



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Vom Wesen und Werden deutscher Formen

geschichtliche Betrachtungen

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1937

Die Bedeutung Hans Multschers

urn:nbn:de:hbz:466:1-42022

DIE BEDEUTUNG HANS MULTSCHERS

Auf eine ganz andere Weise, wieder als Leben einer durchaus einmaligen Persönlichkeit, vollzieht sich dieser gemeinsame Weg deutscher Andersartigkeit in Hans Multscher. Es ist wichtiger, uns ihm zuzuwenden als den mannigfachen Folge- und Begleiterscheinungen von Witzens Kunst am Oberrhein, wie sie der „Baseler Meister um 1445“ und Andere, auch Miniaturen, zeigen könnten. Nur daran sei kurz erinnert, daß wir durch Hans Rott den Namen eines Bodensee-Meisters nunmehr wissen, der in Genua, im Kloster Sta. Maria di Castello, 1451 eine mit Witz und den gleichzeitigen Niederländern stark verbundene Verkündigung gemalt hat: es war der Ravensburger Joos Amann aus Radolfzell am Bodensee.

Multscher tritt zuerst als Plastiker auf, und als Plastiker vollendet er auch seinen Lauf. Es wird aber heute nicht mehr bezweifelt, daß er auch Maler war, und wenn er im Sterzinger Altare als der Hauptmeister der Schnitzfiguren und namentlich der vorbildlichen Madonna gelten muß, so hat er damals wohl einem Anderen die Tafelbilder überlassen; für seine Frühezeit aber steht fest, daß er selbst gemalt hat: den Wurzacher Altar. Der Lebensweg des Konrad Witz erscheint sehr einfach gegenüber dem des Multscher. Auch Witz hat man sich gerne als Plastiker gedacht, doch fehlt uns jeder Anhalt. Eher noch mag er Graphik, vielleicht auch Glasfenster geliefert haben. Von Multscher müssen wir uns nur noch sagen: war er auch Maler und Plastiker, er war trotzdem kein moderner Künstler, der alles allein tat, sondern ein zünftlerischer Werkstattinhaber.

Ein bauplastisches Werk leitet für unsere Kenntnis den Meister ein. Er scheint am Ulmer Münster etwas wie ein Nachfolger Meister Hartmanns gewesen zu sein. Mindestens wird er 1431 als „Bildmacher und geschworener Werkmann“ genannt. Um 1427 wird er unter der Vergünstigung der Steuerfreiheit als „Bildhauer“ (so ausdrücklich) von den Ulmern aufgenommen. Daß er vom Bodensee kam, wissen wir; er kam aus Reichenhofen bei Leutkirch, das versichert er selber inschriftlich. Er wird dem gleichen Geschlechte wie Witz, Jan van Eyck und Masaccio angehört haben: um 1400 geboren. Er war einer von dessen Stärksten, und für unsere Betrachtung ist er durch die innere Dramatik seines künstlerischen Lebenslaufes noch aussagekräftiger als Witz. Das erste, freilich nicht urkundlich gesicherte Werk ist der Schmerzensmann am Ulmer Münster (Abb. 85). Ein Metallschildchen soll die Jahreszahl 1429 getragen haben. Auch wenn sie (so nach Gersten-

berg) als Urkunde hinfällig ist, so klingt sie stilgeschichtlich doch sehr wahrscheinlich; und ganz sicher führt dieser Christus uns am besten ein: ein kraftvoller Schlag hinein in die ulmische Sanftheit, die wir noch in der späteren Dürerzeit als durchgehend feststellen können. Diese etwas schwerfällige Sanftheit, deren deutlichste Sinnbilder vielleicht Zeitblom hervorgebracht hat, das bedächtige Langsamsprechen, das fast stehende Gehen ist nur *eine* Möglichkeit der Alemannen. Die Meister des Voralpenlandes um den Bodensee müssen heißere Temperamente gewesen sein. Sicherlich war Multscher ein leidenschaftlicher Mensch. Selten ist der Bruch mit dem weichen Stile so hart vollzogen worden. Der Widerspruch gegen diesen war in Multscher hineingeboren. Er gibt einen hageren, länglichen Körper mit schmalem Kopfe, einen nackten Körper, der in der Kühnheit namentlich des rechten Armes, in der heftigen Muskulosität, geradezu an Donatellos Zuccone erinnern kann — eine sprechende Gleichzeitigkeit! Die Freilegung des Armes ist ein gewaltiges Wagnis. Harter Stil ist die Überführung an der Achsel vom Arme zum Brustkorbe, mit Wucht ist sie durchgeführt. Die alte Stoffülle zieht sich in den Hintergrund zurück, die Beine, sehr mager und sehnig, drängen sich scharflinig und in bewußt unschöner Spreizung nach vorne. Die winzigen Reste weichen Stiles am Gewande verkümmern im Schatten der herausgedrängten Gestalt. Die gemalten Statuen des Genter Altares sind nicht kühner, im Gegenteil, sie sind nur auffälliger in der Betonung einer neuen Faltsprache. Der größere Maßstab ist am Schmerzensmanne Bekenntnis der neuen Zeit. Es ist räumlich nicht weit von ihm zu den geistvoll zierlichen, fast niedlichen Heinzelmännchen des weichen Stiles in den Bogenlaibungen der Vorhalle. *Künstlerisch* aber sind sie nun ganz ferne gerückt. Gegen sie ist jetzt Alles neu, der Hervorbruch einer kühnen Seele, die wieder nicht nur nach „Richtigkeit“ ruft, sondern zuerst nach dem Ausdruck leidenschaftlichen Täterwillens, nicht schönühullter Hingegebenheit. Das Ulmer Münster besitzt auch das erste inschriftlich gesicherte Werk, die Kargnische. Jämmerlich ist sie zerstört, dennoch war der frühere Verzicht auf ihre Deutung als Aussage unberechtigt. 1433 hat Multscher, nach ausdrücklicher Betonung in lateinischer Inschrift, diesen feststehenden Steinaltar „mit eigener Hand“ gemeißelt. In dieser Betonung liegt ein Bekenntnis zum neuen Selbstbewußtsein des Künstlers, das wir als solches neben den Moserschen Klageruf stellen dürfen; nur bekennt sich ein Anderer, ein Stolzer, nicht ein Wehmütiger. Genau 100 Jahre nach Mosers Klagerufe, im Juni 1531, hat ein echter Bildersturm, gleichsam eine herbeigängstigte rauhe Wirklichkeit — zu Mosers eigener Zeit wäre sie undenkbar gewesen — die Hauptgestalten entfernt und die Reste nach Möglich-

keit entstellt. Wir sehen doch noch den schön gestrafften Rückenvorhang, die kleinen Engel, die ihn halten, und die zwölf noch kleineren, langgewandeten, in der Hohlkehle des Rahmens. Es ergibt sich mit hoher Wahrscheinlichkeit ein Vorklang des Sterzinger Schreines: Maria vor dem Vorhange zwischen stehenden Heiligen, ein Grundthema schwäbischer Altarkunst, die Santa Conversazione der deutschen. Die Farben Blau-Gold-Rot können heute noch erschlossen werden. Die Handschrift des Meisters werden wir an dem Münchener Grabmodell Ludwigs des Gebarteten (Abb. 87) wiederfinden. Der Einschlag burgundischer Hofkunst, den dieses zeigt, lebt schon in der Kargnische. Gerstenberg konnte allgemein auf Sluter, genauer auf Grabsteine in Doornyk, auch auf den Altar Engelbrechts I. von Nassau in Breda verweisen. Das Gleiche zeigt die Plastik für das Prachtfenster des Ulmer Rathauses (Abb. 86). Diese setzt reichsstädtische Überlieferung fort. Der Kaiser und die Kurfürsten, das ist ein altbekannter Gegenstand. Die Form der Wappenhalter kennen wir aus Wien. Karl der Große zwischen zwei solchen ist die Wiederaufnahme eines Gedankens, den wir schon für Wien als französisch ansprechen. Multscher übernahm ihn auf eigene Art. Die gleiche Lebendigkeit, die dem Schmerzensmanne das Leidenskräftige und Tätig-Starke verlieh, entzündete sich an den jugendlichen Knappen bis zur plastischen Drölerie. Der eine ist ein rechter kecker Knirps, der in witziges Lachen ausbricht. Schon dieser Humor zeigt, welcher Überschuß an Kraft in Multscher steckt. Eine sinnenfrohe Lebenslust bricht heraus, die dem weichen Stile durch ihre Dringlichkeit, ihre gleichsam herausplatzende Burschenhaftigkeit durchaus entgegengesetzt ist. In den Heiligkreuzthaler Schnitzfiguren weiblicher Heiligen werden wir ihr wieder begegnen. Welche Spannweite aber schon jetzt! In den beiden Knappen, dem drolligen und dem feinen, stellt sie sich selber dar. Außerdem weist sich in den weltlich festlichen Gestalten des Kaisers sowie der Könige von Böhmen und Ungarn das Burgundische aus. Hat Multscher Wien gesehen? Daß er, von seeschwäbischem Wandertriebe besessen, weit herumgekommen sei, möchten wir ihm ohne weiteres zutrauen. In dem Grabmodell des Münchener Nationalmuseums lebt ebensoviel Sicherheit feinsten höfischen Ausdrucks wie Kraft ganz unhöfisch persönlicher Leidenschaft. Das Modell, nach sehr genauen Angaben des unglücklichen Herzogs gefertigt, aus Solnhofener Stein mit unsäglichlicher Genauigkeit geschnitten, ist eine der höchsten Kostbarkeiten deutscher Kunst. Die Engel, die auf dem von geflügelten Sonnen und anderen heraldischen Lieblingsmotiven des Bayernherzogs völlig durchbedeckten Grunde oben neben dem Gnadenstuhle erscheinen, sind die nächsten Verwandten der Hohlkehlenengel der Kargnische; Gottvater aber ist

als Form der Zwillingbrüder Karls des Großen vom Rathausfenster. Der Gekreuzigte der Dreieinigkeit ist von so außerordentlicher Plastizität, daß Manche denken konnten, er sei „im Barock“ hineingearbeitet. Er ist im Gegenteil der beste Beweis für die eigene Hand dessen, der den Schmerzensmann gemeißelt hatte. Nur erweist sich auch hier die Kleinform als besonders ermutigend und verfeinernd.

Aber dieser Christuskörper verbindet auch mit einem ganz anderen Werke, und hier haben früher die Meisten gestutzt: ist *das* noch möglich? Kann der Mann der Kargnische, der Rathausfiguren, des Grabmodells nun auch noch den Wurzacher Altar gemalt haben? — Zunächst: es steht daran. Von den acht Tafeln dieses in seiner Ganzheit zerstörten Altares (heute Berlin) trägt eine eine sehr multscherische Inschrift. Dieser Hans Multscher aus Reichenhofen, Bürger zu Ulm, der im Jahre 1437 den Andächtigen aufruft, Gott für ihn zu bitten, ist mit urkundlicher Sicherheit genau der Mann, der an der Kargnische sich so ungewohnt ausdrücklich bekennt. Die Frage war früher nur die, ob wir am gemalten Altare nur den „Unternehmer“ vor uns haben. Gewiß war M. nicht allein tätig, aber der Verantwortliche war er, und die Form bezeugt es: der Auferstandene ist näher als irgend etwas im gesamten Umkreise der damaligen Kunst mit dem Schmerzensmanne, namentlich aber dem Gekreuzigten des Grabmodells verwandt, wenigstens in der Betonung des Brustkorbes, in der wie brodelnden Heraustreibung der plastischen Einzelheiten.

Es kann keinen größeren Gegensatz zu K. Witz geben, als diesen engsten Landsmann und Altersgenossen. Der Konstanzer ist der Neuere in der Verkündigung einer geheimnisvollen, nach außen blanken Sachlichkeit, die erst in der letzten Reife ihre seelische Tiefe voll enthüllt. Der Umfassendere, der Mann der größeren Spannweite ist Multscher, der sofort mit unverhohlener Deutlichkeit nach Ausdrucksmöglichkeiten fragt, die es vor ihm nicht gab. Die Unverhohlenheit des Ausdruckstrieves macht Multscher innerhalb unserer Kunst zum Normaleren, die Art seines Ausdrucks zum noch erfolgreicherem Neuerer. Niemals werden auch die besten Lichtbilder nur im Geringsten vermitteln können, was vor der Wirklichkeit der Wurzacher Tafeln ohne weiteres ergreift: die verblüffende Farbigeit. Selbst die Leuchtkraft der Witzschen Farben tritt neben die Lochners zurück, sie wirkt fast noch mittelalterlich gegen das geheime Braun, das hier wie ein Bekenntnis zur Erde redet. Man spürt, daß der Mensch aus Erde geformt, ein „Erdenkloß“ ist, und dennoch kann dieses durchweg leise verteilte Braun die Schlagkraft der beredten Farbe nicht mindern. Das wettet wahrhaft mit Donnerschlägen innerster Urkraft. Das kann bis zum grellen Gelb sich hoch-

bäumen, es hat eine Schönheit, die ein armer Reicher, der nur auf Farbe verwiesen wäre, schon außerordentlich bestaunen müßte. Er wäre reich, sofern er wenigstens dies empfände; er wäre arm, wenn er nicht spürte, daß dies Sprache ist, vom gleichen Ungestüme vulkanisch aus unvermuteten Tiefen hervorgeschnitten, das auch die Gestalten bis zur Vergewaltigung gepackt hält. Die neueste Hängung an einer einzigen Längswand des Deutschen Museums, die freilich das Übereinander bestimmter in der Senkrechten verbundener Szenen unterdrücken muß, hat den wahren Sturm der Farbe deutlicher als früher sich entfalten lassen, und dieser Farbensturm ist schlackenlos schön! Um so seltsamer ausnahmslos für Jeden, namentlich aber für den, der den Sinn dieser Farbe statt in ihrem Ausdruck in ihrer Schönheit suchen würde, ist die barbarische Wildheit und betonte Häßlichkeit der menschlichen Formen. Auch dem Deutschen von heute wird es schwer, die Schauer dieses scheinbar wüsten Einspruchs gegen alles bis dahin Gewohnte zu überwinden. Dem geschichtlich Denkenden erleichtert schon die Unverkennbarkeit des Einspruchs das Verständnis: diese aufheulende Gestaltenwelt ist ebenso protestlerisch wie im Süden Donatellos Campanilestatuen oder Castagnos wildes Abendmahl, das fast genau gleichzeitig mit dem Wurzacher Altare, spätestens wohl 1439, geschaffen sein muß. Die alte, unsäglich flache Redensart, daß „der Süden die Schönheit, der Norden die Wahrheit“ darzustellen ließe, war dem Süden wie dem Norden gegenüber gleich ahnungslos. Aber gewiß: Deutschland ist *noch* unbekümmerter ausdrucksbesessen, um einen fühlbaren Grad *noch* ungrischer als schon Italien! Multscher geht selbst unter diesen Bedingungen über das Erwartete hinaus. Die abgründige Bosheit, die bleckende und zähnefletschende Selbstprostitution des Gemeinen ist niemals mit einem solchen Ingrimme festgenagelt worden, wie von dem Manne, der die strahlende Festlichkeit der Kargnische und die tragische Gewalt des Schmerzensmannes und das drollige Lachen des „Knirpses“ vom Rathause und die höfische Vollendung des Grabmodelles in sich vereinigt hatte. Vereinigt! Die Greifweite seines Gefühlslebens war von fast einmaliger Spannung. Wir werden diesen Künstler bei einer der vornehmsten Frauengestalten aller Völker und Zeiten enden sehen. Wie war das möglich? Gewiß wäre es reine Einbildung, wenn Einer vor der Sterzinger Madonna sich einredete: nur Jemand, der das Häßliche bis in die letzten Winkel aufgejagt hatte, konnte am Ende einer widerspruchserfüllten Entfaltung so neu den Adel der Menschenwürde sehen. Es wäre Einbildung, sofern man den Künstler als geschichtslosen Einzelmenschen ansähe. Aber im Hinblick auf die Lage seiner Zeit, auf den Kampf gegen die Schönheit, den der Wurzacher Altar noch führt, dürfen wir doch

sagen: Multschers Phantasie mußte gleichsam in die Hölle fahren, um wirklich zu sehen, was himmlisch ist. Sie mußte es, weil Erfahren (nur der Fahrende er-fährt), weil Erfahrung der Weg seines kämpfenden Geschlechtes war. Ihre Ausschaltung war für weiteste Strecken des weichen Stiles Voraussetzung gewesen; er hatte geträumt, schön und einseitig. Der frühe Multscher mag wohl mit Ingrim an die „alten Herren“ gedacht haben, die in seiner eigenen Frühzeit noch weichen Stil vertraten. Der Einspruch ist trotzdem nicht nur Ursache, er ist mehr noch Wirkung. Er war Naturtatsache, er war eingeboren, er wurde gelebt. Einspruch allein ist etwas Abhängiges; was Multscher tat, war auch noch freier Wille. Er sah im Hohenpriester bei der Handwaschung die geistige Bestie, bei den Schergen und dem Pöbel die geistlose. Merkwürdiger ist, daß auch das Erhabene noch an unsichtbarem Bande durch den geheimen Zug *einer* Formenwelt mit dem Scheußlichen verbunden scheint: es ist gewiß nicht „scheußlich“, aber erst recht nicht „schön“, etwa im Sinne Lochners. Es ist der gleiche grimmige Ernst, der auch den Kreuzträger nun so anklägerisch gewaltig außerhalb alles Schönen formt, ein fast sich überschlagender Wille zu einer *neuen* Wahrheit (nicht: *der* Wahrheit!), die Multscher sah. Der harte Stil lebt auch hier, aber er ist, anders als bei Witz, in das Seelische hineingestoßen bis zur Verrantheit. Doch sehe man nur auf die Trauernden bei der Kreuzschleppung: neben der zähnebleckenden Niedrigkeit der Feinde sind sie wahrhaft erhaben, voll der trotzigten Männlichkeit, die in diesem antiweiblichen Zeitalter selbst auf die Frauen abfärbt. Welcher lodrende Ernst hat das Wurzacher Pfingsten gestaltet! In dem vieleckigen Raume, der nun in architektonischer Geformtheit das immer geheim vorhandene Raumvieleck einmal klar enthüllt, hebt ein Schweigen an, das wie Wetterleuchten, dem Ohre stumm, dem Auge beredt, aus Blicken grollt. Es ist der philosophische Ernst, der Deutschlands tiefstes Denken befallen hat; einmal ist er hier gemalt worden. Wenn Deutschland das Land der Blickdarstellung ist, wenn es als Land der Musiker und der Philosophen in seinem ehrlichen Drängen auf Sichtbarmachung des Unsichtbaren den Blick als Türe der Seele feiern mußte: Multscher gehört darin zu seinen größten Meistern, er hat die leidenschaftliche Sprache des seelenverbindenden Blickes — genau entgegengesetzt der einsamen Blickstumpfheit Witzscher Gestalten — erhoben wie kaum ein Zweiter. Auch der Geburt Christi fehlt dabei alle jene Lieblichkeit, die bis dahin als selbstverständlich galt. Die breitwangige Madonna mit dem unschön freigelegten Ohre, der Joseph mit inbrünstig erhobenem Kopfe, die hineinstarrenden Gläubigen in ihrer fast maßlos tiefen Verwunderung — sie Alle sind nicht schön, aber sie sprechen

tiefer und stärker, als im wirklichen Leben je gesprochen werden kann. Dabei verweilt das Malerauge nicht weniger liebevoll als das des Moser, des Witz oder des Tucher-Meisters auf dem Stillebenhaften, auf Krug und Korb und schadhafter Mauerstelle, an der der Backstein herausbröckelt, auf Blumentopf und Strauß. Nur: um Gotteswillen, suche man doch nicht den *wahren* Wert dieser Kunst im „*schon* überzeugenden“ Realismus solcher Einzelheiten. Es bleibt bezeichnend, daß der Blick des Malers selbst jetzt Ruhe genug findet, um vor dem früher nichtig Gewesenen zu verweilen, daß sein fruchtbarer Ernst auch dieses als Tatsachen gelten läßt. Das Dauernde aber, weil das Zeugende, ist die Unerbittlichkeit des Sagenwollens.

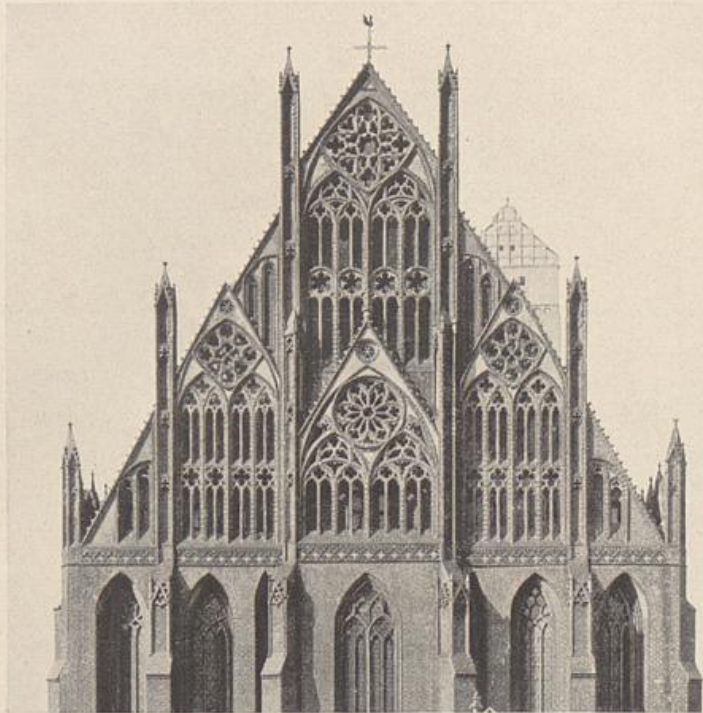
Die Madonna hilft uns noch weiter. Gerstenberg hat eine sehr überzeugende Zusammenstellung gemacht: der gemalte Kopf der Wurzacher Mutter erscheint neben dem der Landsbergerin, die eine farbig gefaßte Schnitzfigur ist. Wirklich, genau wie zwischen dem Christus des Grabmodells und dem der Wurzacher Auferstehung, so ergibt sich zwischen dem gemalten und dem geschnitzten Marienkopfe eine wahrlich verblüffende Übereinstimmung. Der Verfasser glaubte früher die Landsbergerin einem nahe verwandten anderen Künstler zudenken zu sollen, der über den Scharenstetter Altar schon auf den Rothenburger verwiesen hätte. Er muß zugeben, daß ein überzeugender Gegenbeweis geliefert ist. Beides ist „Multscher“ (wie weit ganz von seiner *Hand*, ist nicht so wichtig). Damit wird für den, der Sterzing als letztes Ziel des großen Künstlers weiß, noch einmal die Spannweite dieses Geistes deutlich. Er kennt zwei Proportionen, eine untersetzte und eine schlanke, wie er eine beladene und eine erhobene Seelenwelt kennt. Er kennt aber beide nicht von vornherein, sondern, beherrscht von beiden Möglichkeiten, muß er beide erst im Kampfe erringen. Die Landsberger Madonna, nicht ganz lebensgroß, hält ein Kind, das an Lebendigkeit es nun wieder mit denen der Schönen Madonnen aufnehmen kann, an Lebendigkeit mehr als an Liebreiz vielleicht. Es hat etwas von dem Ernst der Kindheit, dem überwiegenden Dauerzustande der kleinen Menschen, dessen plötzliche und allzuschnell vergängliche Verwandlungen zum Lachen der weiche Stil als *das* Kindliche verewigt hatte. Das ist aber schon das „Multscherkind“! Auch die zahlreichen, recht lebendigen und neuen Madonnen ringsum im Schwäbischen, die nicht erst durch Multscher hervorgerufen, sondern um seine Schöpfungen als Stammesgenossinnen versammelt waren, sind nirgends so reiner „Multscher“ wie die Landsbergerin. Der Schräggriff der Mutterhand in das Gewand braucht nicht nur Merkmal unseres Meisters zu sein — umgekehrt: er ist Merkmal von Multschers Zeit. Von Landsberg aber führt ein Weg nach Heiligkreuztal. Eine

Magdalena und eine Barbara (heute in Rottweil) entsprechen in kirchlich gehobener, zugleich späterer Form auffallend genau der Gegenüberstellung der wappenhaltenden Knappen von Ulm. Magdalena ist von einer prallen Lustigkeit, die — sehr ungewöhnlich, fast unerhört in einem Altare — genau der des jungen Burschen entspricht. Barbara, links zu denken, entspricht ebenso der stilleren Anmut des linken Pagen. Es ist kein Zufall, daß ihr Gewand brüchigere Falten zeigt, als jenes der Schwester. Es ist wieder, als habe Multscher die eigene Spannweite ausgebreitet. Es ist ein faustisches Wesen in ihm. Seine Kraft strahlt noch über viele Werke hin, auch anderer Meister, so über den Palmesel von Wettenhausen und verschiedene Madonnen. Der Georgs-Altar von Scharenstetten, 1458, gehört mit seiner Schnitzplastik gleich den Trauernden von Staufen einer Nebengestalt. Bei jedem großen Künstler beobachten wir, wie eine seiner Seiten, manchmal einer seiner vorübergehenden Zustände nur, schon ausreichte, um einen von daher seitab Gehenden für sein ganzes Leben zu versorgen (das höchste Beispiel ist wohl Rembrandt, der von fast jeder seiner Entwicklungsstufen solche Seitensprossen entsandte). Wieder ein anderer Schwabe lieferte die Scharenstetter Tafelbilder, immer noch Gruppen auf prächtig gemustertem Goldgrunde.

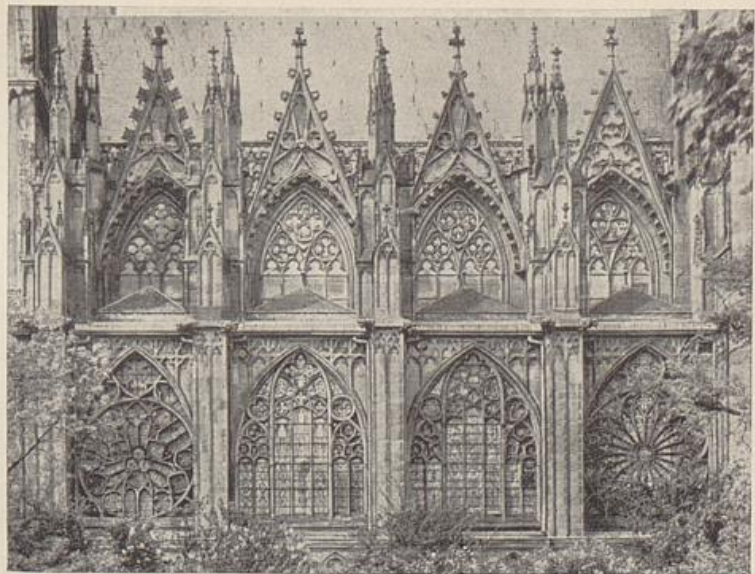
Der *Sterzinger Altar* war das Ziel von Multschers so dramatisch und vielseitig bewegtem Lebens. Die alte deutsche Stadt jenseits des Brenners bestellte bei dem berühmten Ulmer einen Altar. Hier, nahe der Südgrenze unseres Siedlungsgebietes, hat Multscher sein letztes Wort gesagt. Es war sein höchstes. Von 1456 an wird uns über das Werk berichtet. In Innsbruck trafen sich die Sterzinger nach dem 9. Januar 1456 mit dem Ulmer Seeschwaben und verabredeten die Lieferung. In Ulm wurde geschnitzt und gemalt. Über die schneefreien Wege kam auf der Achse im Sommer 1458 der Altar, kam der Meister samt seinen Gehülfen in die kleine Stadt am Brenner. Erst Januar 1459 konnte die Aufstellung gefeiert werden, bei der ein Sterzinger Schmied mit dem altererbten Namen Heinz Schwinghammer nicht geringen Anteil hatte. Der weitgespannte Zusammenhang ist heute zerrissen. An verschiedenen Stellen innerhalb Sterzings und im Münchener Nationalmuseum muß man die versprengten Stücke zusammenlesen. Schon die mengenmäßige Leistung ist gewaltig. Gerstenberg hat allein für die Schnitzerarbeit 35 Bildwerke ausgerechnet, 13 Büsten, 13 Schreinfiguren, 2 Figuren und 2 Büsten an den Seiten, mindestens 5 im Gesprenge. Dazu kamen die Bilder. Schon die Gemälde verraten uns, was 20 Jahre nach dem Wurzacher Altare geschehen war. Multscher hat sie nicht gemalt, aber er hat sie überwacht und muß den Ausdruck seines Wollens darin gesehen



98. Lübeck, Marienkirche



99. Prenzlau, Ostwand der Marienkirche



100. Oppenheim, Südwand der Katharinenkirche

haben. Der „Meister des Sterzinger Altares“ ist uns auch sonst bekannt, so aus einer Kreuzigung und einem Marientode in Karlsruhe, einem Reiterzuge und einer Grablegung in Stuttgart (doch wohl nicht dem schönen Schmerzensmanne der Alten Pinakothek von 1457, der Multscher eher noch näher steht). Die Stuttgarter Bilder stammen aus Heiligkreuztal. Sie gehörten einst zu einem Altare, der wohl Passion und Marienleben zum Gesamtthema hatte. In ihnen herrscht eine seltsam blanke Lichtheit, namentlich im Reiterzuge. Die Farben nehmen fast jene voraus, mit denen später D. Zimmermann seine Bauwerke schmückte: Rosa, Hellblau, Apfelgrün, Goldgelb. Die Zeit des Moser und des Wurzacher Altares ist vorbei, auch da, wo man mit Multscher in Verbindung steht, denn dieser *selbst* hat sich geändert! Das Brütende und gewitterhaft Geladene der Geniezeit um 1430/40 liegt dahinten. Die drängende und schwere Kampf Stimmung ist gewichen. Ein aufatmendes Gefühl wählt sich mühelosere Farben. Die betonte Helligkeit ist ihr unmittelbarer Ausdruck; licht und leicht, das liegt auch in unserer Sprache eng beieinander. In den Formen weicht das Schlagen und Stoßen, das kraftbetonte Hintreten, aber auch das grollende Schweigen, das Lauern vor der Entladung, das in den unersetzteren Körpern um 1440 sich zusammenzuballen pflegte, einer angenehmen Flächenhaftigkeit. Die Form wird wieder leicht lesbar, die Mühelosigkeit im Aufnehmen der als Scheiben sich schmiegsam hintereinanderschiebenden Gestalten, die klare Ordnung des Raumes, das sonnige Klima des entladenen Herbstes schafft rahmengerechte Grundform und schmale Gestalten. Daß diese dem Niederländischen ähnlich sehen, ist fraglos. Die innere Wandlung ist entscheidend. Das Angenehme singt jetzt wieder (Rhythmus des Lebens!). Freilich ist mit dem dämonischen Drängen der alten Zeit auch ihr Genialitätsausdruck vorbei; so wenigstens bei dem Meister des Sterzinger Altares (Abb. 89). Er hatte an Multschers Spätwerke wesentlich die gleichen Szenen zu geben, die der Meister einst in Wurzbach geformt hatte. Der Vergleich ist verblüffend. Zwar sind die Sterzinger Bilder häufig übermalt, sind auch etwas malerischer und dunkler als die Wiedergaben herausbringen, aber sehr anders als die Wurzacher sind sie wirklich (Abb. 88). Christus am Ölberg: in Wurzbach eine fast teuflische Einkesselung des Göttlichen, der mit bleichem Leidensgesichte aufblickt, uns nahegerückt, überfallen von den Häschern, die ohne jeden Raummaßstab, durch ihre schreckhafte Größe als die unmittelbare *Gefahr*, durch die Grauenhaftigkeit ihrer Gesichter und Bewegungen als die Gemeinheit an sich ihn wie uns buchstäblich bedrängen; der Schlaf der Jünger fast ein krankes Befallensein, eine Vergewaltigung des Menschen durch die Natur — in Sterzing die Maßverhältnisse

richtiger, die Härscherschar kleiner, rein vom Auge her weniger bedrohlich, Christus weiter abgeschoben, sehr edel, aber weniger ausdrucksstief; sein Gewand in langen Linien ruhig hingeschrieben, um die Gestalt viel Platz — auch darin aufgehobene Bedrängnis —, das Schlafen der Jünger mild und ruhig, der Felsen nicht mehr wie von Sprengkanälen zerbohrt, sondern fast wie ein Sockel geschichtet und unter dem Kelche fast regelrecht gemauert, architektonisch — und im Hintergrunde eine friedliche Stadt. Oder die Kreuztragung (Abb. 90—91): in Wurzach der riesige Balken durch das ganze Bild ragend, Christus geduckt, körperlich bis zum Erliegen überwuchtet, die Menschengruppe ein unlösbar verfilztes Knäuel, aus dem die häßlichen Leidenschaften dampfen, die wenigen Edlen aufrecht in schmalen Raum zurückgedrängt, der Ziehende vorne rechts ein Kerl mit nackten Beinen, die bösen Buben mit Steinen werfend, Totenschädel und Knochen grinsend aus der vieleckig umgrenzten, nur aus Menschen zusammengebackenen Masse — in Sterzing ein geradezu bequemer Zug, Christus selbst weniger auf uns zu als vor uns entlang geführt, mit ergreifend sanftem Blicke; kein Totenschädel, kein Knochen, keine bösen Buben, dafür wieder Landschaft: die altbekannte, früher gerne gegebene Stadtmauer mit dem Tore links, jetzt also wiedergekehrt; unter dem Stadttore, räumlicher Bedrängung enthoben, als milde Pfeiler heiliger Sanftmut Maria und Johannes; ein Stil der langen Linie, der den ganzen Altar durchdringt. Und so überall: im Marienode ist aus dem geheimen Achteck ein klares Rechteck geworden, der Mittelpfeiler ist weggeräumt, die Rückwand eckenlos parallel zur Bildfläche; in leicht unterscheidbaren Schichten, die immer genau der Bildfläche gleichlaufen, die nicht gegen sie anrennen, von rahmenverwandten Formen fest und beruhigend getragen, spielt sich in Stille der Vorgang ab. Die Fläche mit ihren Parallelen, das Rahmenrechteck mit seiner einfachsten Teilungslinie, der Diagonale, herrscht an Stelle des dumpfen und vielfach gebrochenen Figurenraumes. In der Madonna ist der Stil der langen Linie zu einem wahren Meisterstücke vorgedrungen; selbst wenn man nur die Kopfkissen vergleiche, müßte man den Unterschied wie mit Händen greifen: die feine Schichtung an Stelle der geballten Dichte, alles Zutätliche ausgeräumt, der Bildraum gleichsam gelüftet, und dies Alles Folge des veränderten Gefühles, das auch die Mienen verwandeln muß. Stille Lyrik statt düster eifriger Dramatik! Am klarsten steht der neue Stil in der Verkündigung. Ein mühelos überschaubarer Kastenraum mit gerader Rückwand, darin zwei große, lichte, senkrechte Fenster, der Boden weit überschaubar, ein bequemes Anlaufsbrett für den Blick, lauter steile und rahmenverwandte Formen (wie später bei Vermeer van Delft und

noch später bei Kersting), eine höchst bequeme Bühne für die Entfaltung der länglichen Gestalten, die von verwandten Linien fließend und einheitlich umschrieben sind. Dieser nun vollendete *Stil der langen Linie* ist eine der Möglichkeiten, die noch in die Dürerzeit hineinführen. Es ist eine Art Regotisierung, dem älteren 14. Jahrhundert ähnlicher als Allem, was dazwischen liegt, gerechnet von der Parlerzeit her; er ist eine entscheidende Form dessen, was man „spätgotisch“ zu nennen sich gewöhnt hat. Ein schwieriger Name, der nur als Verabredungswort hingenommen werden kann! „Spätgotik“ läßt erwarten, daß vorher eine „Hochgotik“ sich zu ihr gewandelt habe. Davon ist keine Rede. Die Hochgotik, wenn wir irgend etwas so nennen wollen (Kölner Domstil) ist längst vorbei. Konrad Witz und der frühe Multscher, die Meister des Tucher-, des Barbara-Altars und der Darmstädter Passion — sie Alle waren Antigotiker. Jetzt erfolgt eine sehr verwandelte späte Wiederkehr von Einigem der echten Gotik. Auch was wir „Regotisierung“ nannten, betrifft nur einen Zug und nicht das Ganze. Seien wir offen: uns fehlt einfach ein deutlicher Name, und deshalb nehmen wir den an sich irreführenden „Spätgotik“ an. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts ist die Bildung dieses Stiles zu beobachten; in den 60er und 70er Jahren hat seine eine Form, der Stil der langen Linie, auf weiten Gebieten, doch nicht allein, geherrscht. Eine unruhig bewegte, fast schon eine frühest barocke, hat sich ihr entgegengestellt, hat die 80er Jahre beherrscht, ist in den 90ern an vielen Stellen der langen Linie wieder erlegen — kurz, es hat ein Kampf angehoben, der in der Dürerzeit seinen Höhepunkt erreicht hat. Er wird darum auch in seinen älteren Formen dem Buche vorbehalten, das als Nachfolger des vorliegenden geplant ist. Für jetzt muß ein andeutender Ausblick genügen.

Dies steht wohl fest: der bahnbrechende Große, der mit einem neuen Zielbilde über die Zeit hinaustrat, in der er selber groß geworden war, ist Hans Multscher. Wir treffen ihn selbst, umgeben von hochbegabten und ergebenen Genossen, an den schönsten Schnitzfiguren von Sterzing. In der Altarmitte stand Maria vor einem von Engeln gehaltenen Vorhange; zwei Engel (heute im Münchener Nationalmuseum) hielten die Krone über sie, je zwei weibliche Heilige standen zu ihren Seiten, und draußen (wie später auch in Pachrs Altare von St. Wolfgang) hielten die Ritterheiligen Florian und Georg die Wache. Der Zusammenhang ist zerrissen, wenn auch Maria, Barbara, Ursula, Apollonia und Katharina heute noch in der Sterzinger Pfarrkirche zu sehen sind (außer den Büsten). Schon die weiblichen Begleitfiguren gehören zum Edelsten deutscher Kunst (Abb. 92). Sie haben, nach der Sturm- und Drangzeit, eine eingängliche Schönheit wieder-

gefunden, die nun nicht mehr, wie in der Kunst um 1400, gleichsam erfahrungslos lebt, sondern den Sieg nach langem Kampfe verkündet. Man spürt das Aufatmen. Die Erlebnistiefe ist gerettet, aber die große und sichere, heitere und ernste Form ist wiedergefunden, ja, ein Adel, der nahezu an das Staufische erinnern kann. Es hatte sich aber auch in der Zeit der Schönen Madonnen ein hohes Schönheitsgefühl kundgetan, zwischen der älteren Parlerzeit und der Zeit des jungen Multscher. Auch dies war nicht für immer vergessen: in der Barbara namentlich klingt das Vergangene neu wieder auf, in dem lieblichen Rund des feinen Kopfes, selbst in dem weicheren Flusse der Gewandfalten. Apollonia, wohl (mit Gerstenberg) rechts von Maria zu denken, ist das herbere Gegenstück, schärfer in den Kantungen des Kopfes, härter in den Brüchen des Gewandes. Aber im Ganzen spürt man — trotz solcher deutlicher Abschattungen, auf die alle große Spannweite des Multscherschen Geistes sich verfeinert zusammengezogen hat — eine neue Sprache. Nicht die protestlerische Eckung, sondern der über alle Brechungen siegreiche *Gesamtfluß* ist ihr Mittel und ihr Zielbild. Über aller Beschreibung steht der Adel der Madonna. Sie bleibt Multschers Meisterstück; und während das des Konrad Witz — der Fischzug Petri — auf eine einsame Höhe seitab tritt und Abschluß ist, so ist hier zugleich Neues und für die Zukunft Verbindliches geschaffen, das unmittelbar und mittelbar weiterwirkte. Noch was Gregor Erhart, der Blaubeurer Meister, an Schönstem ersann, das lebt von dem Zauberklange, den der alternde Multscher angeschlagen hat. Seine Wirkung blieb unaufhaltbar, sein Werk Maßstab für die weitere Entwicklung der Deutschen, namentlich der Schwaben. Auf den Weg von der untersetzten Landsbergerin zu dieser adelig schlanken Himmelsmutter hat Gerstenberg überzeugend, wenn auch nicht als eigenhändiges Werk, eine (leider sehr verstümmelte) Madonna in Schärding am Inn gestellt; und wie von der Landsberger Madonna auch noch später Weiterstrahlungen ausgingen, in der Ochsenhäuser zu Frankfurt oder, barock verwandelt, in der von Maria-Mödingen, so spiegeln andere, namentlich die Heggbacher, die Maria von Sterzing wieder; noch andere, in Ulm, Lautrach, Neufra klingen ihr vor.

Ihr selber gilt der letzte Blick in das Gesicht einer soeben beginnenden Zeit — mit dem Bewußtsein, daß eine soeben endende ihre notwendige Begründung war (Abb. 93—94). Der späte Multscher ist ein *Klassiker* geworden, der Klassiker einer Art zweiter Gotik. Von wunderbarer Schlankheit ist seine Sterzinger Maria, in langen, nur wenig unterbrochenen Faltenbahnen zieht sich das Gewand zur Mondsichel herab, auf der sie schwebt. Die Hand greift mit einer seelenvollen Vornehmheit, die ganz Multscher

ist, zugleich in einer Bewegung, die ganz seiner Zeit zugehört, in das Gewand. Hier ist die untere Grenze einer Art Innenraumes, zu dem Kopf und Brustgegend der Madonna mit dem Kindeskörper sich zusammen ver-gittern. In diesem Kinde steckt eine unverkennbare Ähnlichkeit mit der Heiligkreuztaler Magdalena- und durch diese noch mit dem „Knirps“ vom Rathausfenster. Dennoch ist es ernster, von einer stimmungsvollen schwäbi-schen Nachdenklichkeit. In seine Kleinform hat sich der frühe, der „bur-gundische“ Multscher, der Mann der sinnhaften Lebensfreude, des Humors und der Leidenschaft eingeborgen, eingeborgen aber in die zum Ende rein gewordene Idealität: diese Madonna ist königlich und bürgerlich zugleich. Ihr reingeschnittenes Profil mit der vornehm langen Nase ist nicht weniger edel als manches staufische, aber der gesamte Ausdruck ist im Staufischen noch nicht vorzustellen. Die Beziehung von Mutter und Kind, die in Ster-zing gewiß sehr verhalten ausgedrückt und gänzlich unspielerisch ist, wäre im Staufischen (das uns kaum zufällig nur ein einziges Beispiel, in Mainz, hinterlassen hat) durch den Charakter erhabener Ferne, der seiner Höhe angehörte, ferngehalten worden. Erst das Bürgertum hat, so scheint es, die trauliche Nähe erschließen müssen. Von allen Seiten her umwirbt es sie in der Parlerzeit. Um 1400 ist der warme Strom völlig da, ein holdes Spiel hebt an zwischen der jungen glücklichen Mutter und dem anmutigen Kinde; daß wir es *belauschen* sollen, daß die Ferne des Gnadenbildes gewichen, die Vertraulichkeit mit dem Anbeter als dem *erwünschten* Zuschauer er-reicht ist, macht schon ein Wichtiges jener Zeit aus. Noch wichtiger: Reiz und Spiel wirken „erfahrungs“los. In Multschers Maria aber lebt *Erfahrung*, sie ist *älter*; ihr inneres Leben ist nur durch Reife möglich; es ist geradezu, als spiegele diese doch rein geistig geschaffene Gestalt die vergangenen Er-lebnisse der Kunst um 1440 als eigenen Lebensgewinn wieder. Auf die göttlich-menschliche Idealgestalt wird frei übertragen, was des Künstlers und der ganzen deutschen Kunst von damals selbst Errungenes ist: ein Sieg, der den Kampf voraussetzt. Diese Muttergottes ist weit deutlicher Mutter, als eine staufische es hätte sein können. Was hatten seit jener großen Zeit die Deutschen der Madonna an Erlebnissen übertragen? Zuerst war sie Göttin. Die Mutter war sie ganz erst im frühen Vierzehnten geworden, die Schmerzensmutter mit dem toten Sohne, die Maria des Vesperbildes. Sie war in kühlere Neutralität zurückgetreten im kräftigen Aufschwunge der Parlerzeit. Sie war zum Gnadenbilde geworden und wurde um 1400 als mädchenhafte Schöne entdeckt: eine zweite Welle des Mütterlichkeits-empfindens, aber nun eine, die das junge Glück fast eines älteren Kindes belauschen wollte. Dann aber war der große Bruch gekommen. Das Bild

der Schönen versank, es wurde derber und trüber. Das feine, aber zähe Band zwischen Mutter und Kind zerriß. Buchstäblich: es konnte aussehen, als entrutsche das Kind dem hütenden Arme. Das Idealbild erkrankte, und einer der feinsten Meister, dem es an der rettenden Kraft gebrach, der von Passau-St. Severin, goß in das schwankende, vor seinen unruhigen Augen flackernd gewordene Bild den Ausdruck der eigenen Ratlosigkeit. Andere, Gesundere, wie Jakob Kaschauer, waren nicht ratlos, sondern entschlossen, aber sie härteten und fernten das Bild, und die Maler gar gaben der Madonna einen seltsam unweiblichen, fast männlichen Zug ein. Der junge Multscher rang darum, die Starre zu lösen, das Angemännlichte wieder ins Weibliche, die Ferne in Nähe zu verwandeln. Dieses Letztere gelang beim Kinde früher als bei der Mutter. Erst der reife Multscher fing Alles zusammen ein, die Göttin und ferne Königin der Stauferzeit, die Leidende und Gealterte des Vesperbildes, die anmutige Zärtliche und wieder Junggezauberte der Kunst um 1400 und die neuerlich Gereifte der Konrad-Witzzeit. Mütterlicher als die staufische, jugendlicher als die der Vesperbilder, reifer als die Schönen um 1400, weiblicher als die um 1440, eine letzte reife Synthese, voll Anmut und Erfahrung, voll ferner Würde und wahrer Verständlichkeit, Königin und Mutter, himmlisch und volkstümlich zugleich, eine solche Madonna ist die Leistung, mit der die Kampfzeit sich selbst besiegt und dem Stile den Boden bereitet hat, der noch in die Zeit Dürers gewichtig hineinsprechen sollte: eine neue Vornehmheit, aber nun eine bürgerliche. Das Bürgertum hat jetzt seine *Würde!* Eine neue Andächtigkeit, aber eine zugleich vertrauliche — durch unabhängige Tat selbst des größten Einzelnen allein konnte das nicht erreicht werden. Wenn die Geschichte überhaupt einen Sinn hat, so können wir dieses großartige Sinnbild nur als *Ergebnis* verstehen. Ein neuer Siegeszug der deutschen Kunst konnte beginnen; die Kampfzeit des mittleren 15. Jahrhunderts hatte den Grund dazu gelegt. Ihr größter Name ist der des Hans Multscher von Reichenhofen.