

FRIEDRICH BACK / ZUM MEISTER DER DARMSTÄDTER PASSION

In seinen grundlegenden Aufsätzen über die Malerei am Mittelrhein¹ hat Henry Thode die beiden vorher wenig beachteten Tafeln der Darmstädter Galerie (Verzeichnis von 1914, Nr. 8 A B) als Werke desselben, der Mitte des 15. Jahrhunderts angehörigen Meisters festgestellt, der die im Kaiser Friedrich-Museum aufbewahrten Tafeln mit einer Verehrung des heil. Kreuzes und einer Anbetung der hl. drei Könige gemalt hat. Ein drittes, damals noch nicht beachtetes Werk des merkwürdigen Unbekannten ist die große Kreuzigung in der Kirche zu Orb.² Sie ist 1915 in der Werkstatt des Darmstädter Landesmuseums gereinigt und neu aufgenommen worden (Abb. 29).

Thode hat den Nachweis der Identität des Malers überzeugend geführt und die künstlerische Persönlichkeit des Unbekannten mit allem Feingefühl erfaßt. Es wäre nicht viel hinzuzufügen, wenn er nicht den Stilunterschied der Darmstädter und der Berliner Tafeln sehr unterschätzt und außerdem das zeitliche Verhältnis der beiden Werke umgekehrt hätte. Seine Annahme, daß jene die Reife, und diese eine Vorstufe bezeichnen, ist, soweit ich sehe, ohne Widerspruch geblieben, auch von Glaser³, der dem Meister ohne Kenntnis des Orber Altars einige Seiten widmet. In dem Buch von Burger-Schmitz-Beth wird das Berliner Werk zwar als beste Schöpfung des Meisters bezeichnet, aber die Frage der Entstehungszeit ebenfalls umgangen.⁴ Daher ist eine

Nachprüfung nötig, ehe das Orber Werk an der richtigen Stelle eingereiht werden kann.

Die halb zerstörten Außenseiten der Darmstädter Flügel sind hier zum ersten Mal abgebildet (Abb. 30-31). Maria mit Strahlennimbus in weißem, mit feinstem Tonempfinden grau und mattlila schattierten, goldgelbgesäumtem Mantel mit hellgrüner Innenseite (über dunkelblauem Kleid), kniet vor einem Tisch. Der Vorgang ist lebendig erfaßt: während sie in der plötzlichen Ergriffenheit ihre Rechte zur Brust erhoben hat, hält die Linke noch ein Blatt des rotgebundenen Buches gefaßt, das vor ihr liegt. Hinter ihr sieht man die Rücklehne einer braunen Sitzbank mit einem dunkelgrünen Kissen, von dem sich der Daumen der vorgestreckten linken Hand des Engels abhebt. Durch zwei Fenster der schwärzlich dunkeln Zimmerwand (das eine rechts am Rand, sehr beschädigt) scheint blauer, nach unten aufgehellter Himmel. Bei der Geburt (Abb. 31) ragt Maria (wie in der mittelrheinischen Gobelinwirkerei Figuren aus Blumenkelchen herausgewachsen)⁵ aus dem Mantel heraus, der zur Hüfte heruntergeglitten ist und das blaue Gewand freigemacht hat. Gegen das tiefbraune Holzwerk des Stalles, in dessen Dunkel nur undeutlich die Köpfe der Tiere zum Vorschein kommen, steht die linke Bildhälfte sehr hell: Joseph in lilafarbenem Gewand, hinter ihm eine Mauer, darüber zerklüftetes Gestein und ein grüner Hang als Schauplatz der Verkündigung an die Hirten. Die Schafe sind ganz versunken in ihr Geschäft, von dem Hund scharf beobachtet. Der eine Hirt sitzt am Boden, er blickt in die Höhe. Während er die Rechte übers Auge hält, haben sich die Finger

1) Jahrbuch, Berlin, 1900, XXI, S. 55 ff.

2) Kunstdenkmäler von Hessen-Cassel, herausgeg. von Bickell, Bd. I S. 175, Tafel 287.

3) Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei S. 88 ff.

4) Deutsche Malerei (Handbuch der Kunstwissenschaft) III S. 525.

5) Vgl. Betty Kurth, in der Mainzer Zeitschrift, X 1915, S. 89.



Tannenholz: 202×244

Abb. 29. Kreuzigung Christi

Orb, Kirche

der Linken, die sich auf den Boden stützt, im Schreck der plötzlichen Erscheinung unwillkürlich ausgespreizt. Von einem zweiten, der hinter ihm steht, sind nur die Beine erhalten.

Ein Vergleich des Faltenwurfs der Verkündigung (Abb. 30) mit dem Marienbild in Berlin (Abb. 34) gibt schon einen Anhalt für unsere stilgeschichtliche Frage. Gegen die Wucht und Größe, mit der sich die Gewandmasse in dem Darmstädter Bild bewegt, wirkt die Faltenordnung des Berliner Bildes fast matt und nüchtern, aber die plastischen und räumlichen Verhältnisse sind in letzterem klarer empfunden, schärfer durchgearbeitet; wie körperlich zieht der Saum über den Boden, wie flach und linear in dem Darmstädter Bild. Auf diesem beschreibt der Mantel rechts, vor dem Tischfuß, eine große, weiche Kurve, ebenso bei der Geburt im Schatten links an der Hüfte. Und auf den Innenseiten in Darmstadt bilden die Mantelsäume ähnliche Spiele. Das sind Nachklänge des weichen Stils, die in dem Berliner Werk kaum noch vernehmbar sind. Und würde ein so lichtempfindlicher Maler wie unser Unbekannter, nachdem er einmal so durchsonnte Räume wie auf den Berliner Innenseiten geschaffen hat, sich später mit dem leeren Dunkel dieses Stalles und Zimmers begnügen?

Auf den Innenseiten der Darmstädter Tafeln (Abb. 32–33), die Thode noch in sehr trübem Zustand sah, brachte die Reinigung im Goldgrund ein Muster zu Tag. Der Goldgrund buchtet sich in der Kreuztragung zwischen den mittleren Köpfen der hintersten Reihe ein. Im Kreuzigungsbild hingegen sind alle Figuren ganz eingebettet in den grünbraunen Ton der von einer geraden Horizontlinie begrenzten, nach oben hin etwas aufgehellten Landschaft, in die kleine Bäume und Büsche eingestreut sind. Diese ist ganz unschuldig in den Verdacht gekommen, eine alte Übermalung zu sein, wie es die Hügelkulisse vorne rechts, die vielleicht an Stelle einer Stifterfigur mit Wappen trat, wirklich ist. Vielmehr setzt der

Goldgrund mit der üblichen, vorgeritzten Linie gegen die Malerei ab und ist nirgends unter dieser bemerkbar.

Der Unterschied zwischen den beiden Flügeln befremdet. In dem Berliner Werk (Abb. 36–37) war der Maler sehr bedacht, die Flügel über das trennende Mittelstück (vermutlich eine Skulptur) hinweg in eine Beziehung zu setzen, indem er die Architektur, in der die Vorgänge sich abspielen, nach außen hin hoch, nach innen niedriger hielt. Die Darmstädter Flügel hat er zwar dadurch zusammengefaßt, daß er die stärksten Lichtwerte im Gegensinn diagonal aufsteigen ließ, aber dieser Rhythmus wird geschwächt durch den so verschiedenen oberen Abschluß. Es scheint, der Maler hat die Kreuztragung zuerst ausgeführt und ist sich dabei der Gefahr bewußt geworden, die seinem Helldunkel aus der unmittelbaren Nähe des Goldgrundes erwuchs. So entschloß er sich, im Kreuzigungsbild unter Verzicht auf das sonst erwünschte Gleichmaß mit dem anderen Flügel die Figuren erheblich tiefer zu setzen, um dadurch Platz für die Landschaft zu gewinnen. Daß er diese nicht in Berge auswachsen ließ, um die gestörte Responion wieder auszugleichen, zeugt von seiner künstlerischen Weisheit. Die lang hingezogene Horizontale, schon gegen die vielen aufsteigenden Linien erwünscht, hat etwas von der Stille des Dunkels, in dem das Licht ausklingt. In dem Berliner Werk sorgen die hinter den Figuren sich erhebenden Mauern schon in viel zwangloserer, auch der Raumbildung dienlicherer Weise für die Absonderung vom Goldgrund. Das bedeutet einen malerischen Fortschritt gegen die Kreuztragung, den unser Unbekannter in keinem späteren Werk wieder aufgegeben haben kann. Die bewußte, planvolle Raumbildung des Berliner Werks hat Glaser beobachtet. In unserer Kreuztragung zielen die perspektivische Verkürzung der Gebäude und die wechselnde Schritt- richtung der Vordergrundfiguren auf die Erweckung



Darmstadt, Hess. Landesmuseum Tannenholz: 160×114

Abb. 50. Verkündigung Mariä
(Teilaufnahme)



Darmstadt, Hess. Landesmuseum

Tannenholz: 160×114

Abb. 51. Geburt Mariä



Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

Leinwand auf Tannenholz: 160×114

Abb. 32. Kreuztragung Christi



Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

Abb. 33. Kreuzigung Christi

Leinwand auf Tannenholz: 160×114

gewisser Tiefenvorstellungen, aber nach oben hin herrscht der Geist der Fläche, der auch in der nur leicht gelockerten, konzentrischen Bildanlage, in dem Gleichgewicht der Massen und Farben noch sehr vernehmlich ist. Die rechte Hand des Heilands bezeichnet genau die Bildmitte; der zum Schlag ausholende Soldat links trägt ein orangefarbenes Wollwams mit blauen Streifen wie der ihm entsprechende, bärtige Fahnenträger rechts, bei dem der Ton aber schon dunkler ist; die Vorgrundfiguren sind gleichmäßig angeordnet und entsprechen sich auch etwas in der Farbe. Wie ungezwungen wirkt dagegen die Anlage der Berliner Innenseiten. Dort ist das Übereinander der Figuren nicht ganz vermieden, aber auf ein so geringes Maß beschränkt, daß man den Mangel des einheitlichen Augenpunktes weit weniger empfindet.

Aber im Grund war es die größere Freiheit des Helldunkels in den Darmstädter Tafeln, was Thode als Merkmal der Reife gewertet hat. Der mittlerweile gereinigte Zustand der Bilder zeigt, daß der Maler dabei von der alten Formel ausgegangen ist, die das vom Auge Entfernte abschattet und dadurch Raumtiefe andeutet. Seiner tonigen, Lichtwirkungen und Stoffliches aller Art leicht bewältigenden Malerei war es willkommen, durch die allmähliche Abdunkelung den vielen, mannigfaltig gekleideten Figuren eine Fülle von malerischen Reizen abzugewinnen. Zugleich gab dieses Helldunkel, wie er es so meisterhaft handhabte, die größten Vorteile für Bildaufbau und Ausdruck.

In der Kreuztragung (Abb. 32) kamen die Gewaffneten rechts über dem Querbalken des Kreuzes in den Schatten, der sich in den letzten Reihen immer mehr vertieft: auf einer Hauptfigur des Bildes aber, auf Maria, liegt, obwohl sie ebenso weit zurücksteht, das hellste Licht. In der Mittelgruppe sind die zwei Kriegsknechte, die den Heiland vorwärts zerren, so bewegt, daß ihre hellen Röcke das von rechts oben einfallende Licht in

breiter Fläche auffangen. Das zwingt den Blick auf die Gestalt des Herrn, auf den Schmerz in seinen beschatteten Zügen und auf das trostlose Blaugrau des Mantels, das in den Schatten des benachbarten Weiß und Hellgelb ausklingt.

Im Kreuzigungsbild (Abb. 33) liegt das Licht in herrlicher Klarheit nur auf den drei heiligen Frauen. Schon bei Johannes und dem frommen Hauptmann beginnt die Schwächung, sie geht dann bald nach den Seiten hin und nach oben immer mehr in Schatten über, nur Longinus mit seinem Knappen wird noch begünstigt. Die leuchtenden, in großen Flächen ausgebreiteten Farben der Frauengruppe — Grün, Blau und Rot — klingen verteilt, gedämpft und mannigfach abgetönt in dem zunehmenden Halbdunkel der Menge, an Stoffen, Helmen, Panzern, Waffen wieder auf. Alles Einzelne ist plastisch empfunden, aber durch die Verschleierung zur Fläche zusammengefaßt, die nun einen Zauber farbigen Lebens ausströmt.

Gewiß ist das Helldunkel hier freier als in den Berliner Bildern, wo es ganz im Dienst einer das Auge möglichst überzeugenden Wiedergabe der Dinge in ihrem körperlichen und räumlichen Dasein steht. Aber ist diese Freiheit das Ergebnis der persönlichen Entwicklung des Malers? Schon beim Meister Bertram und im Klaren-Altar waren Licht und Schatten so verteilt, wie es für die Erzählung und den Bildaufbau wünschenswert schien. Das Neue ist, daß das seinem Wesen nach königlich freie Helldunkel der mittelalterlichen Kunst sich hier, gegen Ende der Epoche, mit dem vorgeschrittenen Wirklichkeitssinn der Zeit zu einer ebenso flächenhaften und ausdrucksvollen, wie malerischen Schönheit verbindet.

Das Helldunkel unseres Meisters hat eine gewisse Parallele in Stefan Lochners Dombild.¹ Nun ist die Entwicklung der Spätkunst Lochners durch die Darmstädter „Darstellung im Tempel“, die im Jahre 1447 entstand, festgelegt und darf hier

1) Vergl. Bürger-Schmitz-Beth und Glaser a. a. O.

wohl zu einem Vergleich herangezogen werden. In diesem Bild ist an Stelle des idealen Lichtes, das im Dombild die Komposition begründet, der Anfang zu einer klareren Darlegung des Raumes gemacht: die gedämpfte, tiefe Farbigkeit ist einer helleren Stimmung gewichen. Der Unterschied ist so groß, daß man früher in der „Darstellung“ die Hand eines Schülers erkennen zu sollen glaubte. Es ist dies ungefähr dasselbe Verhältnis, das zwischen dem Darmstädter und dem Berliner Werk unseres Unbekannten obwaltet, nur ist die Entwicklung in letzterem schon weiter vorgeschritten. Und eine Übergangsstufe bezeichnet der Orber Altar (Abb. 29).

Da das Bild nach seiner Rückkehr in die Kirche wieder an seinen alten, ganz ungenügend beleuchteten Platz gehängt worden ist,¹ wird eine genaue Beschreibung der farbigen Anlage doppelt erwünscht sein.

Goldener Himmel über grünbräunlichem Erdboden, braungraue Felsen zur Seite. Die Gruppe um Maria hat das hellste Licht, ihre durch den weißen Mantel Marias noch gesteigerten Farben bestimmen das ganze Bild: das Grün der Heiligen links (mit weißlich-grauem Futter), das hellblaue Gewand Marias, das zwischen Scharlach und Zinnober liegende Rot im Mantel des Johannes und das zu Rubin neigende seines Gewandes, dann Blau noch einmal, aber mehr im Schatten, im Mantel der Magdalena, mit rosafarbenem Gewandärmel, und ganz ausklingend in dem Grau der über Maria sichtbaren, gebeugten Heiligen.

In den Gruppen der stehenden Krieger sind diese Farben wieder aufgenommen in verschiedener Abtönung und Stärke. Indem jede Gruppe

1) Eine Nachprüfung meiner früheren Aufzeichnungen, die ich kürzlich in Orb anstellen wollte, war daher nur ganz obenhin möglich. Hoffentlich entschließt sich der Kirchenvorstand zu einer der Forschung günstigeren und würdigeren Aufstellung. Die farbengeschichtliche Untersuchung der mittelhheinischen Malerei, die Hildegard Dannenberg auf breiter Grundlage begonnen hat, wird dann vielleicht die Entwicklung des Malers und seine Zusammenhänge noch weiter aufhellen.

wie eine Farbeninsel auf dem Grundton liegt, der zwischen ihnen in regelmäßigen Abständen sich ausbreitet, wird der farbige Eindruck sehr lebhaft. Die zwei wichtigsten Personen sind hervorgehoben: links Longinus, der an dem einen Auge bereits die Wirkung des heiligen Blutes zu spüren scheint, in hellblauem Gewand mit goldenem Muster, rechts der fromme Hauptmann in grünem, mit grauem Pelz gesäumtem Damast. Mit sichtlicher Liebe sind diese Stoffe, der Kristallgriff am Schwert des Hauptmanns und der Perlenbesatz seines Bandeliers dargestellt. Rechts von ihm der Mann in dem rubinartigen Rot vom Gewand des Johannes. Drüben der die Lanze des Longinus lenkende Knappe und der zum guten Schächer aufblickende Kriegsmann in derselben Farbe. Die dem letzteren entsprechende Figur links vom frommen Hauptmann tritt durch das Grauschwarz ihres Pelzmantels (über rotem Rockärmel) und der Mann rechts durch schattiges Blau zurück.

In der linken Randgruppe schwächt sich das Blau des Longinus zu bläulichem Grau in der Rüstung des jungen Fahnenträgers (über rotem Zaddelrock), von dem sich der hellgrüne Rockärmel seines behelmteten, ein braunes Lederkoller tragenden Gefährten abhebt. Rechts wird das Rubinrot geschwächt in dem Rosa des Hellebardenträgers aufgenommen, davor steht der weiße Mantel des Bogenschützen. Die Würflergruppe ist in trüben, matten Tönen gehalten, ein sehr wirksamer Gegensatz zu den reinen, starken Farben der Heiligen drüben: weißliches Hellgelb (links) und blaßes Rosa (rechts) stehen sich gegenüber, mit Lilagrau (Mantel Christi) und Blaugrau (mittlerer Würfler) in der Mitte, dazu auf beiden Seiten etwas kaltes Blau.

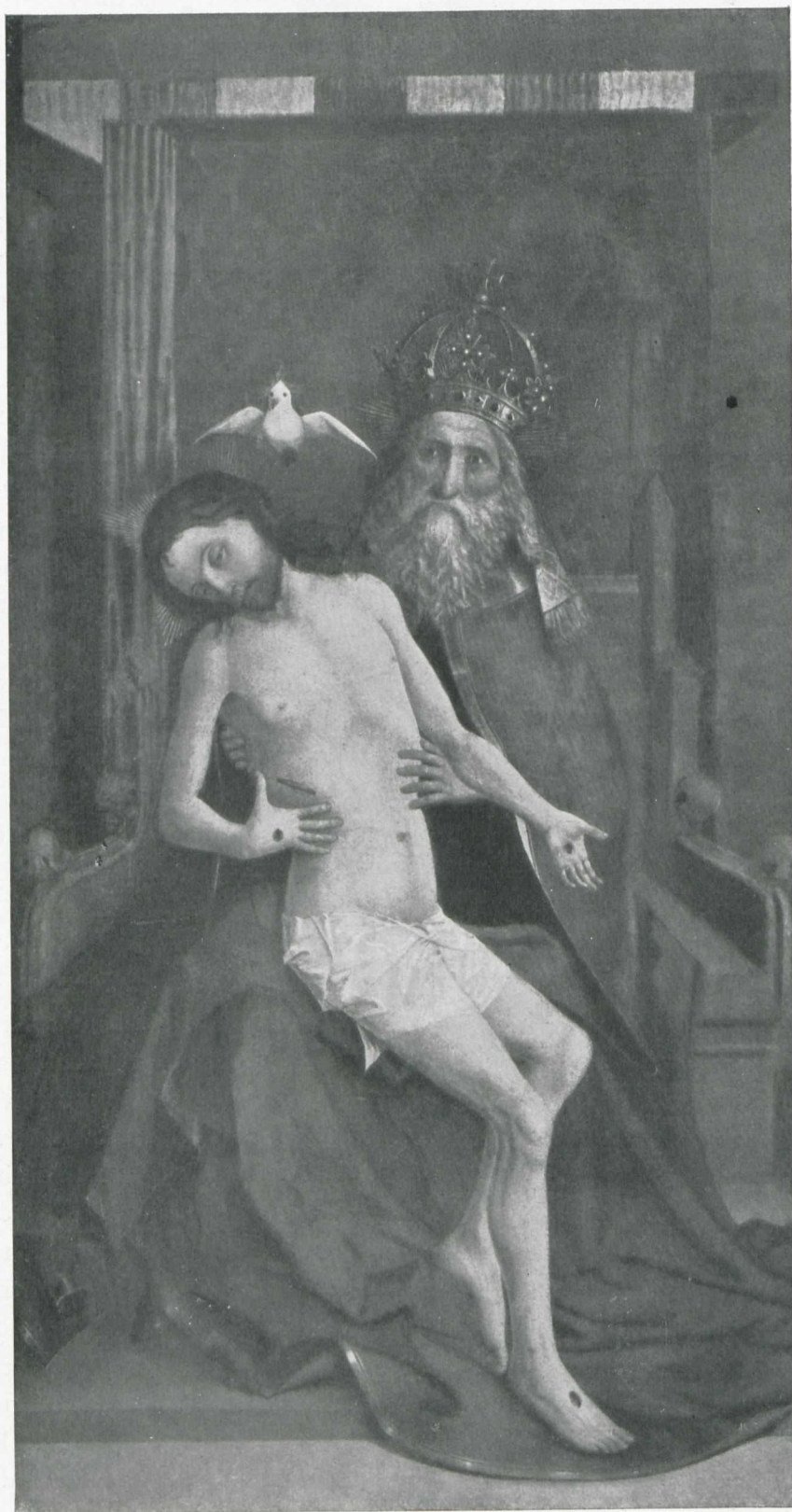
Oben setzt sich die Erzählung im Goldgrund fort. Die Seele des bösen Schächers wird von einem roten Teufelchen abgeholt, der aufschwebenden Seele des Bußfertigen kommt ein Engel entgegen. Der Körper ist dort mehr in Schatten gebracht,



Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Weißtannenholz: 202×108

Abb. 54. Thronende Maria mit Kind



Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Weißtannenhholz: 202×108

Abb. 35. Der Gnadenstuhl

hier ist überdies die Horizontlinie tiefer geführt, so daß der Körper fast ganz vor dem goldenen Himmel hängt.

Kleine Flächen von Zinnoberrot in der Mitte (Ärmel des Longinusknappen, Schärpe des Hauptmanns) und gegen den Bildrand hin (Hüte) wirken zusammenfassend wie die Richtlinien, die über den Köpfen der vorderen Figuren diagonal zur Mitte aufsteigen. Reichliche Längsfalten in den Gewändern kämpfen gegen die ungewöhnliche Breite an.

Das Bild hat im Lichten 2,02 m Höhe und 2,44 m Breite, der alte Rahmen ist 0,12 m breit; die Malerei sitzt auf Leinwand, die über Kiefernholz Bretter gespannt ist. Die Rückseite ist ohne jede Art von Bemalung. Am Rahmen sitzen noch Ösen für die verschwundenen Flügel.

Während Bickell mitteilt, daß die Tafel, die seit langem an der schlechtbeleuchteten Wand über dem Eingang des nördlichen Seitenchors hängt, vom Hochaltar der Orber Kirche stammt, führt eine mündliche Überlieferung sie nach einer Kirche in Aschaffenburg zurück, von wo sie als Geschenk nach Orb gelangt sei. Die Maße und die ganz unverzierte Rückseite scheinen gegen die Orber Hochaltarmensa als den ursprünglichen Platz zu sprechen. Diese, jetzt durch die hölzerne Barockverkleidung verdeckt, hat eine Breite von 2,44 m, ist also 0,24 m schmaler als das Bild mit Rahmen.¹ Daß das Mittelstück eines Altaraufsatzes die Mensa überragt haben soll, ist nicht wahrscheinlich. Dann: die hinteren Ecken der Mensa sind etwa 1 m von der Chorwand entfernt, der Zwischenraum war also groß genug, um einen bequemen Durchgang zu gestatten, der vermutlich auch deshalb nötig war, weil das Innere der Mensa von hier aus geöffnet werden konnte. An ihrer Rückseite ist nämlich eine große, mit einer eisernen Tür verschließbare Höhlung. Sollte die Rückseite des Altaraufsatzes unter diesen

1) Freundliche Mitteilung des Herrn Stadtpfarrer Dehler, dem ich auch eine genaue Nachprüfung der Bildmaße verdanke.

Verhältnissen ganz unverziert geblieben, nicht einmal mit Rankenwerk bemalt worden sein, wie es z. B. der Friedberger Altar zeigt? So sprechen mehrere Gründe dafür, daß das Bild ursprünglich dicht oder nahe vor einer Wand gestanden haben muß, und unterstützen dadurch jene mündliche Überlieferung. Die Flügel sind verschollen. An die Berliner Tafeln zu denken, verbieten die Maße und der verschiedene Stil.

Die Farbenstimmung hält zwischen dem Darmstädter und dem Berliner Werk die Mitte. Sie ist aufgehellt und gekühlt, wenn auch noch nicht zur Leichtigkeit der Berliner Bilder: helles Karmin und ein graurötlicher Ton, die in diesen neben Violett den Eindruck bestimmen, sind in Orb wie in Darmstadt nur nebenher zu sehen. Neu ist in Orb ein erhebliches Mehr an Weiß (durch den Mantel Marias) und das zu Rubin neigende Rot, dagegen ist das in den Darmstädter Bildern beliebte Orange fast verschwunden und Zinnoberrot eingeschränkt. Der Farbauftrag ist dünner, schon der Durchsichtigkeit des Berliner Werks näher, weniger fett als in Darmstadt.

Die Bildanlage hat noch viel Flächenhaftes. Wie im Darmstädter Kreuzigungsbild steigen Richtlinien diagonal über die Köpfe der vorderen Figuren zur Mitte auf. Eine streng konzentrische Anordnung der unter dem Kreuz Stehenden mußte helfen, die außerordentliche Breite der Tafel, die vermutlich durch die Maße der Altarmensa gefordert war, zu beherrschen. Aber wie in der Farbe, so äußert sich darin ein neuer Sinn, daß der Maler hier auf alle Weise in den Raum zu dringen sucht. Er belebt vorn den Boden durch das schräg gerichtete Rasenstück und durch deutlichere Schlagschatten, verzichtet bei den Frauen auf das modische Kostüm: die idealen Mäntel können sich weit am Boden ausbreiten. Er läßt die vorderen Figuren knien oder hocken und weiß die zurückstehenden so anzuordnen, daß die hinterste Kopfreihe nur wenig überragt. Das hatten schon Frühere getan, aber ohne die tonige Mal-

weise, die hier entscheidend hinzutritt, indem sie das Einzelne überzeugender rundet und das Ganze wie mit Luft umhüllt. Die scharfe Absonderung der Gruppen der Stehenden von einander gibt den Blick in die Landschaft frei, die in dem Darmstädter Kreuzigungsbild nur über den Figuren sichtbar wurde. Mag sie immer noch wie eine senkrechte dunkle Wand wirken: ihr Sinn ist doch, daß das Auge um die Gruppen herumspazieren kann. Und die starke Gegensatzlichkeit des Helldunkels, das in dem Darmstädter Werk ganze Figurenreihen beschattete, ist zugunsten größerer Klarheit der körperlichen und räumlichen Verhältnisse vermieden.

Auch ist die Zeichnung vorgeschritten: die Bewegungen sind — nicht nur in der prächtigen Würflergruppe mit der kühnen Verkürzung des vordersten — lebendiger, das Auge freier, der geöffnete Mund, der dort durch eine Formel eckiger Linien bezeichnet war, natürlicher, der Gesichtsausdruck bestimmter geworden. Das Nackte hat gefühlteren Umriß und weicher gerundete Form. Die hergebrachte Dreiviertelansicht der Köpfe, die in dem Darmstädter Werk noch vorherrscht, wechselt öfters mit Profil; auch volle Vorderansicht, die dort noch fehlt, wird mehrmals gewagt. Und endlich noch eine Einzelheit, die das Bild besonders deutlich als Übergang von den Darmstädter zu den Berliner Tafeln bezeichnet: man vergleiche den Faltenwurf an dem Mantel Mariens mit den Außenbildern dort. Ohne daß das gotische Liniengefühl erstickt wäre, setzt hier, im Orber Bild, eine schärfere, in Berlin noch gesteigerte Beobachtung der Form ein. Und der Mantelsaum des Johannes hat nicht mehr den weichen Schwung, der in den Darmstädter Tafeln mehrmals zu sehen war.

Indessen war der Gewinn aus dieser strengeren Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit nicht ohne Einbuße an Werten möglich: die gefühlsmäßige Einheit des Bildes und die seelische Stoßkraft der Farbe, die das starke Helldunkel der

Darmstädter Kreuzigung gab, ist verloren oder gemindert, der zunehmende Realismus hat die Erzählung trockener, nüchterner werden lassen, die Wärme der Empfindung gekühlt. Übrigens wollen wir nicht übersehen, daß die starke Erregung in der Darmstädter Kreuzigung doch recht formelhaft, mit vielen Wiederholungen vorgebracht war. Der Maler besaß nichts von der dramatischen Kraft eines Multscher, er war, wie schon Thode erkannt hat, eine beschauliche Natur. Die stilleren, feierlicheren Gegenstände des Berliner Werks, an das er in dem neuen Wirklichkeitssinn gereift und darum unbefangener als an das Orber heranging, kamen seinem Wesen weit mehr entgegen. Und wie hat er sich hier ergangen in der Darstellung kostbarer Stoffe, Gefäße, Kronen, all der Dinge, bei denen sein so außerordentlich lichtempfindliches Auge von jeher am liebsten verweilte.

Sein Name bleibt immer noch im Dunkeln.¹ Die hebräischen Buchstaben an der Rüstung des einen Kriegsknechts sind reines Zierwerk, sie ergeben so wenig einen Sinn wie die Zeichen auf den Fähnlein der Darmstädter Bilder. Ob der feingeschnittene, freundliche Kopf eines jüngeren Mannes, der in der Darmstädter Kreuzigung rechts hinter dem frommen Hauptmann zu sehen ist — der einzige, der aus dem Bild herausblickt — den Maler selbst darstellt? Vollgesichert ist durch den Orber Altar seine Tätigkeit im mittelhessischen Gebiet, die vorher nur vermutet werden konnte. Aber war er hier zu Haus oder nur Gast? Ich meine, die Feststellung Thodes, daß in seiner

¹) Hans Buchheit hat in den Sitzungen der Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft in München darauf hingewiesen, daß Erzbischof Diether durch Hilfe von Orb auf den Mainzer Bischofsstuhl gelangt war und vielleicht durch seinen Maler Friedrich Carbon den Altar als Geschenk für die Orber malen gelassen hat (Münchener Jahrb. XI S. 116 f.). Aber nach der oben mitgeteilten Überlieferung wäre der Altar von Aschaffenburg nach Orb übertragen. Übrigens kennen wir von Friedrich Carbon nur den Namen. Ein Maler Friedrich von Aschaffenburg, der am Ende identisch mit ihm sein könnte, wird 1459 urkundlich in Frankfurt erwähnt (Gebhardt in den Monatsheften für Kunstwissenschaft 1912, S. 497, vergl. Simon im Repertorium 38, S. 250).



Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Weißtannenholz: 202×108

Abb. 36. Anbetung der Könige



Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Weißtannenhholz: 202×108

Abb. 37. Kreuzeslegende

Malerei an die Werke seiner schwäbischen, ober-rheinischen, kölnischen Zeitgenossen nichts erinnert als allgemeine Züge der Zeit, bleibt zu Recht bestehen.

Das durch alles malerische Können nicht erstickte, ungewöhnliche Flächengefühl seines Frühwerks ist echt mittelrheinisch, der monumentale Geist, der schon die Meister des Friedberger und Ortenberger Altars vor ihren Zeitgenossen auszeichnete, hat sich am Mittelrhein bis zur Wende des 15. und 16. Jahrhunderts erhalten, er ist noch in den Außenseiten des Seligenstädter Altars lebendig. Auch ein feiner Sinn für die seelischen Werte der Farbe lag im mittelrheinischen Geblüt, und für die Entwicklung des Helldunkels unsres Meisters waren die Voraussetzungen hier so günstig, daß es durchaus nicht nötig ist, sie etwa von Stefan Lochner herzuleiten, wie Glaser unter erheblicher Überschätzung des kölnischen Einflusses auf den Mittelrhein versucht hat.¹ Gegen 1420 lebte im Mainzer Gebiet jener sehr begabte Maler, von dem die überschlankte Kreuzigung der Darmstädter Galerie und die zwei Tafeln des Mainzer Museums herrühren.² Sein malerisches Interesse am Helldunkel, das ungewöhnliche Verständnis, mit dem er Licht und Farbe zugunsten des Bildausdrucks handhabt, auch einzelne Züge der Komposition und Erzählung, die vielleicht aus einem gefeierten Kreuzigungsbild des italienischen Trecento überliefert³ und im Orber Altar festgehalten sind, lassen ihn als einen Vorläufer unsres Meisters erscheinen.

Wenn man das Darmstädter Werk um 1440, also

- 1) Ludwig Kaemmerer hat einmal vermutet (Memling S. 7 f.), der junge Stefan Lochner habe, wie das so Brauch war, auf der Fahrt nach Köln einige Zeit in einer Mainzer Werkstatt gearbeitet. Wer Zusammenhänge sucht, könnte die Annahme Glasers auch einmal umkehren.
- 2) Mittelrheinische Kunst, S. 53. Verzeichnis der Darmstädter Gemäldesammlung Nr. 3. Mainzer Zeitschrift X, 1915, S. 105 ff.
- 3) Die Anordnung der Frauengruppe zeigt auch das westfälische Bild der Soester Paulskirche, im Unterschied des Wildunger Altars (vgl. P. I. Meier, Konrad v. Soest, S. 62) und die Kreuzigung aus der Lambertikirche in Hildesheim (vgl. Burger-Schmitz-Beth, Deutsche Malerei, Seite 419).

gleichzeitig mit Lochners Dombild ansetzt und annimmt, daß unser Maler damals etwa im dreißigsten Lebensjahr stand, so ist sogar eine persönliche Berührung mit dem älteren Landsmann nicht ausgeschlossen; er könnte von diesem die erste Anweisung im Malen erhalten haben. Nun ist aber ein solcher Abstand zwischen der unausgeglichenen, vielfach harten, trockenen, strichelnden Malweise des Lehrers und dem die Töne weich verschmelzenden, der Wiedergabe alles Plastischen und Stofflichen voll gewachsenen Vortrag des Schülers, daß man nicht umhin kann, einen späteren, tiefgehenden Einfluß von anderer Seite heranzunehmen. Die Art von Stefan Lochner ist ganz anders: viel zarter, duftiger. Thode hat mit vollem Recht auf die Niederlande hingewiesen. An die Werke Jan van Eycks erinnert die gedämpfte, reiche und — im Unterschied von Lochner — warme Farbigkeit der Darmstädter Tafeln und die tonige Weichheit der Formengebung, die alles wie von Luft umflossen erscheinen läßt. Auch ich habe in dem Zug der Gewaffneten auf unserem Kreuztragungsbild immer wieder Nachklänge des Genter Altars gefühlt. Und ebenso treffend sieht Thode Wirkungen von Rogier und dem Meister von Fle-malle, aber diese setzen, vielleicht zum Teil durch Dirk Bouts vermittelt, erst später ein, bestimmen die Wendung zu dem kühleren, strengeren Wirklichkeitssinn, der sich zuerst im Orber Altar äußert.

Es sind zwei Werke niederländischer Kunst, von denen wir mit noch größerer Sicherheit als vom Genter Altar sagen können, daß unser Maler sie gekannt hat, und beide haben ihm vorgeschwebt, als er die Außenseiten der Berliner Tafeln malte (Abb. 34–35). Das eine ist ein vermutlich von Rogier gemaltes Marienbild, das zwar selbst nicht erhalten, aber von Max J. Friedländer⁴ in neun Wiederholungen nachgewiesen ist, unter anderm

4) Im Jahrbuch der Berliner Kunstsammlungen XXX, 1909, S. 18 ff.

einem Stich des Meisters mit den Bandrollen, dessen einziger Abdruck zufällig das Darmstädter Kupferstichkabinett aufbewahrt hat.¹ Die Farben des Vorbildes kennen wir nicht. Im Übrigen ist die starke Wirkung auf unsern Maler unverkennbar. Nur daß das Kind ein Beinchen bloß gestrampelt hat, schien ihm unpassend im Zusammenhang mit dem hochernsten Gegenstand dicht nebenan, dem Dreifaltigkeitsbild des andern Flügels. Für dieses hatte bereits Thode auf ein in der Eremitage erhaltenes Werk des Meisters von Flemalle hingewiesen.² Hier ist das Vorbild in einer für unsern Maler bezeichnenden Weise freier verwertet. Die Art, wie Gott den Sohn gefaßt hat, ist ähnlich, noch mehr die Linien des toten Körpers. Doch die strenge Majestät des Vaters, die der Flemaller im Antlitz und in der senkrechten Haltung aus-

1) Vergl. M. Lehrs, Kritischer Katalog IV, S. 72 f. L. Baer, der die Verwandtschaft des Berliner Bildes mit dem Stich zuerst beobachtet hat, schloß daraus irrtümlich, daß Maler und Stecher eine Person seien: Studien aus Kunst und Geschichte für Friedrich Schneider, 1906, S. 63.

2) Abbildung bei Tschudi, Jahrbuch der Berliner Sammlungen XIX, S. 98.

drückt, ist ins Liebenswürdige, Menschliche gemildert, und in den Zügen des Heilands gesellt sich zum Schmerz der Ausdruck freiwilliger Hingabe, erbarmensreicher Güte. Aber nicht nur die Gesinnung, auch die Kunst ist in einem wesentlichen Punkt verschieden: unser Maler meidet die außerordentliche Raumwirkung, die der Flemalle-Meister durch das weit gewölbte Thronzelt geschaffen hat, er beschränkt sich darin auf das Nötigste, und man darf sagen, daß diese Wahrung der Fläche im Hintergrund die monumentale und seelische Wirkung der Gruppe gesteigert hat. Und noch etwas anderes weist hier auf das Darmstädter Frühwerk zurück: der auf die Seele zielende Ausdruck der Farben. Im stärksten Gegensatz zu dem freundlichen, rosigen Ton, den er für den Mantel der gegenüberthronenden Gottesmutter gewählt hat, läßt er, von dem kühlen Ton des Petersburger Bildes weit abweichend, in dem goldgesäumten Mantel Gottesvaters ein feierliches Zinnober-Rot von höchster Wärme aufglühen.