



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1940

Zwei Paare großer Künstler in Dürers Jugendzeit

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

Verwandtschaft des nördlichen zu den südlichen Werken am Verhältnis des Ganzen zu den Teilen. Die goldschmiedhaften Einzelformen sind nicht um einen Deut weniger reich und fein als in St. Wolfgang, das darin wahrlich besonders weit geht. Wesentlich der Pferdeschmuck — dem auch schönste Ornamentleistungen wikingischer Zierkunst gegolten haben — gibt die Gelegenheit. Die Feinheit der Einzelheiten entdeckt sich mühelos bei näherer Betrachtung. Die Ganzheitlichkeit hebt sie so wenig auf wie bei Pacher. Es gibt dabei einiges von wahrhaft erschütternder Tiefe, so den Kopf eines Toten (eines früher vom Drachen gemordeten Ritters), an den noch zu erinnern sein wird. Es gehören auch Reliefs zum Sockel, außerdem die knieende Margarethe und sicher auch der kleine anbetende König Karl Knutson, heute in Gripsholm. Zur Zeit, als Notke mit erstaunlicher Phantasie seinen Drachen durchdachte, da mag gerade auch Schongauer seinen berühmten Antoniusstich geschaffen haben. Auch darin ist es die oberdeutsche, nicht etwa die schwedische Kunst, die dem großen Lübecker zur Seite tritt.

ZWEI PAARE GROSSER KÜNSTLER IN DÜRERS 'JUGENDZEIT'

Der kurze Blick auf das siegesstolze Riesenwerk von Stockholm hat uns unwillkürlich immer wieder auf Meister unseres Südens gelenkt. Stoß, Pacher, Schongauer und den namenlosen Künstler von Kefermarkt riefen wir auf. Werke der achtziger Jahre wurden als solche genannt; hinter diesen aber stehen ja *Künstlergestalten* von weiter gespannter Eigenentfaltung. Als notgedrungenen Ersatz für die gewaltige, selbst heute noch erhaltene Fülle deutscher Kunst von damals, die hier nicht durchmessen werden kann, wollen wir wenigstens zwei Paare schöpferischer Menschen zusammensehen; nicht, weil sie im Leben etwas miteinander zu tun gehabt hätten, sondern im Gegenteil: weil nur unsere Überschau, die nach Wesen und Werden deutscher Formen fragt, sie zusammen zu sehen vermag. Mit Schongauer war der berühmteste Kupferstecher nach E. S. und vor Dürer

genannt. Ihm werden wir als merkwürdigste Ergänzung den Hausbuchmeister entgegenstellen. Vorher soll gewagt werden, den nördlichsten und den südlichsten Großmeister jener Tage in Entsprechung und Gegensatz zu betrachten, Pacher und Notke. Die genannten vier Meister zusammen dürfen die stärksten von Dürers Jugendzeit genannt werden, außer Grasser und natürlich auch außer Stoß, der den jungen Nürnberger Landsmann noch überlebt hat und der anderer Stelle vorbehalten bleibt.

Mit Stoß und Grasser teilen jene vier Meister die Vielseitigkeit. Es bewahrheitet sich, was wir schon an Multscher erfahren haben: wer viel ist, kann mehr als nur eines. Selbst in der Sonderart kann der mehr leisten, der mehr als eine Sonderart beherrscht. Was *nur* das ist, was es „ist“, und nicht noch mehr, das ist meist zu wenig. Das Stärkste in der Malerei haben damals Schnitzer geleistet, das Stärkste in der Graphik Maler — dieses letztere etwas sehr Neues gegenüber der Zeit des E. S. Die Annäherung an den „Universalmenschen“ wird bei den Deutschen jener Tage recht deutlich, eine Überwindung der Zunft, erst recht der Hütte. Eine neue Menschenart! Gewiß: daß in der Hütte Baumeister und Plastiker Eines sein konnten, dürfen wir vermuten, daß Schnitzer und Maler in den Zünften zusammengehörten, müssen wir wissen; daß aber ein Schnitzer wie Grasser nicht nur in Stein gebildnert, daß er nicht nur als Faßmaler, sondern auch als Brunnenbauer und vor allem als richtiger Architekt arbeiten durfte, das ist wohl doch etwas Neues, und auch das ist nicht mehr „mittelalterlich“. Dürer, der Graphiker und Maler, war auch ein mit der Sprache zwar schwer, aber oft folgenreich glücklich ringender Mann des Wortes, er war ein Denker über das Wesen der Kunst, über ihre Mittel wie die „Messung“, er hat auch eine Befestigungslehre geschrieben; auch er war ein Vielseitiger. In M. G. Nithart drängten sich die Begabungen in ähnlicher Richtung wie bei Grasser. Stoß war Schnitzer, Steinbildner, Bronzekünstler, Maler, Kupferstecher und galt viel in der Meßkunst, war also auch ein Denker. Er konnte aber auch einen Brückenpfeiler zu voller Zufriedenheit ausrichten.

PACHER UND NOTKE

Von Pacher und Notke wissen wir, daß sie als Maler wie als Bildner von gleich hohem Range gewesen sind. Vieles namentlich an Notke ist noch rätselhaft; eine entscheidende Gesamtdarstellung erwarten wir erst. Aber eine gewisse Vergleichbarkeit der Art steht schon jetzt fest. Man erkennt das freilich nur, wenn man auf das so weit gespannte Ganze blickt. Gottfried Keller hat im Grünen Heinrich gesagt, das Größte unseres Volkes werde oft an seinen äußersten Grenzen geleistet. Der Georg in Stockholm, der Altar in Krakau, die Heimat Pachers in der Brixener Gegend, sprechen zum mindesten nicht dagegen. Zwischen Notke und Pacher handelt es sich nicht um Gleichsetzung, sondern um *Vergleich* — der oft das Gegenteil von Gleichsetzung bedeuten kann. Beide sind Söhne altdeutschen Bauerntumes. Auf dem Berghofe der Bacher bei Neustift ist der eine, im niederdeutschen Dorfe Lassahn bei Ratzeburg der andere geboren. Die weite Ebene in Meeresnähe und das Alpenland! Die Meister waren annähernd, wenn nicht gar völlig gleichaltrig, etwa 1435—1440 geboren. Pacher ist allerdings schon 1498 verstorben. Dies ist das Jahr, in dem Notke wieder in Lübeck auftaucht, er starb erst 1509. Genannt werden uns beide zuerst im Jahre 1467. Damals beginnt für den Tiroler und seinen Bruder Friedrich die Tätigkeit für Kloster Neustift, wo der Vetter Leonhard Pacher Probst war. Zur gleichen Zeit, als Michael, seinen Bruder Friedrich als Maler zur Seite, die Arbeiten begann, scheint Notke am Hochaltar der Stockholmer Storekyrka gearbeitet zu haben, auch er einen Maler zur Seite, Hermen Rode (urkundlich fest gesichert ist nur der *lübische* Ursprung des Werkes). 1477 beginnt Pacher die Arbeit in St. Wolfgang (wie Stoß die in Krakau). Im gleichen Jahre schafft Notke das Triumphkreuz des Lübecker Domes, in den beiden folgenden den Hochaltar der Domkirche von Aarhus in Dänemark. 1483 ist Notkes Altar der Heilig-Geist-Kirche in Reval gesichert. Für das gleiche Jahr nimmt die neueste Forschung (Hempel) den Kirchenväteraltar Pachers an, der früher fälschlich der Allerheiligenkapelle des Brixener Domes und dem Zeitpunkt 1491 zugeordnet wurde. Pachers letztes Hauptwerk, der Salzburger Altar, nur in kleinen Resten auf uns gekommen, ist auf Grund

eines 1484 geschlossenen Vertrages seit 1496 in Arbeit gewesen. Notke hat den Tiroler überlebt.

Die Nennung dieser Jahreszahlen möge ja nicht mißverstanden werden. Sie soll um keinen Preis irgendwelche geheimnisvollen Zusammenhänge andeuten, an die nicht von ferne gedacht wird. Lediglich das geschichtliche Zusammentreffen, die Zugehörigkeit beider Meister zum gleichen Abschnitt unserer Geschichte, soll zum Bewußtsein kommen. Beide gehören mit wesentlichen Werken in die Jugendzeit Dürers. Sie wissen voneinander nichts; das verwandte Nachbarland ist dem einen Oberitalien, dem anderen sind es die Niederlande; sie sind so verschieden wie Berg und Meer, und nur in einem weiteren Sinne sind sie ebenso vergleichbar wie die Grundtypen großer Landschaft, nach der Vergleichbarkeit alles Großen. Das, was für unseren geschichtlichen Blick sie am meisten verbindet, ist ihre Doppelbegabung. Nicht nur ihre Schnitzwerke, auch ihre Gemälde gehören zu den höchsten Leistungen ihrer Zeit, und das ist doch noch etwas anders als bei Stoß, dessen Gemälde wir wohl leichter entbehren könnten als seine Bildwerke. Für den Meister des geschnitzten Schreines von St. Wolfgang genüge hier die kurze Erinnerung an die zugehörigen Flügelgemälde und an den gemalten Altar der Kirchenväter. Es sind wahrlich große Leistungen! In St. Wolfgang hat sicherlich der Bruder Friedrich mitgeholfen. Dessen einziges durch Name und Zahl gesichertes Einzelwerk, die Taufe Christi von 1483 in Freising, ist ein verhältnismäßig schwaches Zeugnis der achtziger Jahre. Unverkennbar ist trotzdem der Wille zur Formverkreuzung und der Zusammenhang mit Stecherkunst und Ornamentik. In jener gleichen Zeit finden wir in Lübeck Hermen Rode. Er hat 1482 den Nikolai-Altar von Reval, 1484 den Lukas-Altar von Lübeck geleistet. Er war wohl ein feinerer Maler als Friedrich Pacher, dem Geist der achtziger Jahre aber war er viel ferner. Seine leise an Bouts gemahnenden Gestalten sind in einem unvergeßlich gewählten Elfenbeinton gehalten; sie bedürfen deutlich der Farbe, um in ihrem Werte erkannt zu werden. Der Lukas-Altar, das Selbstzeugnis der soeben erst (vom deutschen Süden her gesehen sehr spät) gegründeten lübischen Malergilde, ist von nachhaltigem Reiz. Friedrich Pacher wirkt dagegen derb und hart. Wahrhaft genial ist diese Härte nur in dem größeren Bruder. Die Gemälde von

St. Wolfgang sind von schlagender Kraft. Die Wiedergabe streng gebauter Innenräume geht von Mantegna aus, ist aber von einer schneidenden Wucht, die nicht mehr den leicht aufdringlichen Lerneifer der italienischen „Problematiker“ zeigt. Was jenen noch „Problem“ und bis zu hohem Grade Selbstzweck war, dient hier unmittelbar dem Ausdruck. Sicher war Pacher stolz, diese Formen zu beherrschen, er stand unter seinen Volksgenossen damit fast allein; aber er kann doch tiefer als an alle Italiener an den steinernen Stil eines anderen, älteren Alpendeutschen, den Stil des Konrat Witz im Genfer Altare erinnern. Diese Vergleichbarkeit entstammt dem Ausdruck. Die graue Härte des Steines und die schnittige Eile der Verkürzungen sind weit mehr *Sprache* als „Glaubhaftmachung“. In der Versuchung Christi schließt sich die Häuserflucht wie ein eherner Panzer an die Gestalt des Heilands an, und der Satan scheint vor dem freien Himmel wie haltlos herabzustürzen. In der Beschneidung ist die Zusammenneigung der Zuschauer um das Kind herum mit den Gewölbelinien zu einer einzigen Ausdrucksfigur zusammengezogen; deutsch und gar nicht italienisch! Die Szene, in der Wolfgang den Teufel zur Mithilfe beim Bauen zwingt, ein großartiges Landschaftsbildnis, zeigt eine Angleichung des Faltenstiles an das Schnitzwerk, die in Italien doch unmöglich wäre (Mithilfe Friedrichs). Der Kirchenväteraltar aus Neustift, nach wechselvollen Schicksalen über Augsburg nach München gelangt und dort erst durch Herrn v. Tschudis Verdienst wieder zusammengestellt, überrascht heute jeden Empfänglichen durch die echte Monumentalität seiner vier Hauptgestalten (Abb. 56). Selten nur wird man erleben können, daß ein großer Schnitzer die ihm wohlbekannte Wirkung plastischer Formen so deutlich *selber* in Malerei übersetzt! Wir können geradezu noch einmal nachprüfen, ob wir den Schrein von St. Wolfgang richtig gelesen haben. Pacher weist jedem der vier Kirchenväter seinen eigenen Raum unter eigenem Baldachine zu; er leuchtet dabei in die Schreintiefe stärker hinein, als er bei wirklich vollrunden Gestalten für erwünscht zu halten brauchte. Als Maler hätte er fast rembrandtzeitlich denken müssen, um das schummrige Dunkel, das ihm die Schattentiefe des Schreines willig gewährte, noch in den Vortrag der Flächenkunst zu übersetzen. Um so erstaunlicher, daß er bei Ambrosius wenigstens einen Teil des Hintergrundes in

ruhig tiefen Schatten versenkt. Was nun dem Schreine von St. Wolfgang unmittelbar entspricht, das ist die Verbindung von Symmetrie und Rhythmus, von räumlicher Gesammeltheit und zeitlicher Abfolge. Die beiden mittleren Gestalten, Augustin und Gregor, wenden sich einander zu; so umkleiden sie eine Mitte. Der erste links aber, Hieronymus, tut, was im Wolfgang'schen Schreine ebenfalls der linken Gestalt aufgegeben war: er leitet ein, er biegt und schmiegt sich nach rechts, er spielt die Bewegung an; Ambrosius, rechts, hier in reiner Seitenansicht gegeben, ist genau so echt *Schließender* wie im geschnitzten Werke an gleicher Stelle Benediktus. Das Leben pulst von links nach rechts — wie wir Abendländer lesen; es hebt bewegt an und ebbt in Ruhe ab, zugleich versammelt und verdichtet es sich um die Mitte. Jedesmal gibt der große Plastiker des Bildes eine Beifigur, die mit trotziger Entschiedenheit uns in die noch so karge Raumtiefe zwingend hineinreißt, ob es ein Löwe ist oder ein sitzendes Kind, ein aufsteigender Kaiser oder eine Wiege mit dem Säugling darin. Ja, es werden auch noch echte Schnitzfiguren gemalt, Gestalten, die nicht als „lebendig“, sondern als geschnitzt zu denken sind. Die kleineren Gemälde der Rückseite übertreffen fast noch die Flügel von St. Wolfgang. Sie geben sehr freie, von der gewohnten Legende öfters stark abweichende Erfindungen des vorstellungsstarken Meisters, so die nirgends sonst überlieferte Szene, wie der Teufel dem Heiligen das Meßbuch halten muß; wieder ist dabei die Macht der räumlichen Fluchtlinien reinsten Ausdruck, die äußerste Scheidung von Gut und Böse. Unvergesslich mag jedem empfänglichen Besucher der Alten Pinakothek namentlich die Szene bleiben, in der ein Engel auf Wolfgang herabschwebt, um ihm ein erflehtes Zeichen zu geben; auch die sehr merkwürdige, von Pacher ebenfalls ganz frei umgestaltete der Entlarvung eines Diebes, der ein Gewand gestohlen hat. Sicher, das ist einzigartig.

Es ist auch von Notke kaum erreicht. Jedenfalls ist dieser, deutlicher als Pacher, ein Bildner, der malt. Pacher ist reichlich ebensosehr, wenn nicht noch mehr, ein Maler, der schnitzt. Alles an Notke ist uns noch etwas rätselhaft. Er lockt uns aus tieferem Dunkel; man wünscht ihm zuzuschreiben, was urkundlich noch nicht erfaßt werden kann. Das reicht bis zu den berühmten Holzschnitten der Lübecker Bibel und des Totentanzes. *Einen* Totentanz hat Notke ganz sicher geschaffen,

den gemalten der Lübecker Marienkirche. Aber dieser selbst ist im heutigen Zustande nur Kopie. C. G. Heise hat das Verdienst, die (leider auch noch übermalten) Reste des echten (von 1463) in Reval nachgewiesen und den Weg der Wanderung so gut wie restlos aufgeklärt zu haben. Das Werk aber, in dem wir — sehr vorsichtig gesagt — unter des gleichen Heise Führung stark hoffen dürfen, Notkes Malkunst auf ihrer Höhe zu erblicken, ist die Gregors-Messe der Marienkirche (Abb. 57). Sie muß um 1500, im „heiligen Jahre“, entstanden sein. Sie gibt in nordischer Umdeutung die bekannte Türe, die nur alle 25 Jahre vorübergehend aufgemauert wird. Sie gibt auch einen Durchblick nach jener Petri-Kirche, deren Werkmeisteramt Notke, wohl als „Altersversorgung“, in seinen letzten Lebensjahren innegehabt hat. Das Bild ist von einer prangenden Starre, die die Erinnerung an Multschers Bildhauermalerei zurückrufen kann. Alles, was den reinen Maler reizen konnte, alles nur Räumliche also, ist zurückgedämmt. Wie beim Wurzacher Altare wirkt das Nicht-Gestaltliche nur als Ermöglichung der Gestalt, gegenüber der „Malerei der Maler“ also sehr unmodern. Aber das berührt ja den *Wert* nicht! Großartig ist auch hier das Gestaltliche. Es kann den geisterhaft schönen Totenkopf vom Stockholmer Georg zurückrufen; es zeigt auch Verbindung zum Aarhuser Altare. Überall herrscht ein blanker Ernst, der wahrhaft erschütternd ist — wie bei Multscher; und wie bei Multscher herrscht eine Farbigkeit von eigentümlich erdigem Reiz, eine Farbigkeit, die nicht aus dem vergleichenden und messenden Blick auf Gestalten im Raume gewonnen, sondern wie die „Polychromie“ plastischer Werke aus selbständiger Erfindung auferlegt ist. Es gibt in Lübeck wirklich nur Notke, dem wir dieses erstaunlich packende Werk zutrauen können. Gewiß, die Sonderbarkeit, ja Schwerverständlichkeit des Meisters wächst noch durch die Anerkennung dieses schlagend wuchtigen Gemäldes. Vom Triumphkreuz des Domes aus würde man aber auch den Stockholmer Georg kaum erwarten, kaum auch von den Schnitzfiguren in Aarhus und Reval her. Eines nur hat schon Heise richtig gesehen: der Sinn für monumentale Gesamtanlage (jenseits aller Fragen der Einzelverfeinerung) ist in der mächtigen Gruppe des Domkreuzes schon bewährt. Außerdem wird man in den Köpfen namentlich der Revaler Gestalten doch die Vorformen besonders der Stockholmer

Beifiguren schließlich herausfinden. Es bleibt wohl, daß Notkes Gestalt dunkler ist als die Pachters. Groß ist sie schon jetzt für uns, und der nördlichste unserer Hauptmeister in Dürers Jugendzeit darf von weitestem Standpunkte aus als gleichzeitige und gleichlaufende Erscheinung neben dem südlichsten gesehen werden. Wir glauben, eine späte Höhe Notkeschen Schaffens in der großartigen Grabplatte Huckerot (Abb. 151) zu besitzen.

SCHONGAUER UND DER HAUSBUCHMEISTER

Die beiden größten Graphiker der gleichen Zeit, die beide auch ohne Zweifel bedeutende Maler gewesen sind, bilden eine gleich seltsame Bruderschaft. Hier freilich darf ein größerer Unterschied des Alters angenommen werden: der Hausbuchmeister ist wohl der Jüngere; als gänzlich sicher darf gelten, daß er den schwäbisch-oberrheinischen (aus Augsburger Familie nach Colmar gelangten) Meister überlebt hat. Die Gewichtsverteilung ist auch hier nicht einfach. Die große gemalte Madonna im Rosenhag (Kolmar) würde allein genügen, um Schongauer einen Ausdruck hoher Würde zu sichern. Seit wir gar das riesige Wandgemälde des Breisacher Jüngsten Gerichtes wenigstens einigermaßen wieder kennen, steht er so da, daß er auch ohne die Kupferstiche, die seinen abendländischen Ruhm ausmachen, zu den Hauptmeistern der Zeit gerechnet werden müßte. Die *Gemälde* des Hausbuchmeisters können sich an innerer Größe mit jenen Schongauers nicht messen. An allgemeiner Wirkung auf die Zeit können dies auch nicht seine graphischen Blätter, Kaltnadelarbeiten höchst einmaliger Eigenart, voll malerischer Keckheit, voller Wunder atmosphärischer Schumrigkeit, Vorausnahmen Rembrandts, sehr genial also — aber wohl erst in unserer nachträglichen Betrachtung die Höhe ihrer Wirkung erreichend, zur Zeit ihrer Entstehung (Verbreitung konnten sie als durchweg fast einmalige Blätter kaum finden) wohl wenig gekannte, abseitige Leistungen eines genialen Sonderlings. Schongauer ist eine europäische Erscheinung, seine Bedeutung reicht über Deutschland weit hinaus. Er ist der erste Malerstecher in ganz Europa überhaupt, und sein schwäbischer Ernst, sein vorbildlicher, dem Klassischen zuweilen nahekommender Ordnungssinn, zusammen mit der bewundernswerten

Feinheit des Vortrages und vor allem mit dem Reichtum wahrhaft schöpferischer Vorstellungskraft, hat ihm eine Breite der Wirkung gesichert, wie sie dem Hausbuchmeister versagt bleiben mußte. In dieser Zeit mag die völlige Namenslosigkeit schon eine Art Aussage geben. Schongauer versah jedes Blatt mit seinen Anfangsbuchstaben, nur leider nicht mit Jahreszahlen. Der Hausbuchmeister hat an beides nicht gedacht. Er muß ein Mensch sehr anderer Art gewesen sein, humorvoll, von verblüffender Kühnheit im Kleinen, unbekümmert um seinen Ruhm und vielleicht sogar um seine Wirkung. Der Versuch, einen rechten Holländer aus ihm zu machen, darf völlig mißglückt heißen und womöglich mehr noch der damit verbundene, so ziemlich die ganze bedeutende Mainzer Plastik des späten 15. Jahrhunderts, obendrein auch noch die Holzschnitte der Breidenbachschen Palästina-Fahrt und damit schließlich den Namen des Niederländers Erhart Reuwich auf den sonderbaren Mann zu übertragen. Gewiß bleibt der nordwestliche Kunstkreis dem innerdeutschen, in den er am Niederrhein ohne echte Grenze übergeht, stets sehr nahe, und er ist so erstaunlich reich, daß immer wieder aus ihm her bedeutende Erscheinungen auch auf oberdeutschem Boden erwartet werden können. Gewiß ist es auch nicht ohne Ausdruck, daß der in einiger Hinsicht, durch den radierungsartigen Charakter der Blätter, am deutlichsten vorausverkündete spätere Meister gerade ein Holländer ist: Rembrandt. Dennoch ist mindestens die ganze uns übersehbare Entwicklung des Mannes auf oberdeutschem Boden verlaufen. E. S. und Schongauer haben beide auf ihn gewirkt. Das „Hausbuch“, nach dem er heißt, schließt in manchem an den Stil des Thalhoferschen Fichtbuches von 1467 unmittelbar an. Ulmer Holzschnitte der siebenziger Jahre stehen seiner Art nahe. Eine frühe und sehr reizvolle Miniatur gilt dem Heidelberger Pfalzgrafen. In Frankfurt oder in Mainz ist mit hoher Wahrscheinlichkeit wenigstens für längere Zeit seine Wirkungsstätte zu suchen, aber auch Straßburg wäre vorübergehend nicht ausgeschlossen. Wäre der Künstler Holländer von Geburt, so würde sein Verhältnis zur deutschen Kunst jenem Hans Memlings zur niederländischen entsprechen.

Innerhalb der Oberdeutschen darf man vielleicht — so gewagt alle Verallgemeinerungen in der Kennzeichnung von Stämmen sind — das grundsätzliche Bild, das *wir* wenigstens uns von Alemannen und

Franken zu machen pflegen, auf Schongauer und den Hausbuchmeister anwenden. Mag es selbst nur eine anfechtbare Verabredung sein: eine weltoffene, frei atmende, humorvoll gesprächige, der Feierlichkeit selten bedürfende, dem Leben in seiner ganzen Fülle sorglos zugewandte Art, wie wir sie gerne als besonders rheinfränkische Möglichkeit empfinden, Züge, die bis in den Sprachklang hinein namentlich beim Pfälzer (etwas weiteren Sinnes) recht wohl zu beobachten sind, finden sich im Hausbuchmeister. Das Erlesene, Ordnende, auf scharfer Formulierung fast denkerisch Bestehende Schongauers hat für uns etwas von dem, das wir gerne alamannisch nennen; es ist mehr Schiller nahe als Goethe. Eine egmontische Sorglosigkeit, wie nicht nur Goethes Held, sondern Goethes Drama sie offenbart, steht der geschlossenen, strengen, knappen Kraft gegenüber, wie Schillers Schauspiele wenigstens als Idee sie in sich tragen. Dabei soll gewiß nicht vergessen werden, bis zu welcher kristallinen Reinheit der Form Goethe in der Iphigenie gedieh — er ist ein Franke, aber auch noch mehr als dies —, und daß Schiller, wenn auch unter Goethes Einfluß, immerhin Wallensteins Lager schaffen konnte — er ist ein Schwabe, aber auch noch mehr als dies. Hüten wir uns also vor einem schrankenlosen Glauben an Antithesen: sie sind zu schön, um treu zu sein. Als Richtungsweiser aber mit Vorsicht angewendet, können sie mindestens vorübergehend nützlich wirken. Schongauers „Madonna im Hofe“, eines seiner edelsten Blätter, ist jedenfalls von einer vornehmen Kargheit und Erlesenheit des Ausdrucks, die den Landsmann Schillers nicht schlecht bezeugen könnte (Abb. 59 u. 60). Des Hausbuchmeisters „Heilige Familie auf der Rasenbank“ ist dagegen von dampfendem Leben, voller Übergänglichkeit und Grenzverwischung bis in den Vortrag hinein, da wo Schongauer die messerscharfe Grenze bevorzugt; es ist, als ob ein leiser moosiger Pelzschimmer verschleiernd auf den Umrissen wüchse und die Gestaltgrenzen überwucherte. Diese musiknahe Kunst ist voll Humor, wo jener schweigsamen Ernst bekundet, voll Reiz und Ahnung der Ferne, wo jener auf der Deutlichkeit des Nahen besteht; in sprießender Pflanzenhaftigkeit träumend, wo jener fast statuarisch denken kann; geöffnet, wo jener umhegt, dämmrig, wo jener klar ist: tatsächlich die Frühform einer Richtung, die als eine unter sehr vielen anderen um 1500 wie eine gewisse Entsprechung zur Romantik um 1800



56. Michael Pacher, Kirchenväter-Altar aus Neustift, München, Alte Pinakothek



57. Bernt Notke, Gregorsmesse, Marienkirche, Lübeck

aufgefaßt werden kann. Man hat einmal Goethe und Schiller durch einen derb verkürzten Vergleich verdeutlichen wollen. Schiller: „Auch das Schöne muß sterben, das Götter und Menschen erfreuet“; Goethe: „Röslein, Röslein, Röslein rot, Röslein auf der Heiden.“ Es wäre unerlaubte Vergewaltigung des reichen Lebens, wollte man diesen ohnehin schon allzusehr vereinfachten Vergleich schlankweg auf unsere beiden Meister übertragen; aber das „Röslein rot“ wächst freilich weit besser in der volksliedhaften Kunst des Hausbuchmeisters, und der erhabene Schritt göttlicher Ordnungsideen ließe sich hinter Schongauers Stichen wohl vernehmen; dieser kann auch, gleich Schiller, „deklamieren“, wo jener plaudert; der Berg ist ihm, was jenem der Baum — und der kahle Baum mit antennenhaft feiner Verzweigung ist ihm, was jenem die saftige Pflanze.

Schongauer mag mit Pacher und Notke gleichen Alters gewesen sein. Er ist der ältere der beiden Meister, er hat auch mindestens zu Anfang noch den Goldschmiedeberuf getrieben, der in seiner ganzen hochbegabten Familie zu Hause war, er hat auch in der Ornamentgeschichte große Bedeutung; er hängt so noch an einem letzten Faden mit der E. S.-Zeit zusammen. Seine eigentliche Wirkung beruht aber auf der sehr neuen Verbindung von Malerei und Kupferstich. Sie hat ihm erlaubt, mit seiner „formbezeichnenden Linie“ zugleich dem Stiche eine erste völlige Selbständigkeit zu geben. Er schafft, wie K. Bauch schön ausgeführt hat, weder Vor- noch Nachbilder, sondern „Bilder“ von selbständiger Kraft. Dieser für ganz Europa zuerst vollzogene Schritt sichert ihm eine einzigartige Stellung auch in unserer deutschen Geschichte. Daß er ihn vollzog, war durch seine klare Herkunft von den älteren Großmeistern der oberrheinischen Stecherkunst vorbereitet. Viel weniger geschichtlich festgelegt ist dagegen der Hausbuchmeister — ein Pfeifer gleichsam, der abseits im Walde seine Lieder voll wunderbarer Tiefe ertönen läßt. Er tut es nur in den Blättern. Nur hier ist ihm das Neue erlaubt, und hier auch herrscht weithin das Weltliche vor. Als Maler erfüllte er Aufträge fast ausschließlich geistlichen Gehaltes. Das wirkungsvollste aber auch seiner Gemälde ist wieder ein nichtgeistliches Werk, das Gothaer Liebespaar (Abb. 30). Es ist alles recht verschieden zwischen den beiden. Der Gegensatz kommt aus der letzten Tiefe der Persönlichkeit, dem Verhältnis zum Leben und zum

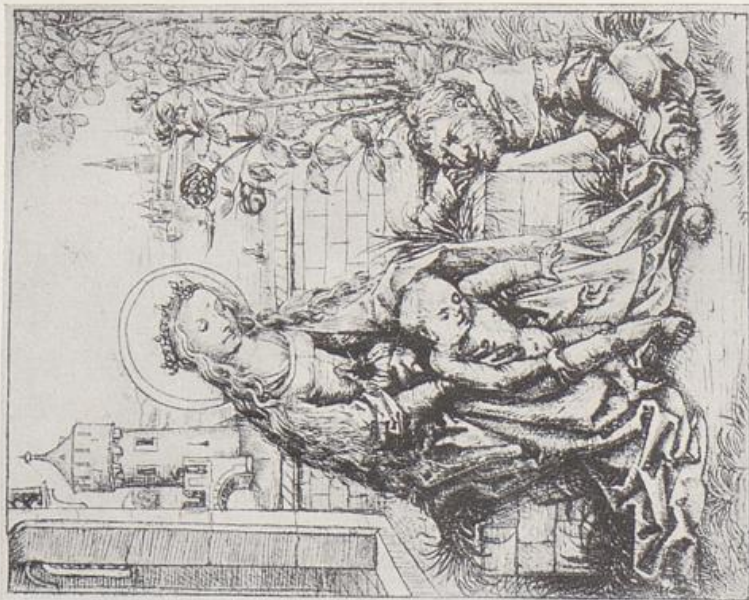
Tode. In dem Kampfe zwischen dem Bewußtsein, bedingt zu sein, und dem Wunsche, es nicht zu sein, diesem inneren Ringen, das ganz wesentlich hinter aller abendländischen Kunst steht, entscheidet sich wenigstens an hervorragender Stelle Schongauer sehr anders als der Hausbuchmeister. Zum Wissen um unsere Bedingtheit gehört das Wissen um den Tod. Schongauers Kunst, die es selbstverständlich auch voraussetzt, spricht es nicht unmittelbar, nicht um seiner selbst willen aus, sondern nur da, wo die heiligen Inhalte der Passion es verlangen. Da aber handelt es sich zuletzt nicht so sehr um unseren eigenen Menschentod, die Darstellung ist vorgezeichnet, das Gesicht des Todes nicht freiwillig aufgesucht. Der Hausbuchmeister aber, der scheinbar sorglose Wanderer, der das bunte Leben auffängt, wo es ihm entgegen dringt, der drollige Kinder in ihrer Putzigkeit lächelnd beobachtet, der auch das Komische umspannt (eine bezeichnende Sonderform alles Ja-Sagens zu unserer Bedingtheit) — er blickt auch dem Tode ganz unmittelbar ins Gesicht, und er kann es auf geradezu liebevolle Weise. Er kann es auch mit heißem Ernst, so in dem Blatte mit den drei Lebenden und den drei Toten. Der Grundgedanke, schon der älteren Kunst wohlvertraut, ist kein anderer als jener, den auch der geistreiche persische Dichter Omar Kaijâm, der große Trinker aus denkerischer Tiefe, besungen hat; in der Übersetzung des Grafen Schack: „Deinesgleichen war ich ehemals, morgen bist du meinesgleichen“ (der zerbrochene Becher von Ton sagt es dem Zecher). Der jähe Schrecken, der aus der brodelnden Tiefe des vollbejahten, immer rätselhaften Lebens aufschießt, ist wahrlich nicht verschwiegen. Es gibt aber noch ein anderes Blatt: Tod und Jüngling (Abb. 58), und darin ist die ganz unmitttelalterliche Zartheit, die dem Tode verliehen wird, auch die Übergänglichkeit der Form, die das altbekannte Furchtgerippe mit einem leisen Lebensschimmer überzieht, ist der sanft zuredende Blick von wahrhaft schubertischer Schönheit: „*ich bin nicht wild*“. Auch hier glaubt der Verfasser etwas von der geheimnisvollen Bindung zu spüren, die zwischen der hörbaren Kunst um 1800 und der sichtbaren um 1500 zu bestehen scheint. Der Schubert jener altdeutschen Zeit konnte noch kein Meister des musikalischen Kunstliedes sein, das eine weit spätere, freilich ebenfalls eine deutsche Schöpfung ist. Ebensowenig hätte um 1800 ein bildender Künstler den schubertschen



58. Hausbuchmeister, Tod und Jüngling, Kupferstich



59. Schongauer,
Madonna im Hofe, Kupferstich



60. Hausbuchmeister,
Hl. Familie auf der Rasenbank, Kupferstich



61, 62. Schongauer, Verkündigung, Kupferstich



63. Schongauer, Kreuztragung, Kupferstich

Liedern vom Tode und dem Mädchen und — es gibt auch dieses — *vom Tode und dem Jüngling* eine ebenbürtige Übersetzung für das Auge gewähren können.

Der seelische Boden unseres Künstlers scheint in diesem Blatte durchaus der Mittelrhein. Die fein anrührende Gebärde des Todes hat ihren Ahnen in einer Teilgruppe der Lorcher Kreuztragung. Dort wird der Rohere vom Feineren ähnlich beruhigend angefaßt wie hier der dem Tode Verfallene durch den milden Sieger selber. Dieser ganze Zug ist gar nicht niederländisch! Hier aber spiegelt sogar der Jüngling die seltsam romantische Mischung der Gefühle; ein mehrdeutiges Lächeln schwebt auf dem Gesichte. Und was die Formen angeht: die kühne Umrissverschmelzung, das Dämmerlicht — den Malereien des Meisters fehlt es zwar durchaus; soweit es aber in seiner *Graphik* gedeiht, hat es den größten Vorgänger in einem mittelhheinischen *Maler*: dem Meister der Darmstädter Passion.

Schongauers ungemein feinfühligte Kunst ist von der lockenden und geheimnisvollen Sprache des Hausbuchmeisters weit entfernt. Es ist erstaunlich, wie er es verstanden hat, sein Ich zu wahren, während er den Stil der achtziger Jahre bestimmend mitmachte. Er selbst ist nicht genialisch, sondern ein Genie. Er hat in der Passion, zumal in der Geißelung, unverkennbares „1480“ gegeben, einen Tumult um das Opfer, der seinen heißen Schwung wie seine kreisende Form dem Willen der Zeit zu verdanken scheint. Vieles andere noch, so auch seine Auffassung des Sebastian, wäre hierher zu rechnen. Das ganz Eigentliche seines Wesens ist das doch nicht. Dieses liegt in der ruhig ordnenden Größe, in einem zuweilen nahezu klassischen Willen. Gewiß, namentlich in den Gesichtern kommt Schongauer über eine gewisse verabredete Lieblichkeit schwer hinaus, und er wird besonders Dürer gegenüber damit immer altertümlich erscheinen. Aber als das bloße „Noch-Nicht“ Dürers wäre er schwer verkannt. Er ist selbst etwas, er ist sogar hervorragend viel. Schon die gewaltige Wirkung hat dies bewiesen, und auch Dürer wußte wohl, warum er den Kolmarer aufsuchen wollte: er wußte, daß er einen *Meister* suchte. Die reife Verkündigung L. 42, 43 darf die Stellung des Künstlers schön verdeutlichen (Abb. 61 u. 62). In allen Beigaben, im Spruchbande, in der eingepflanzten Blume, in den Gewandendigungen schäumt der bewegte

Stil, den die Jahre allgemein geprägt haben. Aber der große Rhythmus kommt in Maria wie in einer wahren Statue zur Ruhe. Auch hier, wie bei Pacher, ist Rhythmus in der Symmetrie. Gewaltige Bewegung konnte Schongauer wagen; sein Antonius-Stich wurde schon beim Stockholmer Georg genannt. Auch Dürers Allerheiligenbild und vor diesem so manches Blatt der Offenbarung Johannis beruht auf dieser kühnen Gesamtfigur, die durch eine einzige Felsschroffe zwingend in die Lüfte versetzt wird. Die berühmte große Kreuztragung, ein ungewöhnlich riesenhaftes Blatt von großer Breitendehnung, geht von einer Erinnerung an die Budapester Kreuztragung des Hubert van Eyck aus. Sie hat aber gerade alles das weitergedacht, was einen stark fühlenden *und* zugleich denkerisch ordnenden Menschen daran reizen mußte (Abb. 63). Keine Gestalt steht umsonst; wo eine Raumbiegung ist, bildet die Gestalt ein Gelenk. Bei sehr anderer Einzelform hat auch Raffael in den Stanzen Gestalten zu Raumgelenken durchdacht; er tat es gewiß nicht zum ersten Male in Italien, aber Raffael *kannte* Schongauer, er hat sich nachweislich von ihm anregen lassen. Der Hausbuchmeister hat Schongauer auch gekannt, auch sein Breitblatt der Kreuztragung setzt dessen Schöpfung voraus; namentlich die zweite Gestalt von rechts beweist es. Aber die hageren Figuren des Kolmarers werden bei ihm breit, ein Jüngerer und Späterer spricht.

Der Reiz des Nebensächlichen lockt den wanderfrohen Hausbuchmeister, der das *ganze* Leben sucht: „Und wo ihrs packt, da ists interessant.“ Auf seinen Gemälden wie bei der gestochenen Kreuztragung sind es die „Volksszenen“ (im Sinne von Goethes Egmont oder Faust), die das Beste aus ihm herausziehen. Schongauer ist ein Meister des *Hauptsächlichen*! Er ist, ohne jeden Zweifel, ein höchst kluger Schüler Roghers van der Weyden, die Verbindung ist unverkennbar. Dennoch liegt nicht darin das Entscheidende. Es liegt in der eingeborenen Fähigkeit, fast klassisch gleichgewichtig zu ordnen. Die heilige Familie in Wien, nicht sicher bezeugt, aber urecht Schongauerisch, ist dafür beispielhaft (Abb. 64). Der Ausspruch Wölfflins über Dürers florentiner Anbetung, sie sei „das erste vollkommen klare Bild der deutschen Kunst“, dürfte getrost schon auf dieses angewendet werden. Das sicherste Mittel, dessen sich Dürer damals, 1504, vor der zweiten Italienfahrt, bedient hat, die Zuordnung der Gestalten zu reiner



64. Schongauer, Hl. Familie, Wien, Kunsthistorisches Museum



65. Schongauer, Jüngstes Gericht, Fresko, Breisach

Bogenarchitektur, ist in geradezu vollendeter Wirkung schon bei Schongauer zu beobachten. Nichts ist hier zufällig, am wenigsten die „Zutat“ des kleinen Stillebens rechts unten, das eben keineswegs Zutat ist, sondern der Abschluß einer feinfühlig gesenkten Schräge von links oben her. Der Stab muß noch knorrig sein, das ist 1480, er hat den Stil auch der Gewänder und auch der Hände, der feinen, schlanken, schmalen Hände, die dem großen Niederländer Rogher so wichtig waren, die sicher von diesem gelernt, ebenso sicher aber mit jener inneren Verwandtschaft aufgenommen sind, die man so oft schon zwischen Alemannen und Nordwestdeutschen, den nächsten Verwandten der Niederländer, beobachtet hat. Das Wiener Bild ist gleich einigen ähnlichen, die dem Meister sehr nahestehen, recht klein. Man würde es einem Graphiker schon leichter zutrauen als die Madonna im Rosenhag. Das ist nun ein großes Bild, das seine Ausmaße voll erfüllt, eine herrlich freie Verwertung Rogherscher Anregungen zu rein oberdeutscher Form. Ganz oberrheinisch ist der Gegenstand. Ein Blick auf Lochners Darstellung in Köln zeigt schnell das gewaltige Maß von Erfahrung in jedem Sinne, das zwischen beiden Darstellungen liegt, ebenso aber die gemeinsame ideale Auffassung, die nichts mit „niederländischem Realismus“ zu tun hat. Wir wußten aus dem sonst keineswegs sehr genau bekannten Leben Schongauers immerhin schon, daß er die letzten Jahre in Breisach verbracht und dort 1491 sein Leben beschlossen hat. Erst seit der Wiederentdeckung des Jüngsten Gerichtes an der inneren Westwand des Breisacher Münsters verstehen wir, warum der Meister in die so nahe gelegene kleine Stadt übergesiedelt ist. Mit diesem großartigen, schon im Maßstabe ungewöhnlich bedeutsamen Wandgemälde hat der so fruchtbare Künstler des gestochenen Blattes seine letzte Tat vollbracht, ein Kupferstecher mit einem Fresko! (Abb. 65). Wir haben ja früher überhaupt nicht gewußt, wie groß unser Bestand an Wandgemälden auch weit nach der Kaiserzeit gewesen ist. Wir waren allzusehr geneigt, das Fresko den Italienern fast so ausschließlich zuzudenken, wie uns den Schitzaltar. Aber wäre unser nordischer Himmel günstiger gewesen, wäre vor allem nicht so erschreckend Vieles später zugemalt oder auf andere Weise vernichtet worden — Deutschland müßte eigentlich überreich an Fresken sein. Man denke nur an die Wiederauffrischung wenigstens eines Teiles der

weitgedehnten großfigurigen Darstellungen Jörg Ratgebs im Kreuzgang der Frankfurter Dominikanerkirche! In Wahrheit können wir uns oft vor dem Zudrang der Formen schwer retten; wir kommen bei der Denkmalpflege zum Aufdecken von drei oder vier Schichten übereinander: welche soll erhalten werden? Das Darmstädter Bilderarchiv enthält als Einzelfall schon genug Beweise, wie stark der Drang zum Fresko auch in Deutschland gewesen ist. Die großäugigen Gestalten Schongauers aber gehören sicherlich zu dem, was am meisten überrascht und am tiefsten nachbleibt. Unbedingt ist zu fordern, daß die abscheuliche neue Westempore in Breisach, deren Anbringung zur Wiederaufdeckung des großen Wurfes geführt hat und die *trotzdem* zu Ende gebaut worden ist, wieder entfernt werde. Hier, wie an so vielen Stellen, muß die zu erwartende Reichsgesetzgebung für den Denkmalschutz einen Sieg erringen, der der Kunst unseres Volkes wahrhaft zugute kommen wird.

Ein riesiges Wandgemälde krönt das Lebenswerk eines bahnbrechenden Kupferstechers! Auch dies gehört zum Bilde der deutschen Kunst vor Dürer. Es gehört ebenso dazu, daß gleichzeitig und noch Jahre darüber hinaus der märchenhafte Sinnierer, den wir den Hausbuchmeister nennen, seine Phantasie in wundervollen Blättern verströmte. Im Kupferstich war Schongauer der Herrschende; der Kühnere war der abseitige Hausbuchmeister. Schongauer tritt in das hellere Licht der Geschichte; aber nicht geringer als die Verehrung, die wir dem Alemannen schulden, sollte die Liebe sein, mit der wir die seltsamen, fast stets nur einmaligen Blätter des Unbekannten zu umfassen haben, der in seinen Gemälden (zu Freiburg, Mainz, Darmstadt oder Dresden), so fein und warm sie sind, doch bewies, daß er nur im kleinen Blatte mit der kalten Nadel das Tiefste seines Wesens völlig auszusagen vermochte — der Dichter des Lebens neben dem Baumeister des Bildes, der liebevolle Träumer neben dem starken Gestalter.