettern, Pfosten, Riegeln, die er nicht scharf genug, nicht genug kantig herausholen kann.

In der „Vorführung vor Herodes“, einer Passionsfolge im Nationalmuseum (Abb. 4), spielt sich der Vorgang in einem luftigen Vorraum ab, der sich in dünnen Säulchen nach vorne öffnet. Der Raum ist leicht über Eck gestellt, und diese Schräge steigert sich in der Treppe, die zum Thron führt. Ein Fenster und eine Tür sind nur dazu da, um die Richtung der Wände anzudeuten. Daß kein perspektivisch richtiger Eindruck zustande kommt, braucht nicht erst hervorgehoben zu werden; wichtig vom Standpunkt des Werkes ist allein, wie die Säulchen und die Treppe teils Menschengruppen überschneiden, teils von ihnen überschritten werden, und so den Raumeindruck gewaltsam hervorzurufen suchen. — Einen ähnlichen Einblick in eine Waldkapelle mit gleichzeitiger Außenansicht bietet eine Miniatur aus dem für Otto III. in Konstanz hergestellten „Jeronimianum Andreae“

(Abb. 5), in dem sich der Miniator mit dem Querstellen der Kapelle nicht begnügt, sondern das Pult des Einsiedlers wieder winklig zur Türschwelle anbringt und daneben, um ein übriges zu tun, ein kunstvoll gezimmertes Bücherregal, dessen Achse, Leisten und Speichen ein ganz kuriose Gestell ergeben. Diese Fanatiker der Stereometrie gaben sich eben mit dem Normalen nicht zufrieden und wollten ihre junge Kraft auch noch an künstlichen Gebilden austoben. — Moser (Abb. 6) gibt in seinem Tiefenbronner Altar einen Komplex von Kirchenbauten, an die sich eine überdachte Freitreppe anlehnt. Hier, an dem wunderlichen Mauervorsprung, läßt er seine Heiligen Rast halten und entfaltet nun das ganze Register seiner Raumkenntnisse. Es fehlt nicht die Schrägstellung, auch nicht der Holzpfosten, auf den sich das Dach stützt, und mit unbeschreiblicher Freude bringt er nun Riegel, Beschläge, Ringe an, die uns Wirklichkeit vortäuschen

sollen. Das Holz ist gemasert, die Steinfugen genau betont und die feinen Tonunterschiede der Schiefeln festgehalten. Einen der Pilger hat der Schlaf so übermannt, daß er kopfüber auf den Schoß der Magdalena sich niedergelassen hat, und diese jähe Verkürzung, so ungeschickt sie gelöst sein mag, schiebt den Körper in die Tiefe, weitet den Raum, ebenso wie die auf den Boden gestellte Mitra des Bischofs. Aber damit nicht genug: im oberen Stockwerk wird ein großes Fenster aufgemacht, um Einblick in ein Schlafgemach zu geben und damit eine interessante Respon- sion der oberen mit den unteren Räumen herzustellen. Und über den Dächern ragen noch Giebel und Türme anderer Bauten hervor, ja ein Baum starrt mit seinem Wipfel in die Höhe: der Beschauer muß gezwungen werden, diese Baulichkeiten im Geiste weiter fortzusetzen, um so mehr als dieses Mittelteil des Altars beiderseits, links und rechts, auch seine Fortsetzung findet.

Es war nur logisch, daß die Empfindung, welche sich mit Raumproblemen so intensiv beschäftigte, vor dem, was wir „Natur“ im engeren Sinn nennen, vor der Landschaft, nicht haltmachen konnte.



6. Lucas Moser: Rast der Heiligen. Tiefenbronn, Kirche. Magdalenenaltar von 1431. Mittelteil.



7. Johannes auf Patmos. Miniatur aus einem Manuskript der Heidelberger Universitätsbibliothek (Cod. pal. Germ. 322).



8. Konrad Witz: Christophorus. Basel, Öffentliche Sammlung.

Und ebenso natürlich ist es dann, daß sie sich darin vor allem an jenen Bestandteil klammerte, der ihrem Bedürfnis nach stereometrisch faßbaren Formen am ehesten entgegenkam, an das Gestein, das aus dem Boden ragt, an Felsen und felsige Bergkuppen, dann aber an Burgen mit Söllern und Zinnen.

Die Miniatur aus einem Ms. der Berliner Bibliothek, Johannes auf Patmos darstellend (Abb. 7), zeigt eine wahrhaft zyklisch aufgebaute Felsenwand, und in seltener Reinheit tritt uns hier der spielerisch-ernste Charakter dieser Generation entgegen. So scharf geschnitten die Gestalt des Evangelisten sein mag, sie wird von den grell beleuchteten Quadern förmlich erdrückt, die mit fanatischer Konsequenz den Lichteinfall festzuhalten und zu unterstreichen bestimmt sind. — Und aus einem solchen Gefühl heraus sind dann die Felskulissen des Witzschen Christophorus in Basel (Abb. 8) zu begreifen, die von beiden Seiten die Gestalt des heiligen Riesen bedrohen. Hier kam allerdings der unerbittliche Realist zu Worte, dem das Schema genügte und der den Lichteinfall so konstruierte, daß dieser jedem einzelnen der vier Felsversatzstücke ein grundsätzlich anderes Aussehen verlieh, vom Halbschatten über die dunkelste Stelle zum hellsten Licht in weiter Ferne. Daß war freilich Virtuosenentum, das nur ein Kenner der Landschaft von seinem Wurf sich leisten konnte.

Die Bodenseegegend hat — soviel wir heute sehen — die deutsche Landschaftsmalerei geschaffen. Es ist verlockend, der Vermutung zu folgen, daß dieses einzige große Gewässer auf oberdeutschem Boden, gelagert zwischen der Schweiz und Tirol, das Grenzgebiet zwischen Schwaben und Bayern, die geheimsten Instinkte deutscher Maler entfesselt habe. Wer an Baldungsche Wolken denkt oder an Altdorfersche Berge, dem wird es einleuchten, daß dieses „Schwäbische Meer“ für Deutschland dieselbe Rolle zu spielen berufen war, wie



9. Meister der Bodenseeregion: Anbetung der Könige. München, Bayerisches Nationalmuseum.

Venedig für Italien oder die Niederlande für niederdeutsche Kunst. Und es widerspricht dieser Behauptung keineswegs, daß etwa Moser aus Weil der Stadt kam oder Witz aus Rottweil; man mag sich gerne jene Künstler vorstellen, wie sie, von den hügeligen Wäldern der Schwäbischen Alb kommend, sonnige Nachmittage an den flachen Ufern dieses Sees verleben durften, und wie sie ihre Begriffe von Schönheit bald umprägten, wie sie erst hier von einer brennenden Lust gepackt wurden, menschliches Geschehen vor einen landschaftlichen Hintergrund zu stellen. Hier erst hob sich jede Gestalt scharf gegen die dunstgeschwängerte Luft ab, hier stand das Nahe mit der Wucht eines mächtigen Rückschiebers, hier schimmerte die Ferne in hellen Tönen, ganz flächig, hier — endlich — wurde das Raumgefühl zum schicksalbestimmenden Erlebnis. Diese Einfallsporte von Luft und Licht wurde auch jetzt im Anfang des 15. Jhhs. zum Vermittler ferner Kulturen und der zweite, westlicher gelegene, Genfer See erleichterte ebenfalls den Austausch zwischen den burgundisch-savoyischen Kunstzentren und den damit zusammenhängenden Niederlanden.



10. Lucas Moser: Seefahrt der Heiligen. Tiefenbronn, Kirche.

die fernern Berge am Horizont. Aber noch ein anderes Mittel dient demselben Zweck, wenn auch nicht in demselben Grade: das Wellengekräusel, das in hübschem Ornament sich immer verjüngender Kurven die ganze Wasserfläche bedeckt. Die raumschaffende Wirkung dieser Mittel ist um so höher zu bewerten, als die Perspektive noch ganz falsch ist und für unsere Augen der Wasserspiegel noch nach hinten zu hochzusteigen scheint. — Auch hier ist es Witz, der die richtige Lösung gibt. In seinem „Fischzug“ (Abb. 11) in Genf setzt er vorne mit dem flachen Ufer ein, das mit Steinen und Seepflanzen bedeckt ist, dann führt er uns rechts um das Wasser herum, entlang an Wasserbauten und Mühlen, allmählich bis an die Sträucher der gegenüberliegenden Seite. Und da bricht er nicht etwa mit einigen Verlegenheitsbergen ab, wie Moser, sondern läßt die hügelige Vor-

Auf einer „Anbetung der Könige“ im Bayerischen Nationalmuseum (Abb. 9), die aus Immenstadt am Bodensee stammt, ist mit ganz robinsonartiger Freude eine Masse von landschaftlichen Einzelheiten ausgepackt, die den ganzen Jubel dieser Menschen ahnen läßt. Da ist ein See, schmal wie ein Fluß, weil eingengt durch felsenstarrende Ufer, hinter denen unvermittelt hohe Berge aufsteigen, über und über mit Burgen und Schlössern bedeckt. Dazwischen Tannenwälder, zum Teil den Wasserspiegel überschneidend, weidende Herden, Häuser, Menschlein, Vögel, Blumen und darüber duftig schwebende Wölkchen: es ist wie eine „Weltchronik des Bodensees“; man vergißt fast den prunkvollen Zug der Könige, dem nur das vordere Rasenstück vorbehalten bleibt. Zum erstenmal wird hier eine heilige Geschichte zum Vorwand einer Landschaftsschilderung genommen. Man denkt etwa an Altdorfers „St. Georg“ (Burger, I, Abb. 66), der so gründlich im Walde versinkt, daß man ihn erst suchen muß: ein echt deutsches kosmisches Gefühl der Einheit mit und in der Natur. — Auf diesem Bilde sind noch die Schiffchen über den See recht willkürlich verteilt, eigentlich wahllos darüber ausgeschüttet. Moser zeigt in seinem linken Flügel des Tiefenbronner Altars (Abb. 10) den Ehrgeiz, eine Seelandschaft zu schildern. Mit kühnem Entschluß bringt er im Vordergrund eine Barke mit Heiligen an, gegen welche die winzigen Schiffchen des Hintergrundes nicht aufkommen und erzeugt mit einem Male die Illusion der Weiträumigkeit. Der Wimpel am Mast überschneidet auch



11. Konrad Witz: Fischzug Petri. Altar von 1444. Genf, Musée archéologique.

gebirgslandschaft vor uns langsam aufsteigen, mit Wein- und Ackerfeldern, deren rautenförmige Musterungslinien die großen Abmessungen suggestiv veranschaulichen, um die Wirkung des savoyischen Gebirges, das den eigentlichen Hintergrund bildet, zur Geltung zu bringen. Gegen den dunklen Mont Salève hebt sich dann erst in lichter Ferne der Montblanc ab, so wie er noch heute an hellen Sommertagen zu sehen ist. Und wieder könnte man bei dieser Naturschilderung den eigentlichen Hergang, den „wunderbaren Fischzug“ übersehen, den die ragende Gestalt Christi im Vordergrund leitet. Man pflegt über der antiquarischen Freude an dieser ersten Vedute der deutschen Kunst, die von jedem Schweizreisenden in Genf leicht auf ihre Genauigkeit nachgeprüft werden kann, die ungeheure künstlerische Leistung zu vergessen, die diesen originellen Meister an die Seite Dürers und Altdorfers stellt. Freilich bleibt seine Tat isoliert und seine Lehre fand keine Nachfolge; aber mit diesem Werk legte Witz seine Hand auf ein Gebiet, worin gerade die deutsche Kunst der Renaissance ohne Rivalen blieb.

Der lyrische Grundzug, der für die Werke der Jahrhundertwende charakteristisch war, wird zunächst beibehalten. Die schlanken Figuren haben schmal anliegende, schön faltige Gewänder, ihr Gesichtsausdruck ist meist der einer verträumten, milden Trauer. Jene naturalistischen Neuerungen, von denen soeben die Rede war, werden gleichsam unbewußt und zögernd eingeführt.



12. Meister der Bodenseegegend: Frauen am Grabe. München, Bayer. Nationalmuseum.

verträumt weltfremde Sentimentalität, die zu der lebenslustigen Aufzählung der Naturschönheit in feinem Gegensatz steht. Und auch hier wird noch auf die „wirkliche“ Farbe — z. B. in dem weißen König! — keine Rücksicht genommen. — Die Neigung zum Ornamentalen steckt noch dem Maler in allen Gliedern: bei den Prunkgefäßen oder den Blumen und Pflanzen des Vordergrundes wird der Gegenstand nur als Vorwand zur Musterung der Fläche angesehen. War der Passionszyklus in die ersten Jahrzehnte des Jhhs. anzusetzen, so werden diese Bilder etwa in den dreißiger Jahren entstanden sein.

Diese Zeit sah die ersten Anfänge des Holzschnitts. Es besteht ein tiefer Zusammenhang zwischen dieser neuen Technik, die in der Folge die Miniatur abzulösen bestimmt war, und den neuen Ideen, die gerade jetzt keimten. Das Derbe und unerbittlich Harte des Naturalismus sollte im Holzschnittstiel sein Äquivalent finden. Aber in dieser ersten Zeit sah man zunächst die schlagende Wirkung der schwarzen Striche, die die kleine weiße Fläche so anmutig füllten. Eine „Hl. Dorothea“ (Abb. 13) möge hier als Beispiel dafür dienen, wie meisterlich diese primitiven Form-

Der Zyklus von sechs Passionsbildern, die aus dem Münchener Georgianum ins Bayerische Nationalmuseum gelangten, läßt sich bis nach Bregenz verfolgen, wo er vermutlich auch entstanden ist. Die Szenen spielen sich meistens vor einem Bau (vgl. Abb. 4) ab, der mit Nachdruck behandelt wird. Wenn auch der Flächenbann gebrochen zu sein scheint, der alte Vertikalismus behält noch immer seine Geltung: noch vermag keine der Personen richtig zu stehen oder zu sitzen, sie schweben alle, und die Gewandsäume kümmern sich wenig um die Bewegung der Gestalten, wenn sie nur einen schönen Linienzug ergeben. Die Menge der Krieger, die durch herausragende Lanzenspitzen angedeutet ist, verhält sich noch recht still, und sogar die Kriegsknechte sind noch ganz zahm. — Die „Frauen am Grabe Christi“ (Abb. 12) treten an einen Bau heran, dessen Inneres den schräg gestellten Sarkophag zeigt; ikonographisch eine Kuriosität, die nur um der Doppelansicht halber ausgedacht ist. In der „Grablegung“ überschneidet die Türöffnung gar den Nikodemus, der Christi Leichnam trägt, so daß man von ihm nur den Schuh und einen Gewandzipfel zu sehen bekommt. Die Farben sind von seltener Schönheit: mehrfach kehrt ein zartes Rosa in den Gewändern hervor, das mit anderen Farbentönen einen delikaten Reiz ergibt. — Die „Anbetung“ aus Immenstadt (vgl. Abb. 9) zeigt auch noch in Gesichtsausdruck, in Falten, im Schreiten und Gehen jene



13. Hl. Dorothea. Holzschnitt. München, Kgl. Graph. Sammlung.



14. Lucas Moser: Gastmahl bei Lazarus. Tiefenbronn, Kirche.

schneider ihr Handwerk zu üben verstanden. Die Blumenranke begleitet in sanfter Schwingung die gebückte Mädchengestalt und erzeugt mit ihr zusammen einen feinen Rhythmus.

Den Tiefenbronner Altar hat Lucas Moser aus Weil der Stadt (unweit Tiefenbronn) 1431 gemalt. Seine Bedeutung liegt nicht in der Lösung der wichtigen Probleme, die Oberschwaben im vierten Jahrzehnt aufwühlten, sondern vielmehr in der Tatsache, daß sie überhaupt hier gestellt wurden und der besonderen Art, in der er sich mit ihnen auseinandersetzen versuchte. Es wurde schon oben erwähnt, wie mühsam sich das Neue Bahn brach: an diesem kleinen Altar in dem weltabgelegenen Kirchlein kann man wie sonst nirgends beobachten, wie ein Maler, den das Geschick zwischen zwei Generationen stellte, die unvereinbaren Gegensätze zu mildern und zu einem harmonischen Organismus zu vereinen bestrebt war. Allein die lyrische Grundstimmung, die mit ererbten Mitteln die Fläche meisterte, sie vertrug sich schwer mit dem neu aufkommenden Drang zur Tiefe, und aus diesem Paktieren und Ausgleichen entstanden dann Reibungen, die allen Werken einer Übergangszeit eigen sind.

In dem oben abgebildeten (Abb. 6) Mittelteil des Altars ist zwar der Vordergrund mit einem geradezu unheimlichen Realismus wiedergegeben, aber der schönblättrige Baum ragt statt in einen Himmel in einen Goldgrund. Noch peinlicher muß diese Inkongruenz bei dem Seebild empfunden werden, das schon eine richtige Landschaft wiederzugeben den Ehrgeiz hat (Abb. 10). Und die Heiligen in der Barke, welch ein peinliches Durcheinander! Hier platzen die Gegensätze am schärfsten aufeinander: Abgesehen von der ganz unverständlichen Verkürzung des Kahnvorderteils, ein wahres Chaos sich kreuzender, gegenseitig verdrängender Arme und Hände! Der suchende Blick entdeckt mit Staunen die ganz abhanden gekommene Hand des Lazarus, dessen Profil gar bei dem Bestreben, etwas Neues zu geben, verloren gegangen ist. Den kühnsten Schritt wagte er aber erst im rechten Flügel, wo Magdalena, von Engeln in schwebender Haltung getragen, die letzte Ölung erhält. Wir blicken durch ein offenes Portal in ein Kircheninneres. Niemals vorher ist derartiges gewagt worden und die Neuheit der Problemstellung setzt uns freilich über die kindlich mangelhafte Perspektive hinweg. — In dem oberen Aufsatz, der Christi Gastmahl bei Lazarus darstellt und der Predella mit den klugen und den törichten Jungfrauen, fühlte sich Moser frei von den neuen Tendenzen und ließ seinen innersten Neigungen freien Lauf (Abb. 14). Dieses flache Dreieck wird zum Gebot der Flächenaufteilung. Der Hund und die Küchengeräte sind zwar beklemmend realistisch, aber sie sind den Liegenden eines griechischen Tempeltympanons zu vergleichen, und wie sich dann je zwei der sitzenden Personen zu einer Gruppe zusammenschließen, wie die bedienende Frau mit ihrer Rückenlinie die Schräge des Dreiecks



15. Konrad Witz: Anbetung der Könige. Genf, Musée archéologique.

traurige Zeit für Maler gekommen wäre, wo die Kunst nach Brot ging. Jedoch dieses einzige erhaltene Werk des eigenartigen Künstlers macht die Vermutung wahrscheinlicher, daß es den alternden Mann drängte, seinem Groll über die neu heranbrechenden Ideen Ausdruck zu geben, deren Triumph er ahnend voraussah, während er mit seinem Herzen an der alten Zeit hing. Das Zeitalter gehörte den Jungen, den Draufgängern ohne Bedenken, den Witz und den Multscher.

In den einleitenden Erörterungen wurden diese beiden Künstler umfassend behandelt, und so konnte vielleicht der Eindruck einer Gleichartigkeit beider entstehen. Indessen, wenn jemals zwei Repräsentanten eines Zeitstils voneinander verschieden waren, so sind sie es gewesen. Man muß eben feststellen, daß die deutsche — eigentlich die schwäbische — Malerei, gleich nachdem sie die neuen Errungenschaften sich zu eigen zu machen anging, nach zwei entgegengesetzten Richtungen hin sich gabelte, nach der rationalistischen und der expressiven. Wenn Witz mit nüchternem Blick sich der Gestalt und ihrer Einzelheiten bemächtigte, sie als das schlechthin Gegebene ansah und eine Transzendenz außerhalb der Dinge einfach leugnete, erfaßte Multscher den Menschen an seinem geistigen Gehalt, er hob ihn gleichsam aus den Angeln vermöge seiner inbrünstigen Empfindung und ließ Bäume, Felsen, Gewänder nur insofern gelten, als sie zur Steigerung seines Ausdrucks beitragen konnten. Beide sind sie revolutionär gesinnt, beide wollen die Kunst ihrer Zeit „an Kopf und Gliedern“ reformieren (ein Ausdruck übrigens, der gerade auf dem Konstanzer und Basler Konzil eine große Rolle spielte), aber wo Witz das Übel in der schwächlichen, matten, flauen Durchbildung jeglicher Körper, sei es der belebten, sei es der unbelebten Natur, sieht, da beseelt Multscher ein echter Protestantengeist, der den schönen Augenaufschlag und das fromme Händefalten verabscheut, dafür aber die Passion des Herrn im Geiste selbst durchmacht, unter den Schlägen der Häscher sich krümmt und das Wunder der Auferstehung miterlebt.

begleitet, die kniende Magdalena dem Ganzen sich als Basis vorlagert und schließlich die Ranke am dünnen Gestell mit ihrem feinen Laub alles krönt, das ergibt einen sanft eindringlichen Rhythmus von unbeschreiblicher Schönheit. Man denkt an den melancholischen Reiz eines Märznachmittags, und märzlich mutet diese Kunst an mit ihren verklingenden Akkorden und den herben Anläufen, mit ihren plötzlichen Übergängen und stockenden Melodien.

Der Altarraumen trägt die oft zitierte Inschrift: „Lukas Moser, maler von Wil, maister des Werx, bit Got vir in. Schri Kunst schri, und klag dich ser, dein begert jetzt niemer mer, so o we 1431.“ Man könnte ja versucht sein, diesen letzten Stoßseufzer volkswirtschaftlich so zu deuten, als ob nach den unvergeßlich prunkvollen Jahren des Konzils eine



16. Hans Multscher: Anbetung der Könige. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Ein Beispiel soll den Gegensatz klarmachen. Witz gibt in seiner (späten) Anbetung (Abb. 15) vier Hauptgestalten, von denen jede ihrem besonderen Charakter gemäß durchgearbeitet ist. Die Nebenfiguren des Kindes und Josephs kommen nicht in Betracht. Der Vorgang spielt sich vor der Stallruine ab, deren Dachstütze ebenso peinlich einen Gewandteil Mariä und den Joseph mit dazu wegschneidet, wie die Torleibung dem alten König hart auf den Kopf aufstößt. Das Bild zerfällt so in sechs Vertikalzonen. Ganz anders packt Multscher das Thema in seiner Anbetung an (Abb. 16). Eine Schräge, deren Richtung der Stab des Vorhanges angibt, faßt die beiden Gruppen der hl. Familie und der Anbetenden zusammen. Die letzteren bilden eine Masse, die endlos zu sein scheint und auf den Mittelpunkt, das Jesuskind, zuflutet. Die Gegenrichtung wird durch die Beugung der Könige angedeutet, welche sich in der Kopfhaltung Josephs fortsetzt. Alle Falten machen — trotz ihrer Mannigfaltigkeit — die Bewegung mit und stellen so das erschütterte Gleichgewicht wieder her. Hier erfüllt die Dachstütze nur den Zweck des Rückschiebens, ohne den Bild-eindruck zu schädigen.

So unzweifelhaft nun diese zweite Art die eigentlich deutsche ist, so sicher von ihr eine Linie bis zu Grünewald führt, so muß heute der rückschauende Blick feststellen, daß sie, auf sich selbst gestellt, theoretisch zur Unfruchtbarkeit verurteilt war, wenn jene andere Richtung sich nicht hätte behaupten können.

Seitdem der Name Witz in der Kunstforschung auftauchte, also etwa seit dem Anfang unseres Jahrhunderts, wurde von verschiedenen Seiten versucht, die fremden Einflüsse, denen

er unterlag, klarzulegen. Man wies auf das Basel nahe Burgund hin, auf Savoyen, das für Genf maßgebend war, und natürlich auch auf die Niederlande. Nun kann es keinem Zweifel unterliegen, daß die Erscheinung dieses Malers immer etwas Sonderbares, ja fast Exotisches behalten wird, wie ein erraticus Block hineinragend in seine Umgebung. Aber keine Analogie mit Dijon oder Brügge wird auch jemals gerade das Wesentliche seiner Kunst, den Kern seiner Tat bloßzulegen vermögen: das eindringliche Festlegen der Dinge auf ihre Erscheinung, was unter allen Umständen für Deutschland und die deutsche Kunst in Anspruch genommen werden muß. Witz sucht das Transzendente, das Wunder in den Dingen selbst, wie sie nun einmal da sind. Wie zwei Generationen später Dürer, so nimmt jetzt Witz auf sich die gigantische Aufgabe einer Revision alles bisher Darstellbaren. Ein Thema mag noch so einfach sein, er sieht darin die ungeheure Verpflichtung, es von Grund auf neu zu denken. Die heiligen Legenden zerlegt er, eigentlich zerhackt er, in einzelne Bestandteile, in die einfachsten Elemente, in Einzelfiguren. Alles erscheint ihm reformbedürftig; von der Bewegung angefangen bis zur Modellierung muß alles erst die unerbittlichen Schranken seines Intellekts passieren und wird erst entlassen, wenn noch der letzte Rest malerisch bewältigt ist. Und wie bei jenem Größten ist auch bei Witz das beklemmende Ringen um die künstlerische Form festzustellen, eine Schwere im Blut, die oft zu Schwerfälligkeit wird, jene typische Bedächtigkeit, die sich alle Erfolge unendlich viel kosten läßt, jede erreichte Stufe als eine Etappe erachtet, von der aus die weiteren zu erreichen sind und die alle Virtuosität nur danach wertet, inwiefern sie das große Programm einer Lebensarbeit fördert. So klar nun und fest umrissen vor uns heute Witz dasteht, so dunkel und verworren klingen alle Nachrichten, die wir über ihn haben, so schwer sind seine Schulzusammenhänge aufzudecken. Die urkundlichen Belege gestatten kaum Rückschlüsse auf seine Entwicklung, die aus seinen Werken deutlich abzulesen ist. Immerhin scheinen seine Anfänge mit Burgund, insbesondere mit der Steinskulptur Dijons, zusammenzugehören. Die Tafelmalerei, mit der ihn die Tätigkeit seines Vaters, Hans, verband, scheint keinen entscheidenden Einfluß geübt zu haben.

Bei der Beurteilung der Frage nach dem Ursprung seines Stils wird man gut daran tun, auf die determinierenden Verschiedenheiten, statt auf Übereinstimmungen in Einzelheiten sein Augenmerk zu richten. So hat man mit Recht auf solche Momente hingewiesen, wie etwa die „kunstvollen Kompromisse“ der Niederländer in der Landschaft des Genter Altars mit ihren kuppelgeschmückten Gebäuden und Palmen, im Gegensatz zu den schlichten Hügeln des „Fischzugs“ von Witz mit ihrer überzeugenden Raumtiefe, dann auf das Hineinstellen der Personen in ihre Umgebung und die Art, wie sie sich zu ihr verhalten oder die grundverschiedene Farbenhaltung einer Landschaft bei Witz und bei den Niederländern seiner Zeit.

Es ist mehr als fraglich, ob die drei in Urkunden genannten Personen mit dem Vornamen Johann sich auf den einen Vater von Witz, Hans, beziehen: ein Johann Wietzinger wird in Konstanzer Akten genannt, ein Hance de Constance ist 1424/25 am burgundischen Hofe Philipp des Guten bei der künstlerischen Ausstattung eines Turniers beschäftigt, wird sogar nach Paris und Brügge zur Beschaffung von kostbaren Stoffen geschickt, endlich wird ein Jean Sapiensis (eine beliebte Genitivform des latinisierten Namens von Witz) als Glasmaler erwähnt. Alle Spuren weisen hier nach dem Westen, dem damaligen Mittelpunkt der europäischen Kultur. Deutlicher kommt dies zum Ausdruck in der ebenfalls urkundlich erhaltenen Nachricht über zwei Basler Künstler. Hier wirkte noch bis zur Mitte des Jahrhunderts ein Nikolaus Ruesch, genannt Lawelin — dessen Nichte Witz 1434 heiratete, — und 1418 wurde ihm aufgetragen, mit Hans Tiefenthal aus Schlettstadt die Kapelle zum elenden Kreuz nach dem Vorbild des „Carthuser Closters zu Dischun“ (Dijon) auszumalen, das von Jean de Beaumez und Jean Malouel vor etwa zehn Jahren ausgeschmückt wurde. Die Brücke zu Claus Sluter und dem Mosesbrunnen ist damit geschlagen. Aber nicht nur in seinen Lehr- (und Wander-?)jahren, sondern auch in der entscheidenden Schaffenszeit spinnen sich diese Fäden

weiter. Das Basler Konzil führte viele niederländische Kirchenfürsten in den dreißiger Jahren nach der Stadt, wo der große Heilspiegelaltar von Witz entstehen sollte. Nach zeitgenössischem Zeugnis führten sie „Altärlin“ mit, und so mancher mochte sich von seinem Hofmaler während des langen Aufenthalts nicht haben trennen wollen. Der Meister von Flémalle, dessen Werke eine eigentümliche Verwandtschaft mit denen Witzens zeigen, hat nachweisbar einen Teilnehmer des Konzils, den Kölner Bischof Heinrich Werle, gemalt (Prado). Es leuchtet auch ein, daß die auffallende Liebe zu kostbaren Stoffen, Juwelen und Geschmeide bei Witz nicht nur auf den damals entfalteten Prunk, sondern vor allem auf niederländische Gewohnheiten zurückzuführen ist. Endlich sei in diesem Zusammenhang auf die landschaftlichen Veduten in den livres d'heures (Chantilly) und das Stundenbuch des Herzogs Ludwig von Savoyen hingewiesen, welche die primäre Leidenschaft des oberrheinischen Künstlers zu solchen Darstellungen ermutigt und in bestimmte Bahnen gelenkt haben werden. Jedenfalls ist ohne sie der Hintergrund des Genfer „Fischzugs“ nicht gut denkbar.

Alle von verschiedenen Seiten sorgfältig zusammengetragenen Tatsachen, die den fremden Einflüssen im Werk von Witz nachspüren, zeigen aber gerade, wie selbständig dieser Mann gewesen sein muß. Er nahm eben von allen Seiten das, was ihm zusagte und ist in seiner Bildung trotzdem nahezu ein Autodidakt geblieben, der an keine Richtung anzuschließen ist. Ein ähnliches Bild zeigen die äußeren Tatsachen seines Lebens: nirgends richtig ansäßig, erscheint er, klug und besonnen, immer nach den Stätten hingezogen, wo reiche Mittel ihm Gelegenheit bieten, sich auszusprechen. Man könnte von Strebertum reden, wenn sein organisch entwickeltes Kunstprogramm nicht so vernehmlich zu uns spräche.

1412 wird sein Vater Hans, der offenbar aus Rottweil kam, als Bürger von Constanz genannt, 1418 wird Konrad vom Steuerbuch gemeldet, das übrigens wiederholt seine Abneigung zum Steuerzahlen vermerkt, ein Jahr später ist er in eine Messerstecheraffäre verwickelt. Da er zum Kunstmäzen Otto III. von Hachberg in Beziehung getreten ist, ist nicht unwahrscheinlich; der Basler Altar stammt vom markgräflich badische Besitz her, der dessen Erbschaft antrat. Die mageren Jahre nach dem Konzil verbringt er nicht mit unnützen Klagen über die Ungunst der Zeiten, wie Moser, sondern sammelt offenbar eifrig Eindrücke, auch in der Fremde. Das Basler Konzil mit seinen Möglichkeiten von Aufträgen läßt den halb Verschollenen wieder auftauchen. 1434 wird er in die Zunft aufgenommen, und bald danach heiratet er die (schöne) Nichte des gut eingeführten Malers Lawelin von Tübingen, Ursula von Wangen. Von jetzt ab sprechen seine Werke von ihm. Aber auch in Basel folgt auf den Taumel des fremden Zulaufs die Öde und Armseligkeit des Alltags. Und so folgt Witz dem Bischof François de Mies nach Genf, wo er 1444 seinem Gönner den Petrusaltar für die Petruskathedrale malt, eine kirchenpolitische Äußerung, die die Patronanz des Apostels über den Günstling des rechtmäßigen Papstes andeuten soll. Jedoch hier verliert sich wieder die Spur, und 1447 wird sein Tod gemeldet. Hundert Jahre später stirbt sein großer Basler Landsmann Holbein ebenfalls in der Fremde, ebenso wie er auf der Höhe seines Ruhmes, geehrt und gewürdigt in seiner Kunst, die mit allen Wurzeln aus dem deutschen Erdreich ragt, aber als Schicksal entwurzelt und vergessen, ein Außenseiter.

Deutlich lassen sich in Witz' Schaffen drei Phasen unterscheiden. In der ersten experimentiert er, stellt einzelne oder je zwei Figuren vor eine Wand und behandelt sie wie Stilleben, als Vorwand zum Studium von Falten, Gesicht, Bewegung u. dgl. Das ist die Stufe des Basler Altars, etwa die Mitte der dreißiger Jahre (Abb. 17—20).

Dieses Altarwerk, dessen einzelne Tafeln meist aus Basler Privatbesitz allmählich zum größten Teil in der Basler Öffentlichen Sammlung vereinigt wurden, ist zwar durch keinen unmittelbaren Beleg als sein Werk gesichert, läßt sich aber als solches durch schlagende Vergleichsmomente mit dem bezeichneten Genfer Altar zusammenbringen. Andererseits steht weder die Zugehörigkeit aller Bilder fest, noch will die Rekonstruktion des ursprünglichen Aufbaus gut gelingen, um so mehr, als gerade die wichtigsten Teile, so z. B. das Mittelstück, sicher fehlen und kaum jemals auftauchen dürften. Das Ganze war ein sogenannter Heilspiegelaltar, der durch Zusammenstellung analoger Ereignisse aus dem Alten und dem Neuen Testament die Heilsgeschichte erläuterte und in der Graphik als Speculum humanae salvationis sich großer Beliebtheit erfreute. Die Gestalten des Basler Altars spielen auf die Verkündigung und Anbetung der Könige an, von denen aber nur ein Engel der ersteren, die sicher die Außenseite bildete, erhalten blieb. Hier waren auch die Ecclesia und die Synagoge oben angebracht, und unten vielleicht der Priester des Alten Bundes neben einem (verloren gegangenen) Priester des Neuen Bundes. Im Gegensatz zu diesen Einzelgestalten waren an den Innenseiten



17. Synagoge.
Basel, Öffentliche Sammlung.



18. Hl. Bartholomäus (Priester des Alten Bundes?).
Basel, Öffentliche Sammlung.



19. Caesar und Antipater.
Basel, Öffentliche Sammlung.



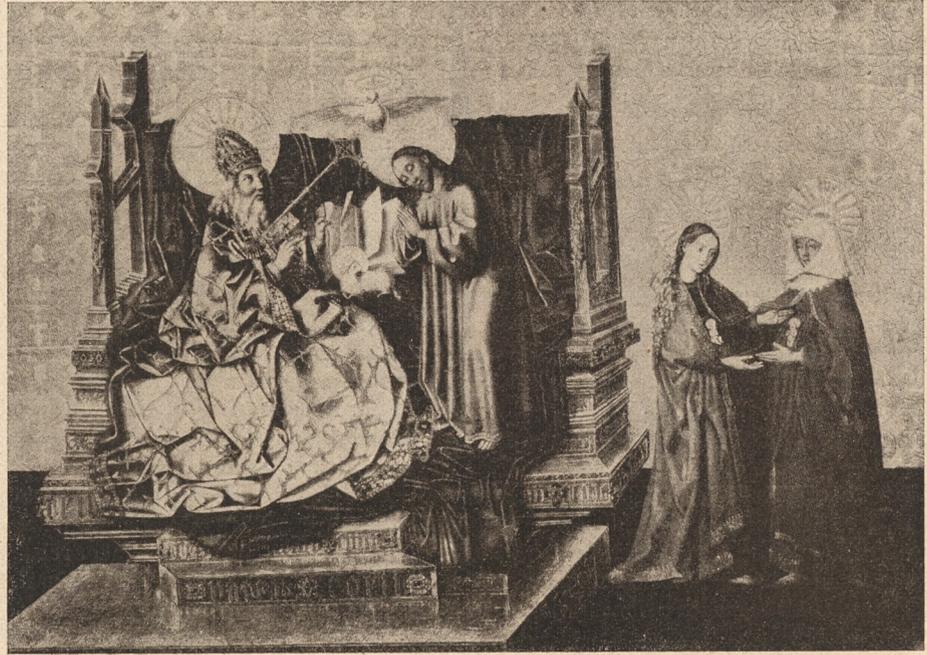
20. Königin Saba vor Salomon.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Konrad Witz: Teile des Basler Altars.

die doppelfigurigen Szenen angebracht, also Abraham mit Melchisedeck, Salomon mit der Königin Saba, Ahasverus und Esther und Antipater mit Cäsar in der oberen Reihe, dagegen unten David mit den drei Feldherren und die (verschollene) Anbetung (Abb. 17—20). Die Rücksichtslosigkeit in der Verfolgung seiner Ideen kommt gleich bei diesem ersten großen Auftrag des Malers deutlich zum Ausdruck, vielleicht nie später in dieser Reinheit. Das sind unwirtlich kahle Flächen — trotz des feinen Ornaments — von denen sich diese wie in Stein gehauenen Gestalten abheben. Die Vermutung Schmarsows, daß sie überhaupt dem Wettstreit mit burgundischen Skulpturen ihr Entstehen verdanken, erscheint einleuchtend. Die Gesichter mit ihrer scharfen Modellierung, mit dem gratigen Abheben der Nasen und Lippen, mit dem Einritzen von Augen (die dadurch leicht gedunsen aussehen), die übergroßen stabartigen Finger, alles scheint auf das widerpenstige Material des Steins hinzuweisen. Die Gestalten der Außenseiten sind in einer Art von Gehäuse untergebracht, herzlich nüchternen Zellen, und sie werfen denn auch lange Schlagschatten, gleich Bildwerken, auf die Hinterwand. In den einzelnen Personen ist große Mannigfaltigkeit der Bewegungen, von dem majestätischen Repräsentieren des Priesters bis zum Niederknien des Engels und Hingleiten der Synagoge; alle aber haben etwas Stockendes, Versteinertes, wie etwa die Grisailen des Genter Altars. Die Gesichter haben keinen Ausdruck; sie lächeln eisig, oder vielmehr grinsen gleich Puppen. Ein unendlicher Reichtum ist dagegen in den Stoffen zur Schau gestellt; so arm seine Komposition sonst ist, hier ist Witz erfinderisch und voll Phantasie. Es lockt ihn einmal, das schwere Fallen weißer Tuchmassen im Priester zu zeigen, der durch seine hehre Monumentalität an die Dürerschen Apostel denken läßt, dann wieder eine ähnliche Gestalt des David in schwerem rotem Brokatstoff (vgl. Abb. 1), der sich wundervoll gegen ein komplementäres Grün eines Tuches im Hintergrunde abhebt (der damit bedeckte Thron das einzige Möbel im ganzen Altar!) Besonders aber reizt sein Auge, zu beobachten, wie etwa der dünne Stoff sich um die Knie der niedersinkenden Saba legt, im Gegensatz zu den Brechungen des Gewandes am sitzenden Salomon, wo dann das Zickzackmuster der horizontal gelagerten Stoffmassen ein reizvoll bizarres Ornament ergibt, ein Effekt, den er dann in seinen schönsten Werken oft wiederholt und immer weiter ausbaut. Die dekorative Wirkung der Farbe nützt er voll aus, wenn er dem Priester ein weißes Kleid gibt, das eine delikate Nuance gegen das Grau des Hintergrundes bedeutet, oder die Synagoge in ein knallgelbes Gewand kleidet, das schrill aus dem satten Rot und Grün der anderen herausleuchtet.

So sind denn all diese Gestalten mit den hochtönenden Namen nichts als Gliederpuppen und in demselben Maße, wie sie luftverdrängend den Raum wirklich vortäuschen und die Stoffoberfläche vorzüglich nachahmen, ist ihnen jeglicher menschliche Hauch fremd. Der Priester steht nicht, sondern ist hingestellt, ebenso die Kirche, und die Synagoge bricht entzwei wie ein zerbrochenes Spielzeug. Bei den Paaren weiß nie der eine, was der andere tut, und man könnte sie nach Belieben ausschneiden und ganz anders zusammenstellen. Das, was man das „geistige Band“ nennt, fehlt vollkommen, auch wenn zuweilen der stiere Blick eines der Partner den andern trifft; meist aber sehen sie einander vorbei. Witz hat bis an sein Lebensende nicht gelernt, zwei Menschen einander in die Augen sehen zu lassen. (Man sehe daraufhin ein beliebiges Paar bei Multscher an, dessen Blicke sich ineinander unlöslich verkrampfen.) Wie eines der Mittelstücke ausgesehen haben mag, können wir aus einer Schularbeit eines Kopisten, einem Gnadenstuhl mit der Heimsuchung im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin sehen. Hier sollten vier Personen als Symbol der Fürbitte in Beziehung zueinander gebracht werden (Abb. 21). Das Bild zerfällt aber gleich in zwei Hälften, und auch innerhalb dieser ist kein Zusammenhang zwischen den Einzelpersonen zu sehen. Dabei bestand seit jeher für die Gnadenstuhldarstellung eine ikonographisch feststehende Regel, die Gottvater Christum am Schoß halten ließ; aber lieber ging Witz von der Tradition ab, ehe er sich auf irgendwelche Komplikationen einließ. Wie er sich selbst korrigierte, zeigt die spätere Anbetung. Der Christophorus, der in Basel neben diesen Bildern hängt (Abb. 8), fällt ganz aus dem Rahmen ihrer Darstellungen und wird kaum zu dem Altar gehört haben. Viel spricht dafür, daß er ein frühes Werk ist, in dem Witz seinem ursprünglichen Interesse für Landschaft folgen zu dürfen glaubte. Am Ende seines Lebens, im Genfer Fischzug, kommt er wieder auf sie zurück: an der Vollkommenheit der Leistung mag man die Disziplin ermessen, die ihn davon abhielt, sich auf das Lieblingsgebiet zu begeben, bevor er die — nach seiner Meinung — wichtigeren Fragen gelöst hat.

In logischer Entwicklung ging Witz am Ende der dreißiger Jahre zu Darstellungen von Szenen über, die sich in Innenräumen abspielen. Nachdem er das Räumliche der Gestalten bewältigt zu haben glaubte, erweiterte er so das Feld seiner Beobachtung. Mit dem gleichen Ungestüm ging er auch an dieses Thema heran. Von den vier Gemälden, die ungefähr herzusetzen sind, bieten alle einen anderen Raum dar, von der einfachen Stube bis zum prunkvollen Kircheninnern. Auch die Menschen der Paare, die darin untergebracht sind,



21. Kopie nach Konrad Witz. Gnadenstuhl und Heimsuchung Mariä. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

kommen einander etwas näher, ihre Gewänder streifen oder überschneiden einander; zu einer Einheit kommt es noch nicht, weder unter den Menschen noch unter Mensch und Raum.

Joachim und Anna, eng aneinander gerückt (Abb. 22), stehen vor einem Kircheneingang. Der Eindruck des Geschlossenen entsteht aber nicht nur durch die Wand und den Torbogen, sondern durch eine Steinbank dahinter, vor allem aber durch einen Torbalken, der mit unsagbarer Wucht dem Beschauer entgegenragt. Der Schlagschatten, der sich um den Pfeiler legt, zusammen mit dem Schatten des Pfostens, schieben so das Paar energisch zurück. Die unlängst vom Germanischen Museum erworbene Verkündigung (vgl. I, Abb. 134) spielt sich schon in einer kahlen Stube ab, die von jeglichem Herkommen abweicht und in welcher die vertikalen und horizontalen Balken und Bretter die Tiefe des Raumes suggestiv angeben. Das Ganze wirkt fast wie eine perspektivische Preisaufgabe, und die Tür zur Linken mit ihren Eisenhaken, so verzeichnet sie sein mag, ist von einer erschreckenden Unmittelbarkeit der Anschauung. Freilich leidet darunter die Klarheit in der Disposition der Personen, man weiß nicht einmal, ob Maria kniet oder sitzt, aber in wenig Gemälden jener Zeit tritt das Umstürzlerische der neuen Anschauung, so wie hier, zutage. Die herrliche Färbung mag auf eine spätere Restaurierung zurückgehen. — Die hl. Katharina und Magdalena des Straßburger Bildes (Abb. 23) sitzen in einem Kreuzgang, der sich auf eine Straße öffnet. Deutlich steigert Witz die Tiefe der dritten Dimension, hier wird der Gang fast zu einer zugigen Schlucht, an deren Anfang die beiden Heiligen in ihrer — wieder — unklaren Haltung zu gleiten scheinen. Der Schlagschatten des Rades und der vom rechten Bildrande verdeckten Säulen, das Überschneiden des Wandaltars durch einen Pfeiler, der Reflex des offenen Buches am Gesicht der Katharina, das sind alles Erweiterungen seiner Raumsuggestion. Auch hier das Zusammenstellen von prächtigem Rot und komplementärem Olivengrün in beiden Gewändern. Das in der Straße sichtbare Haus, die kleinen Figürchen, wird Witz den Niederländern abgesehen haben, ebenso wie auch das reiche Faltenspiel. Jenes kuriose Zickzackornament der auf den Boden herabblutenden Gewandmassen ist aber seine eigenste Erfindung: dies lebhaftes Vor und Zurück auf gedrängtem Raum ist keinem anderen zuzutrauen.

Es ist versucht worden, Witz mit einem der frühesten Kupferstecher, dem Meister der Spielkarten, zu identifizieren, den man früher für einen Niederdeutschen hielt, neuerdings aber nach dem Südwesten, etwa nach Basel zu, lokalisiert. Auch wenn diese Vermutung zu weit gehen sollte, so sind doch Analogien



22. Konrad Witz: Joachim und Anna. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.



23. Hl. Katharina und Magdalena. Straßburg, Gemälde-Galerie.

z. B. zwischen den beiden Heiligen und vielen Damen des Kartenspiels des Spielkartenmeisters (Abb. 24) gerade im Faltenwurf doch recht auffällig. Überdies scheint eine innere Verwandtschaft der gerade damals aufkommenden Kupferstichtechnik mit dem eindringlichen Eingehen auf das Detail, das für Witz so bezeichnend ist, zu bestehen. Wie ein graphisches Blatt von ihm etwa aussehen dürfte, davon kann eine dünn lavierte Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts (Abb. 25) einen Begriff geben, die in der Andeutung des Raumes und der Faltengehäuse gut mit den eben besprochenen Werken zusammengeht. — Die Neapler hl. Familie bedeutet einen weiteren Fortschritt in der Komplikation der Probleme. Aus zwei Personen sind es fünf geworden, und als Raum ein Kirchenschiff gezeigt, offenbar eine Ansicht vom Innern des Basler Münsters. Auch die sichtbar werdende Straße ist nicht mehr frontal, sondern seitlich gesehen und das Ganze durch ein Portal vorne eingerahmt. Die Gestalten sind zwar in kein richtiges Verhältnis zum Kirchenraum gebracht, ebenso wie bei den Niederländern, denen er den Gedanken verdankt (Ince-Hall-Madonna), aber sie sind schon bedeutend kleiner und zum ersten Male ist es eine Gruppe, mit der sich Witz auseinandersetzt.

In seinem Genfer Altar strebt der reife Künstler die Synthese an. Die Aufdringlichkeit des Auftretens seiner Menschen hat sich gelegt, sie haben etwas von ihrer brüskten Isoliertheit zugunsten einer vielfältigen Komposition abgeben müssen. Die Personen seiner Szenen vertragen sich erst jetzt miteinander, eine durchgehende Linie will sie zusammenhalten und binden. Der Vorgang wird nicht mehr in feste Räume eingekapselt, sondern das Gefüge gelockert und auch bereichert. Zum erstenmal kann man von Hintergrund sprechen, der kein Einzeldasein führt, sondern das Hauptthema begleitet.

Auch der Petrus-Altar ist uns nicht vollständig erhalten geblieben; von den ursprünglich wohl acht Tafeln ist heute im Archäologischen Museum zu Genf nur noch die Hälfte vorhanden. Die Anbetung des Kindes (vgl. Abb. 15) und das Stifterbild bildeten vermutlich die Innenseiten. Is noch auf der ersteren ein Rest der alten Isolierung der Gestalten sichtbar, ja klingt in dem Mohrenkönig noch die Erinnerung an die Feldherren des Basler Altars nach, so macht sich im Stifterbild schon ein deutliches Bestreben nach Ineinander-



24. Meister der Spielkarten: Dame. Kupferstich
(Lehrs, Gesch. d. deutschen u. niederl. Kupferst. Taf. 8, Abb. 21).

Basler Karthause aus, mit ihrer Schräghaltung des Kopfes. Es ist kein Zweifel, daß manches Glasgemälde in der Schweiz von Witz beeinflußt war; direkte Mitarbeit ist bisher nicht festzustellen gewesen. Am meisten Ähnlichkeit mit Witzscher Typik zeigt das „Hostienmühfenster“ des Berner Münsters.

Die zwei Pole, nach denen zu die Kunst Witzens gravitierte, das Räumliche und das Landschaftliche, bestimmten auch noch die nächsten Jahre nach seinem Weggang aus der Stadt seiner Tätigkeit, Basel, und ebenfalls eine Zeitlang nach seinem Tode. Immer wieder auftauchende Bilder, die seinen Einfluß zeigen, stechen von der oberdeutschen Produktion der Mitte des Jahrhunderts gänzlich ab. Bei aller Unmittelbarkeit haftet ihnen ein seltsamer Doktrinarismus im Stellen der Raumprobleme an, oder aber sie sind aus einer romantischen Schwärmerei für die Natur entstanden.

In der Galerie Estense zu Modena trugen eine Verkündigung und Heimsuchung (Abb. 28) die Bezeichnung „scuola olandese“, bis die wunderliche Raumanordnung sie dem Umkreis von Witz zuschrieb. Es gibt nichts Sonderbareres, als die schmale Stube, in der Maria die Botschaft des Engels entgegennimmt,

verflechten der Handelnden kund. Die „Befreiung Petri“ (Abb. 26) gibt einen Komplex von Gebäuden, bei dem man an das Mittelstück des Tiefenbronner Altars denkt. Es ist fast rührend zu beobachten, wie der Künstler hier eine kontinuierliche Linie aus der wiederholten Dreizahl: Engel, Petrus und Wächter zu erzeugen sich bemüht. Trotz allen Feinheiten in den einzelnen Gestalten ein mißglückter Versuch der Schilderung; das unleidlich Holprige und Abgehackte dieser Erzählung unterstützen die Architekturen nicht, sondern sie verwirren fast durch ihre Fülle. Erst im „Fischzug Petri“ findet Witz seine ganze Kraft, die Erde hat ihn wieder: er ist bei der Landschaft angelangt (vgl. Abb. 11). Es wurde schon oben erwähnt, wie die Personen dieser unvergleichlichen Vedute darin verschwinden; man übersieht zunächst auch den Petrus, der mit ungelinkigen Schwimmbewegungen die Aufgabe zu erfüllen hat, den Zusammenhang zwischen der Vertikale Christi und der — widrig frontalen — Horizontale des Kahns darzustellen. Der alternde Künstler mochte indessen stolz auf diese Tafel gewesen sein, an der er die Inschrift anzubringen sich entschloß: „hoc opus pinxit magister conradus sapientis de basilea MCCCCXLIIII.“

Auch die Berliner Kreuzigung (Abb. 27) zeigt eine Landschaft mit See, Burgen, Bäumen, aber sie ist den heiligen Frauen und dem Johannes nicht aufgestülpt, sondern gibt ihnen wirklichen Hintergrund. Die Personen gehen in der Charakteristik der sie bewegenden Gefühle über das Heftigste, was Witz schilderte, hinaus. Nur der Stifter mit seinem Gewandkranz am Boden ist aus der Tradition heraus empfunden und hier ein Fremdkörper. So sehen die Stifter in den Glasgemälden der

der im Profil sich ihr (falsch) zuwendet, ähnlich wie jener des Basler Altars. Die Flucht der Deckenbretter, die Ausblicke in die Nebenräume sind ebenso auf einer dazugehörenden „Geburt Mariä“ in der Universitätsbibliothek in Lüttich zu sehen (Abb. 29). Hier wird der Augenpunkt so hoch genommen, daß das steile Bild in zwei Zonen, eine untere und eine obere, zerfällt, eine Gefahr, die auch bei den anderen bestand. Die „Heimsuchung“ führt schon ins Freie, etwa in den Vorhof einer Burg, hinter der sich eine Berglandschaft erstreckt. Eine Vermittlung der beiden Zonen stellt die schmale „Kegelbahn“ her, auf der Elisabeth zu Maria herabzugleiten scheint. In den Giebel fenstern und Erkern mag jene beschreibende Richtung erblickt werden, die im Tiefenbronner Altar ähnliche Kleinkunst trieb.

Ein hl. Georg und hl. Martin (Abb. 30) in Basel, stammend aus Sierenz im Elsaß, zeigen ebenfalls den ungestümen Drang, der in den wenigen Landschaften von Witz zutage trat, und ihnen ist noch das Einsiedlerpaar Antonius und Paulus in der Donauschinger Galerie anzuschließen (Abb. 31), das mit der Jahreszahl 1445 bezeichnet ist. Die wilde Romantik des Schweizer Jura entläßt sich hier mit seltsamer Wucht. Burgen auf felsigen Hügeln, dunkle Wälder, einsame Baumgruppen, Bäche, Felsengestein, Stadtmauern, alles ist hier vertreten, keine Veduten eigentlich, aber liebevolle Zusammenstellungen von kontrastierenden Elementen. Im Einsiedlerbild sind mit kluger Berechnung ein Felsen und ein Wald als Folien für die Greise angebracht, deren Mantelfalten Witzsches Gepräge zeigen. Der Rasen mit Schilf und einem Schwan, die ferne Burg, erzeugen jene Stimmung des beschaulichen Versinkens in das Weben der Natur, das auch in einem Blatt eines anonymen Stechers dem „Johannes in der Wüste“ fühlbar ist: ein pantheistisches Mitempfinden alles Gewachsenen, die weltentrückte Verzückung eines Eremiten (Abb. 32).

Eine Reihe von Werken steht mit Witz in unleugbarem Zusammenhang, welcher indessen für unsere Augen so lange ungeklärt bleiben muß, als die einzelnen Glieder der Kette, die diesen Künstler mit der zeitgenössischen Produktion verbinden, nicht ans Licht befördert werden. Das sind auf der einen Seite Bilder von so ausgesprochen niederländischem Charakter, wie die hl. Familie in Neapel oder die Verkündigung in Aix, auf der anderen die Gruppe von Illustrationen, deren vornehmste die Richentialsche Chronik in Konstanz ist. Wie ein fernes Echo klingt in ihnen die Witzsche Art an.

Die hl. Familie in Neapel zeigt ein Kircheninneres, das in seinen Feinheiten nicht nur etwa über den Tiefenbronner Altar, sondern auch über das Straßburger Bild weit hinausgeht; das Kind auf dem Schoß Mariä zeigt deutlich den Typus des Kindes der Eyckschen Ince-Hall-Madonna, während in den ausgebreiteten Stoffmassen sichtbare Anklänge an das Faltengeschicke des Flémallers festzustellen sind. Erwähnt seien in diesem Zusammenhang auch ein „Joachim und Anna“ im Museum zu Carpentras (Abb. bei Mandach,



25. Konrad Witz: Maria mit dem „ungenähten Kleid“ Christi. Aquarell. Berlin, Kgl. Kupferstichkabinett.



26. Konrad Witz: Befreiung Petri. Genf, Musée archéologique.

„Gazette de Beaux-Arts“ 1907) und eine „Pietà“ aus Villeneuve-les-Avignon, heute im Louvre. Anders stehen die Dinge mit der berühmten Konstanzer Chronik des Ulrich von Richental. Dieser Gelehrte hat mit eigenen Augen die Pracht des Konzils geschaut und schrieb gewissenhaft alles auf, was ihm darüber bemerkenswert erschien, indem er nach jedem Textabschnitt einige Illustrationen in Gruppen anbringen ließ. Nun hat sich aber dieses Original der Chronik nicht erhalten, sondern nur spätere Abschriften, die wohl bald nach dem 1438 erfolgten Tode des Verfassers angefertigt wurden. Unter den neun Kopien gilt jene im Besitz des Grafen Königsegg in Aulendorf als die älteste und die des Konstanzer Rosgartenmuseums als die künstlerisch wertvollste. Würden alle Niederschriften, oder vielmehr ihre Illustrationen in Reproduktionen zusammenzustellen sein, was heute noch nicht erreichbar ist, dann wäre wohl die gemeinsame Vorlage klarer zu rekonstruieren und man würde vielleicht darin die ersten kecken Versuche des jungen Witz erblicken dürfen. Diese würden dann eine Analogie der Dürerschen Terenzzeichnungen sein, die ja auch von einem jungen Zwanziger auf der Wanderschaft im ersten Übermut des künstlerischen Bewußtseins mit sprudelnder Leichtigkeit auf den Holzstock gekritzelt worden sind. Der Zeichner der Richentalschen Chronik kennt noch keine Probleme; unbedenklich macht er sich an alle Darstellungen, ist nie um die Andeutung der Umgebung verlegen und — was in dieser Seestadt sonderbar genug ist — meidet landschaftliche Schilderungen. Er bricht noch nicht mit der Überlieferung bewußt, aber in der Herbheit und dem Wagemut, mit dem er vor keiner noch so bewegten Handlung zurückschrickt, darf man den jungen Revolutionär erblicken,



27. Konrad Witz: Kreuzigung. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

als der Witz später hervortritt. Allein auch hier, wie bei Dürer, könnte es vielleicht ein Genosse gewesen sein, der Witz „über die Schulter gesehen haben mag“. Was ehemals Illuminierung, ist zwei Generationen später der Holzschnitt. Schon an dieser Stelle muß auf die große Bedeutung jener Zeichner hingewiesen werden, die im frischen und fast brutalen Anlauf die Welt des Sichtbaren zu erobern trachteten. Man neigt immer mehr der Ansicht zu, daß der Meister des Hausbuchs, ein Umstürzler im Reiche der Graphik, hier seine Heimat hatte. Die Richentialsche Chronik kannte er jedenfalls und war vielleicht einer der Illustratoren ihrer späteren Niederschriften.

Über Multscher sind die urkundlichen Belege recht mittheilsam, und sie bezeichnen ebenso unzweideutig seine Herkunft — aus Richenhöfen (bei Leutkirch) — als auch die Stätte seiner Tätigkeit: Ulm. Das Problem, das bis heute ungelöst geblieben ist, besteht in der Schwierigkeit, sein von ihm bezeichnetes Frühwerk, die Berliner Altarflügel von 1437, mit dem genau



28. Richtung des Konrad Witz: Verkündigung. Modena, Galerie Estense.



29. Richtung des Konrad Witz: Geburt Mariä. Lüttich, Universitätsbibliothek.

20 Jahre später entstandenen Sterzinger Altar, dessen „Tafelmeister“ ihn eine Urkunde nennt, im Schaffen eines Künstlers unterzubringen. Beide trennt eine Kluft, die von der Flutwelle des niederländischen Einflusses, welcher um die Mitte des Jhhs. einsetzte, nicht genügend erklärt wird. Man neigt deswegen immer mehr der Ansicht zu, daß wohl die Skulpturen in Sterzing, die einen hohen Grad künstlerischer Vollkommenheit zeigen, von Multscher selbst sind, daß dagegen die Tafeln von einem Gehilfen unter seiner Anleitung — und teilweiser Anlehnung an den Berliner Altar — angefertigt wurden.

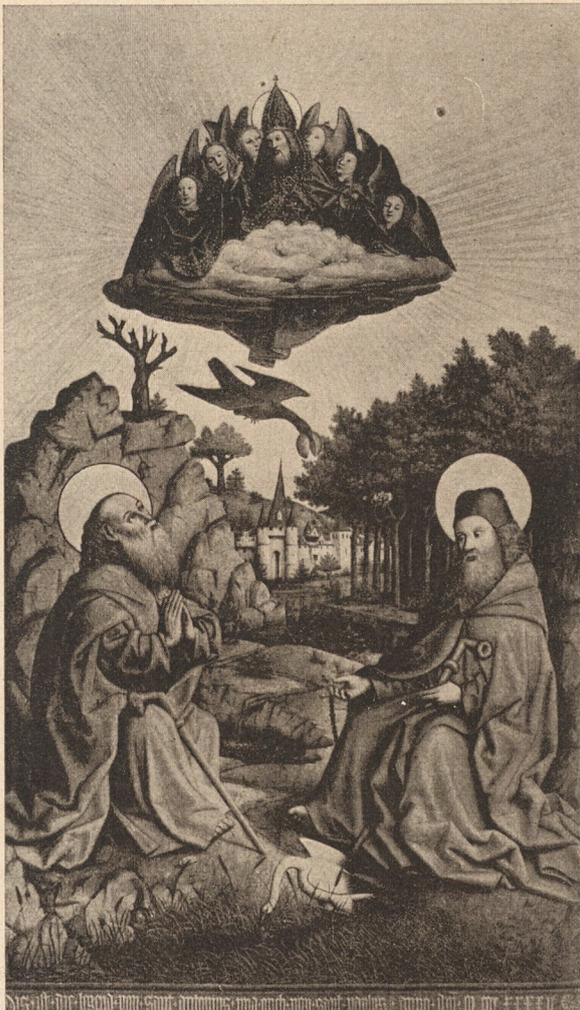
Für diese Annahme spricht die häufige Bezeichnung des Künstlers in den Urkunden als Bildhauer, so z. B. gleich die erste Nachricht von 1427 über „Hannsen M. den bildhouwer“, der in die Bürgerlisten Ulms aufgenommen wurde. 1431 wird er als „Bildmacher“ genannt, und die Inschrift an einem heute stark beschädigten Relief im Ulmer Dom, dem Altar für Konrad Karg von 1433, bezeichnet ihn wieder als Schöpfer des Werkes mit dem Zusatz „*manu propria constructus*“. Man möchte zu der etwas gewagten These Zuflucht nehmen, der alternde Meister hätte sich in dem Stil seiner Malerei der immer stärker durchsetzenden schwäbischen Eigenart angepaßt und nur in der Plastik seine Ursprünglichkeit wahren wollen: der Berliner Altar hätte dann als das Produkt einer Sturm- und Drangperiode zu gelten. Die wenigen anderen Bilder, die die Stilkritik Multschers mit gutem Recht zuschreibt, lassen sich immer nur je an einen Altar anschließen, z. B.: Eine Grablegung trägt alle Merkmale des Frühwerks, und die Stuttgarter und Karlsruher Bilder gehen mit dem Spätwerk zusammen, so daß Zwischenstufen der beiden Gruppen fehlen. Bis sie nicht gefunden werden, oder ein glücklicher Fund Aufklärung bringt, werden die Passions- und Marienlebenflügel in Berlin als die einzig beglaubigten Bilder Multschers zu gelten haben. Es entspricht ihrem künstlerischen Charakter, daß ihre Inschrift mit einem frommen Wort einsetzt: „*bitte got fur hannsen muoltscheren von richehofe burg zu ulm haut dz werk gemacht do ma zahlt MCCCCXXXVII.*“ Man erinnere sich, daß die Tiefenbronner Signatur mit einem Klageruf endete, und der Genfer Altar Gott aus dem Spiel ließ.

Multscher geht nicht auf Beobachtung der Natur aus, er bedient sich nur der gleichsam unterwegs aufgelesenen Erfahrungen, um seine Visionen zu gestalten. Denn alle seine Formen sind visionären Ursprungs, so glaubhaft sie auch erscheinen mögen. Es ist hier nichts von dem erschreckend naiven Wirklichkeitssinn oberrheinischer Observanz, sondern alles scheint in einem Schmelztiegel zu einer anderen, höheren Wirklichkeit umgeformt. Glühende Augen, klobige Nasen, wulstige Lippen, ausgerenkte Hälse, gespreizte Finger, plumpe Füße — das gehört alles wohl zum Vorrat des jungen naturalistischen Programms, aber der Rhythmus ihrer Wiederholung, die Stufenfolge ihres Einsetzens, das krause Lineament, das sie in ihrer Gesamtheit ergeben, die sind schon eigenstes Gut dieses leidenschaftlichen Geistes.

Die wenigen Innenräume zeigen keine klare Vorstellung des Grundrisses, die Landschaften sind an Dürftigkeit nicht zu überbieten, die Gesichter setzen sich immer aus denselben Elementen zusammen und es gibt nichts Leichteres, als sich ein Multschersches Auge, eine Nase oder eine Hand einzuprägen. In ihrer



30. Basler Meister von 1445: Hl. Martin. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.



31. Basler Meister von 1445: Die hl. Einsiedler Paulus und Antonius. Donaueschingen, Gemäldegalerie.

Gebärde des Kriegsknechts, der Johannem droht. Sie bilden Foliën für die Gruppe der Frauen und das gottvoll milde Antlitz des Kreuztragenden. Multscher war der Ansicht, daß man die Gegensätze nicht scharf genug unterstreichen könnte. Es herrscht bewußte Ökonomie in der Art, wie er sie unvermittelt nebeneinander stellt.

Vor allem ist aber die Komposition für Multscher ein Gebiet seiner souveränen Betätigung. Ein geborner Dramatiker, knetet er sein Material durch und übernimmt dann die Regie. Er kennt nur das Gebot der Sichtbarmachung des Vorgangs und kümmert sich wenig um dessen physische Möglichkeiten. Das ist schwäbische Eigenart, die ihm als den Ahnen Holbeins legitimiert. Schwäbisch ist auch

Einprägbarkeit steckt aber ihr Wesen. Wie eingeritzt sind die Züge mit dem Schwelgen eines Menschen, der dem spröden Material die Form entlockt. Es wurde schon weiter oben (vgl. S. 3) auf Multschers Typenreichtum hingewiesen, der eigentlich im Nuancieren liegt. In der „Handwaschung des Pilatus“ ist, wie auch in anderen Tafeln, eine wahre Ansammlung von Gesichtern, unter denen die grobgeschnittenen überwiegen, wie denn überhaupt das Bäuerlich-Urwüchsige ihm besonders zusagt. Er charakterisiert grob, trägt dick auf, aber läßt den Beschauer niemals im Zweifel, was er ausdrücken wollte. Es läßt sich kein größerer Gegensatz denken als der zwischen diesen leidenschaftsdurchfurchten, wuterblaßten Profilen und den frostig schmunzelnden Witz-Typen. Das Häßliche ist ihm als das Charakteristischere willkommen, und er schreckt nicht vor Brutalitäten zurück, wie etwa den mit schwärenden Wunden bedeckten Beinen des vordersten Henkernekchts bei der Kreuztragung (Abb. 33). Die widerlich gestalteten Kinder des Vordergrundes sind aus demselben Geist geboren wie die unnachahmlich rohe



32. Meister des Johannes Baptista: Hl. Johannes in der Wüste. Kupferstich
(Lehrs, Geschichte der deutschen und niederl. Kupferstiche, Taf. 28, Abb. 77).



33. Hans Multscher: Kreuztragung. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

die Neigung, mit dichten, parallel gegliederten Massen zu komponieren, überhaupt der Hang zur Abstraktion und zum Ornament. Im Sterzinger Altar bricht diese Veranlagung entschieden durch als Dominante.

Bald verteilt er — wie in der Auferstehung — seine Menschen locker im Bilde, aber sorgt durch eine Umfriedung dafür,



34. Hans Multscher: Kreuztragung des Kaisers Heraklius. Besitzer: Fürst von Waldburg zu Wolfegg und Waldsee.

daß ihre Stellungen sich zu einem Kreis zusammenschließen, bald wirft er einen geschlossenen Block gleich einer Mauer, ins Bild (Kreuztragung), dann wieder gliedert er Massen um einzelne herum (Pfingstfest, Tod Mariä). Nirgends tritt seine Meisterschaft besser zutage, als im „Ölberg“ (Abb. 35), wo er den knienden Erlöser von den Jüngern und den Häschern nicht nur trennt, sondern sie alle, mitsamt



35. Hans Multscher: Ölberg. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

dem Fels und den Baumkulissen gleichsam einen Kreis schließen läßt, der die geweihte Stelle bezeichnet. Die eindringliche Gebärde des Betens in Händen und Kopfhaltung ergibt dann einen Mittelpunkt, der unvergeßlich bleibt. Man übersehe dabei weder die plumpen Überkletterungsversuche des Kriegsknechtes und Judas', noch das melodiose Ornament der Mantelfalten Christi. — Eine Kreuzprobe und Kreuztragung des Kaisers Heraklius im Besitz des Fürsten von Waldburg zu Wolfegg und Waldsee (Abb. 34) zeigen alle Merkmale Multscherscher Kunst, wobei eine gewisse Dämpfung und Klärung für die spätere Ansetzung des Fragments sprechen, dessen Rückseite eine Gräblegung zeigt, die allerdings stark übermalt ist. Die Kreuztragung ist trotz dem ähnlichen Thema ganz anders gelöst: hier ist es der Gegensatz einer turmreichen Stadt, welche gegen eine Menschenmenge ausgespielt wird und auch die Funktion des Tragens ist mehr nach der Seite der physischen Leistung hin betont. Das Thema scheint Multscher — durch die Fülle der Möglichkeiten — besonders angesprochen zu haben. In der Weigelschen Sammlung befand sich eine Zeichnung, die offenbar eine verschollene Komposition von einem anderen Typus wiedergab: der Augenpunkt war höher genommen, das Gedränge noch lebhafter und überhaupt das Dramatische des Vorgangs noch mehr unterstrichen.

Auch Multscher blieb ohne Nachfolge, zum mindesten ohne direkte. Der große Dramatiker vermochte ebensowenig wie der Schilderer Witz schulbildend zu wirken. Das Verhängnis des niederländischen Einflusses, der um die fünfziger Jahre sich durchsetzte, hat beider Wirkung gleichsam fortgeschwemmt.



36. Hans Multscher: Die Jünger am Ölberg. Ausschnitt aus dem Sterziinger Altar 1457.

Die zweite große urkundlich aus Multschers Werkstatt hervorgegangene Schöpfung, der in den Jahren 1457—58 für die Pfarrkirche in Sterzing an der Brennerstraße gefertigte Altar, ist durch zwanzig Jahre von den Berliner Tafeln getrennt (Abb. 36, vgl. Bd. I, Abb. 116).*) Die Mehrzahl der geschnitzten Holzfiguren, voran eine Maria mit dem Kinde, und die gemalten Flügel mit je vier Szenen aus dem Leben Christi und Mariä, sind jetzt im Rathaus in Sterzing.

Der Stilabstand der gemalten Teile in Sterzing von den Berliner Tafeln aus dem Jahre 1437 ist, wie schon erwähnt, so bedeutend, daß sich die Meinung bilden konnte, Multscher habe nur den bildhauerischen Teil gearbeitet, an den Malereien sei er aber unbeteiligt. Die Urkunde, die ihm die Zusammensetzung, Vergoldung und Aufrichtung des Hochaltars überträgt, nennt ihn allerdings auch nur als „Tafelmeister“. Wenn aber die Berliner Tafeln, was doch die Inschrift zu bezeugen scheint, von Multschers Hand herrühren, so gilt das auch von denen in Sterzing, und eine besondere Künstlerpersönlichkeit, ein „Meister des Sterziinger Altars“, ist eine überflüssige Annahme. Der Zeitabstand von 20 Jahren, und der in den fünfziger Jahren, wie sich zeigen wird, in Schwaben einsetzende unmittelbare Einfluß des niederländischen Realismus der nacheyckschen Generation, insbesondere des Roger van der Weyden, erklären zur Genüge den Unterschied zwischen den beiden Werken. Denn trotz der Lockerung der Gruppen, der Klärung des Räumlichen, der schlankeren gelenkeren Figuren zeigt sich doch bei näherer Betrachtung vieles von dem Stil der Berliner Tafeln lebendig, z. B. beobachte man den intensiven Gesichtsausdruck, den gepreßten Schmerz in den Gesichtern der um das Sterbebett Marias stehenden Apostel, die scharfen, wie mit dem Messer eingeschnittenen Faltenlinien, die

*) Von hier ab wird die Darstellung durch Hermann Schmitz fortgeführt.



37. Hans Multscher: Die hl. drei Könige. Stuttgart, Gemäldegalerie

Frauenkloster Heiligkreuztal (Oberamt Riedlingen) in der Stuttgarter — Reiterzug der hl. drei Könige (Abb. 37), Grablegung Christi — und in der Karlsruher Galerie — Kreuzigung und Tod Mariä; in Stuttgart ferner zwei Tafeln mit den Heiligen Paulus, Lukas, Markus, Dorothea, Johannes Ev. und Margarethe aus Almenningen (O.-A. Ehingen), sämtlich von Konrad Lange zuerst auf Multscher bestimmt. Durch die lichterem und klaren glasigen, teilweise an Lochners Malweise erinnernden Farben vor damaziertem Goldgrund, sowie durch die schlankeren gemäßigten Typen der Figuren rücken sie schon in die zweite Hälfte von Multschers Schaffen, um die M. des 15. Jhhs. Multschers Lebenswerk hat also, um das zusammenzufassen, in der schwäbischen Malerei eine wichtige Übergangstellung inne. Die Werke des Dreißigers wurzeln mit ihren altertümlichen romanisierenden Bühnenarchitekturen, mit dem reichbewachsenen felsigen braunen Erdreich, dem ansteigenden Gelände (z. B. im Ölberg) und endlich mit der zusammengeschlossenen dekorativen Färbung in der noch von Italien angeregten Bodenseemalerei des 1. Jahrhundertdrittels; die letzten Schöpfungen aber leiten eine neue Stilphase ein, die die 2. H. des 15. Jhhs. beherrscht und von dem unmittelbaren Einfluß der niederländischen Malerei — deren Neuerungen in den Frühbildern Multschers nur erst als allgemeine Ahnung auftreten — bestimmt wird. Multscher hat offenbar zwischendurch niederländische Tafelbilder zu Gesicht bekommen; um die M. des 15. Jhhs. begann der Export von niederländischen Altären nach Nieder- wie nach Oberdeutschland; ein unmittelbares Studium in den Niederlanden, wie bei seinen Landsleuten Witz und Stephan Lochner, ist nicht anzunehmen. In den Bildwerken des Sterzinger Altars — wir erinnern an die Statuen des Georg und der Maria und die Bischofsbüsten in Sterzing, an das schwebende Engelpaar im Münchener Nationalmuseum — behauptet sich stärker als in den Bildern, der ideale weichlinige und rundfaltige plastische Stil der 1. H. des 15. Jhhs. Für das so wichtige und zum Verständnis unentbehrliche Verhältnis der Tafel-

Behandlung des Holzwerks usw. Der Goldgrund ist beibehalten, er ist, wie meist um die M. des 15. Jhhs. in den oberdeutschen Schulen üblich, mit großen gepreßten Granatmustern verziert. Wie in der Raumdurchbildung — das Gemach in der Verkündigung mit Wandbank und Kreuzstockfenstern beweist deutlich die niederländische Anregung — so zeigt sich in der feierlichen Bewegung, in dem ruhigen Lauf der Falten, die nur mit schärferen Knicken auf dem Boden aufstoßen, überhaupt in dem Wohlklang der Linien und der klaren Färbung das reife Alterswerk des damals etwa sechzigjährigen Meisters. Das Gedrängte, Eindringliche und Stürmische, das Laute, Wüste und Karrierende der Berliner Tafeln, auch die bräunliche, schwere und erdige Färbung hat er abgestreift. Aus dem gleichen Jahre wie der Sterzinger Altar stammt der 1457 datierte Schmerzensmann in der Schleißheimer Galerie.

Weitere Bilder Multschers, wengleich nicht unbestritten anerkannt, die die Verbindung zwischen dem Frühwerk in Berlin und dem Alterswerk in Sterzing herstellen, sind die Altarflügel aus dem

malerei zur Bildhauerkunst in der oberdeutschen Spätgotik, auf das wir in dem nächsten Abschnitt eingehen werden, ist diese Vereinigung von Malerei und Bildhauerei in Multschers Werkstatt von großem Gewicht. Noch wenige Jahre vor seinem Tode 1467 finden wir ihn im Dienst der Münsterbauhütte in Ulm mit Bildhauerarbeiten beschäftigt.

Mit den letzten Werken Multschers sind wir streng genommen über die „bodenständigen Anfänge“ der dreißiger bis fünfziger Jahre des 15. Jhhs., die den eigentlichen Gegenstand dieses Abschnitts ausmachen, hinausgeschritten.

Es seien nun in Kürze die im Sinne des Witz und Multscher nach naturalistischer Umgestaltung des älteren Stils strebenden Zeitgenossen in den anderen oberdeutschen Landschaften betrachtet.

Am Mittelrhein wirkt in der neuen Richtung der von Henry Thode aufgestellte Meister der Darmstädter Passion um 1440, so genannt nach zwei hochrechteckigen Altarflügeln mit den figurenreichen Darstellungen der Kreuztragung und Kreuzigung in der Darmstädter Galerie, wieder mit dem zeitüblichen damaszierten Goldgrund. Die besten Schöpfungen dieser Werkstatt sind die vier schmalen hochrechteckigen Tafeln im Kaiser-Friedrich-Museum, darstellend die Anbetung der Könige (Abb. 38), die Verehrung des Kreuzes durch Kaiser Konstantin, die thronende Maria mit dem Kinde und Gottvater mit dem Leichnam Christi.

Altertümlich ist die gedrängte Gruppierung der Figuren vor dem hohen kahlen Goldgrund, die nackten grauen Architekturkulissen — ein romanischer Ruinenbau in der Anbetung der Könige — ein aufgeschnittener gotischer Chor in der Verehrung des Kreuzes — die wie Kartenhäuser aufgebaut erscheinen. Auch in der Fassung der hl. Figuren klingt das ältere schmalschultrige Formenideal mit rundlich ovalen Köpfen nach, indes drängt sich doch in anderen Köpfen, z. B. den bärtigen Königstypen, die Freude am Individuellen hervor; in den Darmstädter Passionsszenen ist sogar die seelische Erregung durch eine allerdings grimassenhafte Aufwärtswendung der Blicke erstrebt. Die reichen Zeitrachten, die Pelzmützen, die großgemusterten schimmernden Seidendamaste und Samt- und Goldbrokate mit Pelz- und Tuchbesätzen, die blitzenden Metallgeräte und Schmuckstücke zeugen von dem neuerwachten Gefühl für das Materielle. Neben feierlich in alter Weise gleitenden Gewändern machen sich auch stärker gebrochene, plastisch modellierte Stoffe geltend. Die Farben sind hell, durchsichtig und leuchtend, neben Moosgrün fällt ein Violett auf; die Schatten sind grau, auch die der blaßrosigen Fleischtöne; eine Verwandtschaft mit der Malweise Lochners und der nieder-rheinischen Schule ist unleugbar. Offenbar nimmt dieser mittelrheinische Meister eine ganz ähnliche Stellung im Verhältnis zur niederländischen Malerei ein, wie sie bei Lochner beobachtet worden ist.



38. Mittelrheinischer Meister um 1440: Anbetung der hl. drei Könige. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum



39. Konrad Laib von Salzburg 1449: Kalvarienberg. Wien, Gemäldegalerie

In Nürnberg vertritt den bodenständigen Naturalismus in diesem seinem Anfangsstadium um 1440 bis 50 der Meister des Tucherschen Altares in der Frauenkirche. Vier Tafeln dieses Werkes mit Szenen aus dem Leben Christi und Mariä sind bereits im I. Bande auf Seite 300 abgebildet worden. Ebendort sind auch noch andere Bilder des Meisters aus dem Germanischen Museum, sowie auf Seite 287 ff. eine Reihe von Nürnberger Meistern aus den zwanziger bis dreißiger Jahren, aus denen seine Kunst hervorgewachsen ist — so Meister Berthold, der Meister des Theocarusaaltars u. a., abgebildet. Mit seinen südwestdeutschen Genossen Witz und Multscher verbindet den Tuchermeister die Vorliebe für unteretzte statuarische Gestalten mit großen Köpfen und ernstem Ausdruck. Sie stehen wie die Heiligenpaare der Flügel erdschwer auf beiden Beinen, in schlichte Gewänder von großem, nur am Boden gebrochenen Faltenwurf gehüllt und haben das gotische Linienspiel der Meister vom 1. Drittel des Jhhs. (vgl. z. B. noch den Meister des Bamberger Altars von

1429) abgestreift. Wie die Nürnberger Schule überhaupt, im Gegensatz zu den rheinisch-schwäbischen Meistern, so neigt auch der Tuchermeister zu dunkleren schwereren und kühleren Farben; die für die M. des 15. Jhhs. bezeichnende Damaszierung des Goldgrundes mit großen Mustern ist besonders ausgeprägt; schwungvolle lappige Distelranken und als oberer Abschluß Maßwerkbaldachine füllen die Flächen hinter den Figuren und geben im Verein mit der Vermeidung jeglichen überflüssigen Beiwerks und mit der noch stark flächenhaften Haltung den Eindruck strenger Feierlichkeit und Religiosität.

Dem Tuchermeister verwandte Charaktere sind der Meister eines Altarflügels mit Passionsszenen in noch altertümlichen dreiteiligen Baldachingehäusen in der Reglerkirche in Erfurt und der Urheber des großen Barbaraaltars von 1447 aus der Breslauer Barbarakirche im Museum für schlesische Altertümer in Breslau. Dieser Altar zeigt in der Mitte die großen Standfiguren der hl. Barbara und der Heiligen Felix und Adauctus, auf den Flügeln zwölf kleine Szenen aus der Legende der Heiligen, die Rückseite enthält in der Mitte eine große Kreuzesgruppe und Kreuzabnahme begleitet von je vier kleineren Bildern aus der Passion, auf den Rückseiten der äußeren Flügel Christus und Maria thronend. Die Figurenbildung schwankt zwischen den idealen Typen der älteren Richtung und neuzeitigen Charaktergestalten; die Frauen mit sanft ovalen Köpfen gehören mehr zur ersteren Familie, während Soldaten, Henker und Knechte dem rauheren Geschlecht der Zeit entstammen; vor gewaltsamen Gebärden in den Marterszenen schreckt der Meister nicht zurück. Reizend ist der reiche Blumenflor, der den Boden in den landschaftlichen Bildern bedeckt. Der Goldgrund auf den Innenflügeln ist wieder mit lappigen Blattranken damasziert. Die Farbe, fast noch reine Tempera, ist durchsichtig und klar und erinnert mehr an die ältere niederdeutsche Schule (z. B. das Moosgrün), wie überhaupt dieser tüchtige, zweifellos einheimische Meister — in Breslau bestand nach Ausweis anderer Bilder des Museums während der 1. H. des 15. Jhhs. eine leistungsfähige Malerschule — keineswegs allein aus der Nürnberger Schule hergeleitet werden kann oder gar ihr nach Thode zuzurechnen ist. In der Richtung des Tuchermeisters arbeitet in Nürnberg auch der Meister des Wolfgangaltars in S. Lorenz, dem u. a. noch ein Flügelaltar im Schlesischen Museum der bildenden Künste in Breslau, eine Gedächtnistafel für den 1449 im Kampfe gegen Albrecht Achilles gefallenen Anton Imhof nahestehen.

Wie lange noch in den Oberitalien nähergelegenen südostdeutschen Alpenlandschaften die hier in der ersten H. des Jhhs. so mächtige italienisierende Richtung (vgl. Seite 229 ff.) in Geltung blieb, beweisen die beiden Kalvarienbergdarstellungen des Konrad Laib von Salzburg, deren eine mit der Inschrift: „d. Pfenning 1449 als ich chun“ auf einem Pferdgeschirr in der Wiener Kais. Gemäldegalerie (Abb. 39), deren andere sehr ähnliche im Dom in Graz in Steiermark ist und gar erst die Jahreszahl 1457 — dieselbe also wie der Sterzinger Altar — trägt. Mit der Altsalzbürger Schule um 1400, deren Hauptdenkmal



40. Oberrheinisch-schwäbischer Meister um 1440: Dame aus einem Kartenspiel. Stuttgart, Altertumsmuseum



41. Oberrheinisch-schwäbischer Meister um 1430:
Aus Richenthals Konzilschronik. Konstanz, Ros-
gartenmuseum

die Jahrhundertmitte sei die aus Rheinau stammende, mit dem Wappen der Familie Oning und der Jahreszahl 1449 versehene Tafel mit figurenreicher Kalvarienbergdarstellung in der Schaffhausener Altertumsammlung nachgetragen. Auch in dem aus der Gegend von Konstanz stammenden kleinen Altar mit der Kreuzesgruppe und statuarischen Heiligengestalten auf den Flügeln in der Großherzogl. Gemäldegalerie in Karlsruhe ist der Stil des bodenständigen Naturalismus der oberrheinisch-schwäbischen Landschaft noch wirksam. Die in pelzgefaßte Granatstoffe gekleideten Figuren sind noch untersetzt, feierlich-streng in der Haltung, und der Goldgrund ist mit einem stark vertieften gotischen Granatdamast sehr schöner Zeichnung gemustert.

Zum Schluß dieses Abschnittes ist ein kurzer Blick den außerhalb der Tafelmalerie gelegenen Gebieten der malerischen Künste zu widmen. Auch in ihnen äußert sich natürlich seit den dreißiger Jahren des 15. Jhhs. der Umschwung zum Naturalismus. Von besonderer Bedeutung ist in dieser Zeit die Buchmalerei im Südwesten Deutschlands.

Die sorgfältige, mit Gold gehöhte Deckfarbenmalerei, die noch in der Toggenburgbibel des Berliner Kupferstichkabinetts um 1411 ein treffliches Werk der Bodenseegegend aufweisen kann (weitere Denkmale der bayerisch-österreichischen Buchmalerei derart siehe auf Seite 220 ff. des 1. Bandes) tritt allerdings bald völlig zurück gegenüber der leicht mit Wasserfarben getönten flotten Federzeichnung. Aus dem Süden Schwabens nennen wir als charaktervolle Vertreter dieses Zweiges die Illustrationen von Ulrich von Richenthals Chronik des Konstanzer Konzils um 1430 in Konstanz und in Aulendorf (Abb. 41), die oben schon gestreift wurden, und das Talhoffer Fechtbuch von 1443 in Gotha. Die häufigeren Wiederholungen der Zeichnungen — das Talhoffersche-Fechtbuch hat z. B. sein Vorbild bereits in einer Handschrift von 1389 — lassen erkennen, daß die Schreib- und Malstuben, die sich mit dem Herstellen von illustrierten Handschriften befaßten, ihre Vorlagen fabrikmäßig wiederholten. Dadurch erklärt sich auch der Umstand, daß altertümliche Stilelemente, namentlich die flächige raumlose Kompositionsweise hier jetzt noch nachwirken, und daß

der Pähler Altar im Bayerischen Nationalmuseum in München ist, verknüpfen diese Laibischen Tafeln einige um 1430 entstandene Salzburger Bilder, z. B. das Rauchenbergsche Votivbild in Freising, namentlich der figurenreiche Kalvarienberg in Altmühldorf, der Flügelaltar aus Hallein im Salzburger Museum mit der Anbetung der Könige und die beiden Passionsbilder in Laufen an der Salzach und in S. Florian. In den figurenreichen Golgatha-Bildern Laibs waltet die innigste Berührung mit den oberitalienischen, speziell den Veroneser und Paduaner Malereien der 1. H. des 15. Jhhs., mit der Schule des Altichiero und Zevio. Die trefflich gezeichneten, in reich vergoldetem Geschirr prangenden Pferde und Maulesel erinnern an den großen Veroneser Tiermaler Pisanello. Auch das weiche Impasto der Farben kommt aus dieser Schule her, während die Wiedergabe der Lichteffekte an Rüstungen und Metallgerät auf die Bekanntschaft mit den Errungenschaften des niederländischen Naturalismus schließen läßt. Der Goldgrund ist wiederum mit großen Granatapfelmustern damaziert.

Als Beispiel des Nachwirkens der Schule des Konrad Witz in den oberrheinischen Gebieten bis in



42. Baseler Wirkteppich aus Kloster Muri um 1430. Gries bei Bozen, Kloster

sich die Wendung der Zeit auf die Schilderung der umgebenden Natur stärker nur im einzelnen, in den Köpfen, den Pferden und Trachten äußert. Weitere süddeutsche Handschriften der vierziger Jahre von kunstgeschichtlichem Wert sind die Handschrift der Bibliothek zu Kassel mit Planetenbildern von 1445 und Hartliebs Handschrift über Angriff und Verteidigung fester Plätze um 1440, im Besitz von Rosenthal in München. Endlich verdienen die aus der Schreibstube des Diebolt Lauber in Hagenau im Elsaß zwischen 1427 bis 1467 hervorgegangenen, mit Federzeichnungen ähnlich den obigen geschmückten Handschriften Erwähnung. Die umfangreiche Sammlung ist lehrreich für die Kenntnis der geistigen Interessen der Besteller, die sich aus fürstlichen, adligen und besseren Bürgerkreisen Südwestdeutschlands zusammensetzen. Neben den Historienbibeln werden Dichtungen und Schriften der mittelhochdeutschen Literatur abgeschrieben und illustriert, die schon in der schwäbisch-rheinischen Handschriftenillustration des 14. Jhhs. eine so wichtige Rolle spielten: Konrad von Würzburg, Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Straßburg, Wirnt von Grafenbergs Wigalois, ferner Megenbergs Buch der Natur, der Schachzabel und Reimchroniken. Die Illustrationen sind zwar meistens handwerklich, aber wichtig ist diese Gruppe oberdeutscher Handschriften, weil sie die Vorläuferin des in den sechziger Jahren beginnenden gedruckten und mit Holzschnitten verzierten oberdeutschen Buches ist. Die Zeichnungen der Richenthalschen Konzilchronik sind z. B. in den siebziger Jahren als Holzschnitte erschienen.

Auf die wichtige Rolle, die das südliche Deutschland in der damals beginnenden Entwicklung des Kupferstiches gespielt hat, wurde oben hingewiesen. Als das frühest datierte Werk dieser Kunst sei hier noch die mit der Jahreszahl 1446 versehene kleine Passion im Berliner Kupferstichkabinett verzeichnet, die wahrscheinlich in Nürnberg entstand. Im Anschluß an den genannten, am Oberrhein angesessenen Kupferstecher, den Meister der Spielkarten, in dem der vorhin geschilderte Stil der südwestdeutschen Federzeichnung seine schönste Blüte entfaltet, verdient noch das köstliche, in Deckfarben gemalté Kartenspiel in der Stuttgarter Altertümersammlung Erwähnung (Abb. 40). Hier erscheinen ähnlich wie auf den gestochenen Spielkarten Herren und Damen in den höfischen Trachten um 1440 bis 50, jugendlich reizende Gestalten,

zuweilen von Tieren begleitet, auf einem liebevoll gemalten blumenreichen Rasen. Der Zusammenhang mit der mehr lieblichen Minnekunst des Oberrheins, aus der die Solothurner Madonna (vgl. Abb. Bd. II) und das Frankfurter Liebesgärtlein hervorgingen, ist deutlich. Aus dem Kunstkreis des Spielkartenmeisters stammen endlich auch einige entzückende wollgewirkte oberrheinische, vermutlich in Basel gefertigte Wandbehänge. Sie stellen Mädchen und Jünglinge mit Fabeltieren in Minnegesprächen dar, auch wilde Männer u. dergl.; der Grund besteht aus Blumenranken oder den um 1440—50 in den Hintergründen der Tafelmalerei wahrzunehmenden Granatmustern (Abb. 42). Beispiele in Basel, in Gries bei Bozen aus dem Schweizer Kloster Muri, in den Kunstgewerbemuseen von Berlin, Frankfurt und in Sigmaringen. Die Bildteppiche wurden als Rücklaken hinter den Wandbänken aufgehängt, sie sind für die Gesamtgeschichte der oberdeutschen Malerei wertvoll, da sie den Stil der fast gänzlich zugrunde gegangenen Wandmalerei des 15. Jhhs. in Burgen und Patrizierhäusern vergegenwärtigen.

Die oberdeutsche Malerei des zweiten Drittels des 15. Jhhs. teilt sich also deutlich in zwei Richtungen. Die eine bewahrt sich stärker das Linien- und Flächenempfinden der voraufgehenden idealisierenden Epoche — sie wird durch Moser, Konrad Laib, durch den Spielkartenmeister und die oberrheinischen Bildwerkereien bezeichnet, die andere vorwärtsstrebende sucht unter fast völliger, oft rücksichtsloser Preisgabe des dekorativen Schönheitskanons der Gotik die realistische körperhafte Wiedergabe der Erscheinung: Witz, Multscher, der Tuchermeister sind ihre Führer. Eine gemeinsame Grundtendenz aber läßt sich als Ausdruck eines durchgehenden neuen Zeitfühlers erkennen. Das ist der Drang nach Bewältigung des Raumes, nach Überwindung des Flachen. Damit hängt das Erwachen des Blickes für die Landschaft aufs innigste zusammen, das besonders im Bodensee- und Oberrheingebiet stattfindet. Wir haben hier den Punkt, wo sich die Malerei der Herrschaft der Architektur entwindet, unter der sie seit dem hohen Mittelalter gewesen war. Rein äußerlich bekundet sich das in dem Zurücktreten der Wandmalerei, die ja noch in den ersten Jahrzehnten des 15. Jhhs. sowohl am Bodensee, wie in Nordschwaben, in Nürnberg wie in den Tiroler und österreichischen Ländern die ausgebreitetste Pflege gefunden hatte. Das Tafelbild tritt in den Vordergrund. Ganz gewiß ist es, daß dieser Umbildung oder vielmehr Erweckung des Raumpfindens in der Malerei eine entscheidende Umwandlung des Raumgefühls und -gestaltens in der Baukunst vorausgegangen sein muß. Tatsächlich hat sich in der oberdeutschen Baukünstlergeneration um 1400 die tiefgreifende Umwälzung von dem energisch aufwärtsstrebenden, organisch gegliederten Raumkörper der Hochgotik zu dem kompakten, ruhig umschlossenen Raumbilde der Spätgotik vollzogen. Es genügt, den Meister des Ulmer Münsters Ulrich von Ensingen († 1416) und seine Söhne, die Schöpfer des Berner Münsters, sowie die Meister der Landshuter St. Martinskirche (1400) und der Frauenkirche in Ingolstadt (1425) und anderer Frühwerke des bayerischen Hallenbaus zu erwähnen, um anzudeuten, was damit gemeint ist. Die Umwälzung der oberdeutschen Malerei zum Naturalismus entspringt somit einer allgemeinen inneren Wandlung im Kunstleben der Nation; in gewissem Sinne kann man sie eine Evolution, eine Entfaltung aus eigener Kraft nennen, „von bodenständigen Anfängen“ sprechen, und die früher als notwendig vorausgesetzte Einwirkung der Niederländer tritt in den Hintergrund. Aber nicht zu leugnen ist, daß die niederländischen Zeitgenossen, die Eycks, Roger und der Flémallemeister, sich doch in viel stärkerer Weise unabhängig von der gotischen Architektur gemacht, und das eigentlich Bildmäßige errungen haben.