

DER MEISTER DES BREISACHER HOCHALTARS

VON
CLEMENS SOMMER

MIT 29 ABBILDUNGEN

Es gibt in der Geschichte der deutschen Kunst Gestalten, die eine fatale Ähnlichkeit mit dem faustischen Pudel haben. Bald schwillt ihr Opus unter dem Auge begeisterter Faltenforscher zu elefantenhaftem Umfange an, bald zerfließt seine Einheit völlig unter dem scharfen Blicke eines Stilisten. Der oberrheinische Meister H. L. gehört zu ihnen. Es liegt mir fern das letztens einmal wieder mit hastigen Federhieben zertrümmerte Gebäude seines Werkes aus Rokoko-, Barock-, Renaissance- und Gotiktrümmern zu dem erwähnten Umfange neu aufzutürmen, aber jahrelanger vertrauter Umgang mit seinen Hauptarbeiten, mit dem gesamten Umkreis, dem er entstammt, gibt vielleicht das Recht einen wenigstens skizzierenden Aufbau zu versuchen. Dem Wesen eines Meisters seiner Art, schillernd und zwiespältig wie nur eines in dieser zerrissenen Zeit, ist weder mit der Lupe noch mit dem Fernglas beizukommen¹⁾.

I.

Zunächst der Ausgangspunkt: der Hochaltar des Münsters zu Breisach ist 1526 vollendet und mit den Initialen H. L. signiert worden (Abb. 1). Diese nur durch eine Nachricht von 1833 überlieferte Tatsache ist glaubwürdig²⁾. Sie sagt zugleich aus, daß der heute mit brauner Holzfarbe übertünchte Altar vorher bemalt gewesen ist. Am unbemalten Altar wäre das Monogramm dem Namenstäfelchen bestimmt eingeschnitten, nicht aufgemalt worden. Die auf die angebliche Farblosigkeit aufgebauten Rückschlüsse müssen fallen, der Spätgotiker H. L. ist der Tradition treu geblieben. Auch sein zweites in vollem Umfange erhaltenes Altarwerk war polychromiert: an den Flügeln des Schreines in Niederrotweil finden sich Reste des Kreidegrundes der Fassung, „die alte Polychromie der Predella ist aufgefrischt“³⁾. Die Entstehung der beiden

¹⁾ Wichtigste Literatur: Marc Rosenberg, Der Hochaltar im Münster zu Breisach, Heidelberg 1877. — Gustav Münzel, Der Mutter-Anna-Altar im Freiburger Münster und sein Meister, Freiburger Münsterblätter 10, 1914, S. 45. — Theodor Demmler, Der Meister des Breisacher Hochaltars, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen 1914, S. 103. — Die Forschungen, die dieser Arbeit zugrunde liegen, sind schon vor mehreren Jahren abgeschlossen. Es genügt daher die ältere Literatur zu erwähnen. Die neueren Beiträge zum Werke des H. L. haben seine Gestalt mehr verunklärt als Neues gebracht. Auf die einzigen bemerkenswerten, diejenigen von G. von der Osten und H. A. Schmid, wird in einem Nachtrag eingegangen. Um Irrtümern vorzubeugen sei bemerkt, daß diese beiden Beiträge vorher nicht gemeint sind.

²⁾ Der Altar wurde 1838 mit brauner Farbe überstrichen. Grieshaber hatte aber 5 Jahre vorher Initialen und Jahreszahl vermerkt. Sh. Rosenberg und Demmler.

³⁾ Otto Schmitt, Oberrheinische Plastik . . . Freiburg 1924, Erl. S. 15.



Abb. 1. Breisach, Münster. Hochaltar

Marienkronungsaltdäre von einer Hand ist selbstverständliche Voraussetzung. Hier bleibt Münzels grundlegende Betrachtung bestehen. Wichtig ist aber das zeitliche Verhältnis beider Werke, das vielfach verschoben wurde. Vor seiner Besprechung sei nach weiterem gesichertem Material Umschau gehalten. Da sind die beiden Johannesfiguren des Germanischen Museums, deren Zugehörigkeit nicht ernsthaft bezweifelt werden kann. Und zuletzt das graphische Werk des Monogrammisten H. L., für das Gleiches gilt ⁴⁾.

Die auf den Kupferstichen gegebenen Jahreszahlen sind bisher noch nicht ausgewertet worden. Mir scheint, daß sie zunächst ein fundamentales Datum zu erschließen erlauben: das Todesjahr. Von den 24 bei Loßnitzer aufgeführten Kupferstichen tragen 11 eine Jahreszahl. 14 von ihnen kommen in 2 oder 3 Zuständen vor, von denen sich die späteren meist als ziemlich flüchtige Aufarbeitungen fremder Hand zu erkennen geben. Nun sind bei den Stichen „Engel mit Passionswerkzeugen“ (L 7) sowie „Amoretten mit der Erbsenschote“ (L 23) die Jahreszahlen aus 1511 bzw. 1519 in 1533 verändert worden, weiter ist bei den Stichen „Schmerzensmann“ (L 6), „Enthauptung der hl. Barbara“ (L 8), „St. Georg als Sieger“ (L 13), „Der zornige Amor“ (L 21) und „Amor auf der Schnecke“ (L 22), die im frühen Zustande kein Datum tragen, bei der Überarbeitung dieselbe Jahreszahl 1533 angebracht worden ⁵⁾. Der Meister selbst hätte wohl kaum ein Interesse gehabt eine Veränderung der Jahreszahl oder eine späte Datierung früher Stiche vornehmen zu lassen. So bleibt der Schluß, daß ein anderer nach seinem Tode die in der Werkstatt noch vorhandenen Platten übernahm, sie übergang und mit neuer Jahreszahl in den Handel brachte.

Der Meister H. L. ist also vor 1533 gestorben. Das ist wichtig zu wissen. Man kann nun nicht mehr in den imaginär unbegrenzten Lebensraum nach dem Datum des Breisacher Altares (1526) alles hineinpresse, was der konstruierten Entwicklung wehe tut. Man kann den Blick weiter richten und sehen, daß er einer von den „großen Toten von 1530“ ist, daß er wahrscheinlich nicht nur der Todesgenosse der Dürer, Grünewald, Riemenschneider, Peter Vischer d. Ä. gewesen ist, sondern auch ihr Lebensgenosse. Daß der Sturm des Breisacher Schreines nicht Rausch und Überschwang des Jünglings war, sondern letzte Konsequenz des reifen Mannes.

Loßnitzer hat den Versuch gemacht eine zeitliche Ordnung in das graphische Werk des H. L. zu bringen, wie mir scheint in den großen Zügen richtig gesehen. Am Anfange stehen sicher die beiden Stiche „Mars und Venus“ (Abb. 2) und „Amor mit der Fackel“ (L 18 u. 20). Ihre starke Abhängigkeit (Loßnitzer) von wahrscheinlich oberitalienischen Vorbildern (Barbari), die „klassizistisch“ ruhige Haltung, die noch unsicher tastende Technik der Strichlagen, die ligierte Fassung des Monogramms sondern sie aus der Reihe der andern, denen sie nur voraus gehen können. Vor das erste feste Datum 1511, das die „Engel mit Passionswerkzeugen“ tragen (Abb. 5), muß aber auch noch eine Anzahl weiterer Blätter gesetzt werden: die 6 Medaillonstiche,

⁴⁾ Loßnitzer (18. Veröffentlichung d. graphischen Gesellschaft, Berlin 1913) schrieb sie dem Bayern Hans Leinberger zu. Demmler hat die richtige Bestimmung auf den oberrheinischen Meister H. L. eingeführt.

⁵⁾ Auch Loßnitzer hat diese Überarbeitungen als fremden Eingriff betrachtet. S. 8 sowie Anm. 8.



Abb. 2. Monogrammist H. L.: Mars und Venus. L 18



Abb. 3. Monogrammist H. L.: Adam und Eva. L 1. — Herkules. L 24

die paarweise auf einer Platte gearbeitet sind (L 1—5, 24) (Abb. 3), die „Venus auf der Kugel“ (L 19) (Abb. 4), der „zornige Amor auf der Kugel“ (L 21) (Abb. 22), vielleicht auch noch der Schmerzensmann (L 6). Alle diese Blätter lassen in Zeichnung und Technik, vor allem aber auch in der geistigen Atmosphäre die unmittelbare Nähe Dürerschen Einflusses erkennen. So stark, daß die Möglichkeit einer Berührung mit dem großen Nürnberger vielleicht nicht ganz von der Hand zu weisen ist. Der Stich von 1511, „die Passionsengel“, zeigt neuen Wandel. Hier, daneben aber auch in dem „Georg als Sieger“ (Abb. 25) kommt erneut ein italienischer Einfluß fast erlebnishaft zum Ausdruck. Der Sprung von Dürer zu Mantegna ist so unmittelbar und überraschend, daß man ohne die Gleichheit der Signatur und die Kenntnis der anderen Blätter etwa

die „Venus auf der Kugel“ niemals mit dem Engelstich von 1511 in Beziehung setzen würde. Die Stellung der hellen Figuren vor dunklem Grunde, Körperbildung, Typus der Kindergesichter, der Aufbau der Gruppe in starker Untersicht, die Ornamentik bei L 7, bei L 13 die antike Pose und der durch den anliegenden Harnisch kaum verhüllte Akt zeigen, mit welcher Intensität sich der Deutsche dem Studium der Arbeiten des Paduaners hingeeben hat. Nach diesem doppelten Wandel hat er so etwas wie seine eigene Form gefunden (obwohl man nie den Eindruck verliert, daß die ganze graphische Tätigkeit des Monogrammistens H. L. mehr oder weniger ein Experimentieren ist, eine Art Selbstauseinandersetzung des Bildhauers auf einem doch fremden Gebiete; daher auch jeder fremde Einfluß so unmittelbar zum Ausdruck kommt). Allerdings erst nach einer Pause von 8 Jahren, aus der uns zum mindesten keine Arbeiten seiner Hand erhalten sind. Denn das nächste Blatt sind die „Amoretten mit der Erbsenschote“, die das Datum 1519 tragen. Das in mancher Beziehung noch deutlich spürbare Mantegneske Element ist abgeschliffen, Dürersche Züge werden wieder

sichtbarer, beides wird aber in ganz persönlicher Weise zu einem Stil verschmolzen, der der bizarren und krausen Phantastik seines Wesens adäquat erscheint. Der „zornige Amor auf der Schnecke“ und der „Petrus“ (dat. 1522) (Abb. 7) sprechen dieses Wesen am eindeutigsten aus, scheinen bis zu einem gewissen Grade restlose Erfüllung der hier vorhandenen Möglichkeiten zu bedeuten. Es ist verlockend sich vorzustellen, daß der Künstler nach ihnen nicht mehr das Bedürfnis empfand weitere Wege zu suchen, daß diese Blätter tatsächlich die letzten graphischen Arbeiten seiner Hand geblieben sind. Aus dem gleichen Jahre 1522 stammen außerdem noch einige kleine Rundbildchen (L 9–12, 14, 15, 17), die mehr als skizzenhafte Auseinandersetzungen mit Gruppierungs- und Raumproblemen denn als eigentliche graphische Arbeiten erscheinen (Abb. 6). Was hier an Verkürzungen und Überschneidungen, an bizarrer Gestik und flüchtigen Bewegungen gegeben wird, ist erstaunlich und läßt an ähnliche Bestrebungen in der Donauschule denken ⁶⁾.

Die Reihe der Holzschnitte (von denen keiner eine Datierung trägt) vermag weniger auszusagen. Das teilweise sehr unbeholfene Messer des Formschneiders hat hier zu viel von der unmittelbaren Zeichnung verloren gehen lassen. Trotzdem lassen sie sich der aus den Stichen gewonnenen Chronologie einigermaßen einordnen. In die erste Gruppe der Salvator und der Maruskatanz, zur zweiten der Sebastian, später Christophorus und Florian. Am Schluß der Georg zu Pferde, dessen kompliziertes Bewegungsmotiv ihn zu der letzten Gruppe der Stiche in Beziehung setzt ⁷⁾.

Gibt diese Chronologie, des Graphischen Werkes das greifbare Bild einer Entwicklung? Ich glaube ja. In den Frühwerken konventioneller

⁶⁾ Ich möchte allerdings annehmen, daß die nicht datierten unter diesen Rundstichen denen mit der Jahreszahl 1522 einige Zeit vorausgehen. Die Verkürzungen und Bewegungen sind hier noch nicht so kompliziert und reif in der Lösung.

⁷⁾ Vgl. den Georgskampf des Rundstiches von 1522 L 11.

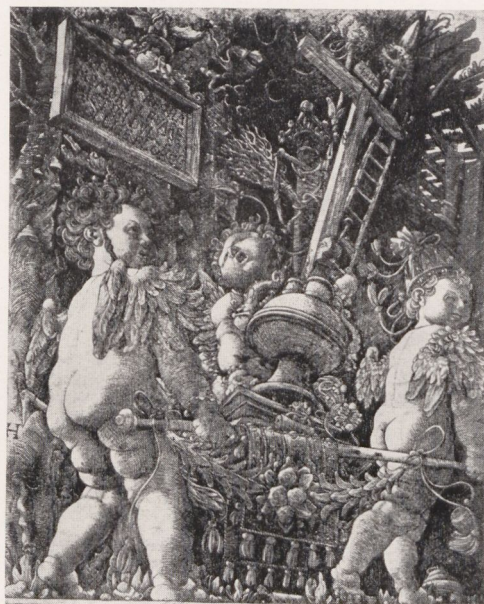


Abb. 5. Monogrammist H. L.: Engel mit Passionswerkzeugen. L 7



Abb. 4. Monogrammist H. L.: Venus auf der Kugel. L 19

Bildaufbau, Überschaubarkeit trotz gotischem Streben nach Raumfüllung. Die Figuren in der Vorderebene sich bewegend, flächig ausgebreitet ohne Überschneidungen. Das reichliche Beiwerk begleitend und füllend, nicht mitbestimmend. Das Erregende, Bizarre nur zaghaft zum Ausdruck gebracht in der unmotivierten Beweglichkeit der



Abb. 6. Monogrammist H. L.: St. Georg im Kampf. L 11

schen neuen Weg. Eigenen, sehr deutschen Weg. Nicht der Natur das Gesetz der Form aufzuzwingen ist sein Bestreben, sondern ihr das Gesetz des Werdens zu entlocken, sie zu neuer und unerhörter Formung zu verführen. Nicht wie der Bildgedanke eines Menschen, weit eher wie eine Laune der Natur scheint die Gestalt des Petrus Landschaft zu sein, Landschaft im gleichen Sinne wie die Gestaltungen Altdorfers oder Hubers, in denen die gleichen Urkräfte zu menschenhafter Formung drängen.

Der Petrus ist Krone des graphischen Werkes. Von ihm aus ist es nur ein Schritt hinüber in das Schöpfungsgeheimnis des Breisacher Altares. Darf man hier noch nach „Richtigkeit“ fragen? Ist das nicht der unergründliche Formungswille der Natur selbst, der in tausend Verschlingungen neue Gebilde schafft? Sind das Gewandschlingen oder ist es das Sausen des Sturmes, der die Wolkenfetzen vor sich her treibt? Sind das Haare oder das Rauschen des Wasserfalles? Sind es Engelkinder, die als Gloriole die Gruppe der Krönung umgeben, oder sind es die lebendigen Kräfte der Natur selbst, die in tausendgestaltiger Form aus der nur dem dumpfen Auge



Abb. 7. Monogrammist H. L.: S. Petrus. L 16

Gewänder, in einer äußeren Übersteigerung und Phantastik der Einzelform, deren „Richtigkeit“ aber in jedem Falle noch erstrebt bleibt. Dürersches Lehrgut. Die „Venus auf der Kugel“ als Schatten der „Nemesis“.

Erst Mantegnas Einfluß entbindet eigenes Wesen. Des Italieners heroische Bändigung der Natur zeigt dem Deut-

lichen das Gesetz der Form aufzuzwingen ist sein Bestreben, sondern ihr das Gesetz des Werdens zu entlocken, sie zu neuer und unerhörter Formung zu verführen. Nicht wie der Bildgedanke eines Menschen, weit eher wie eine Laune der Natur scheint die Gestalt des Petrus Landschaft zu sein, Landschaft im gleichen Sinne wie die Gestaltungen Altdorfers oder Hubers, in denen die gleichen Urkräfte zu menschenhafter Formung drängen. Der Petrus ist Krone des graphischen Werkes. Von ihm aus ist es nur ein Schritt hinüber in das Schöpfungsgeheimnis des Breisacher Altares. Darf man hier noch nach „Richtigkeit“ fragen? Ist das nicht der unergründliche Formungswille der Natur selbst, der in tausend Verschlingungen neue Gebilde schafft? Sind das Gewandschlingen oder ist es das Sausen des Sturmes, der die Wolkenfetzen vor sich her treibt? Sind das Haare oder das Rauschen des Wasserfalles? Sind es Engelkinder, die als Gloriole die Gruppe der Krönung umgeben, oder sind es die lebendigen Kräfte der Natur selbst, die in tausendgestaltiger Form aus der nur dem dumpfen Auge ununterbrochen neu gebären? Das ist die Zaubersphäre der Walpurgisnacht, tiefstes Geheimnis deutschen Wesens, immer wieder versuchte künstlerische Schau des letzten Urgrundes der Dinge. Hier weht unsterblicher Geist, Geist, der durch die Jahrhunderte deutscher Kunst stets neu sich gestaltet, sei es in den Worten des Faust oder den Versen der Hymnen an die Nacht, sei es in den Symphonien Beethovens oder den Orgelklängen einer Bachschen

Fuge. Hier ist der Atem, der die Bamberger Apostel und die Naumburger Stifter be-
seelt, dessen Keuchen wir im Astkreuz von S. Maria im Kapitol wie in der Coburger
Pietà vernehmen; hier ist Höllensturz und Nachtwache, Judenfriedhof und Mönch am
Meer, Spiel der Wellen und die Gärten von Arles. Auch der Irrenhausgarten. Denn
schicksalhaft und dunkel ist dieser Geist, auch wenn er heiter und farbig erscheint.
Unter der Qual seines Schöpfungsdranges kann der Einzelne sich verzehren, wie van
Gogh sich verzehrte, kann die Kunst eines Volkes zerbrechen, wie die deutsche Kunst
zerbrach, als in Grünewald und Altdorfer, in Leinberger und im H. L., und in dem
Dürer der Apokalypse — dem deutschen und tieferen — sich das Schicksal einer
mehrere hundertjährigen Schaffensperiode vollendete. Und als Holbein nach England ging.

Man kann betroffen stehen vor dem Zauberwerk des Breisacher Schreines, man
kann die klassische Ordnung darin vermissen, die Dürer kläubernd versuchte, die dem
Olympier Goethe gelang. Man kann den Verschwender schelten, der unter der Fülle
der Formen den Aufbau versteckt, wie unter der Fülle der Blätter der Baum sein Ge-
äst verbirgt. Man kann den Geist tadeln, der so frei mit den höchsten Mysterien der
Religion schaltet. Aber ihn als kalten Virtuosen oder widerborstigen Meuterer gegen
Ordnung und Klarheit zu charakterisieren heißt sein Wesen ebenso verkennen, wie
seine Einordnung unter den Begriff des Manierismus (als allgemein europäische Er-
scheinung). Soweit er Manierist ist — und das ist nicht zu leugnen — ist er es
in einer sehr deut-
schen, garnicht eu-
ropäischen Weise,
in der gleichen
Weise, in der es
seine Generations-
genossen waren, als
da sind: Altdorfer
und Baldung, Lein-
berger und Douver-
mann, Breu und
Grünewald. Nur in
diesem Kreise muß
er gesehen wer-
den, in dem er mit
tausend Fäden ver-
wurzelt ist, von dem
er nicht sein Hand-
werkszeug, aber
seine geistige Rüste
empfangen hat.

Wenn oben nur



Abb. 8. Grünewald: Anbetender Heiliger. Zeichnung. —
Wien, Albertina

die Namen Dürers
und Mantegnas ge-
nannt wurden, so
war es, weil ihr
Einfluß unmittelbar
und formal faßbar
am Wachstum des
H. L.-Stiles betei-
ligt ist. Die Wir-
kung Grünewalds
ist nicht so leicht-
hin abzulesen. Nur
selten einmal ver-
rät ein Gestus, eine
Gestalt, daß die
Kenntnis des Isen-
heimer Altares vor-
auszusetzen ist ⁸⁾.
Um so gewaltiger
ist sie im Schöpfe-
rischen zu fassen.
Wie in dem Petrus-

⁸⁾ So etwa die von Pinder hervorgehobene Gleichheit der Geste im Arm des Täuflers. Auch die merkwürdig

stiche die mächtige Gestalt aus dem Boden zu wachsen, aus dem knorrigen Baumstamm hervorzutreten scheint, so bildet sich auf der Albertinazeichnung Grünewalds mit dem anbetenden Heiligen (Abb. 8) die menschliche Form aus der sie umgebenden Natur. Hier ist einmal die Gleichheit der künstlerischen Schau so greifbar, daß von da aus die Gemeinsamkeit der beiden großen Altäre erleuchtet wird.

Aber noch über das Werk des Malers hinaus ist der Breisacher Altar Bekenntnis der Artung seines Meisters (Abb. 9 und 10). Bekenntnis des eigenen schöpferischen Wesens, Verherrlichung der schöpferischen Kräfte, die die Welt gestalten. In der Gestalt Gott Vaters die Mächte der Natur, in deren Schoße die Welt ruht, ohne Stütze in sich selbst gehalten. Gleich Wurzeln ziehen seine Füße in das Ungestaltete hinab, das bald in kristallinen Brüchen, bald in zähflüssigen Strömen die Glieder des Lebendigen zu verstricken und festzuhalten strebt. Wie Rinde umgibt das Gewand die stammgleichen Glieder und im Gestrüpp des Bartes verschwindet fast das durchfurchte Antlitz, in dessen schwerem Ernst sich die Trauer der Kreatur zu spiegeln scheint. Gibt es bessere Verkörperung des Erdgeistes, wie ihn Faust beschwört, wie ihn die Dichterkraft des Volkes im Rübezahl gestaltet? Und gegenüber die Gestalt des Christ, des Menschengottes. Den wohlgeformten Leib (wo im Umkreis der deutschen Kunst gibt es einen Leib so leibhaftig wie diesen?) umfließt zartes Gewand, das kaum verhüllt, das von geheimnisvollem Winde flammengleich nach oben gerissen die lebendigen Wesen in seinem Strudel mit hinaufführt in die Sphäre des Himmlichen, wo körperlose Geister den Reigen schlingen. Und flammengleich umzüngeln

trockene Struktur des Armes wiederholt sich. Oder die ebenfalls schon vermerkte Vorliebe für plissierte Gewandung. Oder einmal das Hirtenfigürchen auf dem Rundstich der Anbetung L 4, das auf der Mitteltafel des Isenheimer Schreines sein Vorbild hat.



Abb. 10. Predella des Breisacher Hochaltars: Die vier Evangelisten

die Haare ein Antlitz von wahrhaft herrscherlicher Bildung, in dem das ordnende Maß göttlichen Wesens sich spiegelt. Feuer und Luft scheinen diese Gestalt zu umwehen, wie drüben Erde und Wasser herabzusinken scheinen. Zwischen den männlichen Verkörperungen der gestaltenden Kräfte schwebt schemenhaft heraufwachsend die Gestalt der Mutter, tiefer als sie beide im Gestaltlosen verwurzelt, höher als sie beide herausstrebend in die Sphäre des Ewigen. Ergeben sind die Arme über der Brust gekreuzt, mit selbstbewußter Demut neigt sich das Antlitz, dessen geheimnisvolles Lächeln aus unergründlichen Tiefen zu steigen scheint. Alle Kräfte des Himmels und der



Abb. 9. Mittelschrein des Breisacher Hochaltars: Marienkrönung

Erde sind nur da um sie zu krönen, und die Musik der Sphären, der Sang der himmlischen Scharen künden ohne Unterlaß ihr Lob.

Solche Vision jenseitiger Dinge kann nur aus einer Hochspannung aller geistigen Kräfte des Menschen gestaltet werden. In den Evangelisten der Predella formt der Meister vierfache Ausprägung geistiger Bemühung. In dem knabenhaften Johannes die Einfalt des reinen Herzens, das noch nicht beirrt von äußeren Dingen der inneren Stimme folgt. Im Jüngling Matthäus den Feuergeist, der nach den Sternen greift und in ekstatischer Hingabe seine Sendung erfüllt. Im Markus den reifen Mann, der in gedankenvoller geduldiger Arbeit die Früchte seines Wissens niederlegt. Und im greisen Lukas die erkenntnisschwere Beschaulichkeit des Alters, das nicht mehr wirken braucht, das die Hände nun ruhen lassen kann. Wie durchdacht ist dieses Spiel der Hände, das den formalen Aufbau zu einer bewegten Einheit zusammenschließt. Von den stillfleißigen Händen des Knaben über den erregten Wirbel der beiden nächsten Paare zu der gestillten Ruhe der Greisenhände rechts. Auch die vier symbolischen Wesen, die in ihrem schemenhaften Auftauchen den Aufbau aus der Tiefe heraus auflockern, sind nicht tote Attribute, sondern klingende Stimmen in diesem geistigen Spiele. Sie scheinen begleitend zu wiederholen, was in den Gestalten ihrer Meister laut erklingt: Flug des Adlers, Himmelsbotschaft des Engels, Festigkeit und Kraft des Löwen, Gelassenheit und Sanftmut des Rindes.

So ruht das Schöpfungsmysterium auf den festen Fundamenten des Glaubens, der Offenbarung, des Wissens und der Erkenntnis. Auf diesen Fundamenten ruht auch die Ordnung der menschlichen Gesellschaft. In den Flügeln stehen ihre Vertreter, feste erdschwere Gestalten. Links diejenigen des geistlichen und geistigen Standes: die jugendlichen Diakone Stephanus und Laurentius. Stephanus voll hingebenden Glaubens und Schwermut, zum Dulden und Leiden bereit, Laurentius brennend vor Eifer mit dem Evangelium für seinen Glauben zu kämpfen, mit dem Blick den Gefährten aufrüttelnd. Drüben die Herren dieser Welt. Protasius als Ritter und Edelmann, die Hand am Schwertgriff, voll Spannung und Kampfbereitschaft, neben ihm der Bürger Gervasius — mit leisem Spott gezeichnet — dem Gefährten in allem nach-eifernd, bemüht seiner Überlegenheit sich anzugleichen. In der obersten Zone des Gesprenges schließlich das Mysterium der Erlösung, Engel und Heilige umgeben die Gruppe der Anna Selbdritt, in der sich die Menschwerdung Gottes verkörpert⁹⁾. Und als höchstes und letztes Passion und Erlösung in der Gestalt des Schmerzensmannes, der, leidender Mensch und triumphierender Gott zugleich, seine durchbohrten Hände zum Segen erhebt.

Die Erkenntnis der geistigen Grundlagen, die im Breisacher Schrein gestaltet sind, gibt ihm ohne weiteres die Stellung im Werk seines Meisters. Er steht am Ende. In den wenigen Jahren, die nach seiner Vollendung noch bleiben, kann keines der andern bekannten Werke entstanden sein. Der Niederrotweiler Altar so wenig wie derjenige, dem die Nürnberger Johannesfiguren entstammen.

Der Altar, der heute in der kleinen Kirche von Niederrotweil (eine Stunde von

⁹⁾ S. Vitalis und S. Valeria sind die Eltern der beiden hl. Märtyrer Protasius und Gervasius.



Abb. 11. Niederrotweil, Friedhofskapelle, Altar

Breisach) steht (Abb. 11), hat kaum von Anfang dort seinen Platz gehabt. Dübellöcher auf seiner Oberkante zeigen, daß die kleineren Figuren, die jetzt einfach auf den Kasten gestellt sind, ursprünglich in einem Auszug untergebracht waren. Unter dem niedrigen Gewölbe des Chores hätte solcher aber keinen Platz gehabt. Der Altar ist vielleicht aus einer anderen Kirche hierher versetzt worden.

Sein Schrein hat gegenüber dem Breisacher die traditionellere Form, wie sie am Oberrhein und in Schwaben üblich war: ein fast quadratischer Kasten mit überhöhtem Mittelteil. Die Marienkrönungsgruppe des Mittelschreines weist ebenso auf die frühere Entstehung hin. Sie steht dem für beide Altäre verbindlichen Vorbilde des Baldung'schen Hochaltars im Freiburger Münster in vielen Zügen wesentlich näher als die andere. Es genügt hier Münzels Ausführungen ins Gedächtnis zu rufen¹⁰⁾. Aber

¹⁰⁾ A. a. O.

nicht nur dieses eine Werk Baldungs hat auf den Bildhauer gewirkt, sondern auch sein zweiter im Beginn der Freiburger Zeit entstandener Altar, der Schnewlin-Altar, ist am Rotweiler Schrein zu spüren. Die Taufszene des linken Flügels (Abb. 12) steht deutlich unter dem Eindruck der entsprechenden Darstellung in Freiburg. Die Nähe Baldungs im Werke des H. L. (auch die Apostel der Predella sind vielleicht den Charakterköpfen ihrer Genossen am Baldungschon Hochaltar nicht ganz fremd) ist auffallend, da weder vorher noch später der Einfluß dieses engeren Landsmannes sich



Abb. 12. Niederrotweil, Friedhofskapelle, Altar: Flügelrelief, Taufe Christi

an seinen Werken bemerkbar macht. Vielleicht haben während der Freiburger Jahre Baldungs nahe Beziehungen die beiden verknüpft, denn warum hätten sonst beide dem Christus (Abb. 13) die gleichen Züge eines lebendigen Vorbildes gegeben, das in der Freiburger Kreuzigung der Rückseite noch einmal in der Gestalt des Essigträgers auftaucht? Wie auch der dunkelhaarige Evangelist derselben Kreuzigung den beiden Meistern gemeinsam verbunden scheint. Er, der den sonstigen Baldungschon Johannes-typ zwar auch bestimmt, aber nur hier in so ausgeprägter Formung erscheint, ist Zug um Zug dem Jüngling gleich, der auf dem Taufrelief sein schönes Profil über die Schulter des Heilands neigt, schon durch die medaillenhafte Prägung aus dem Strudel der Komposition sich heraushebend (Abb. 15). In dieser Taufszene spielt das Ge-

heimnis persönlichster Beziehung noch einmal hinein: das kleine Frauenköpfchen, das ganz oben in der rechten Ecke des Reliefs aus den Wolken taucht. So ist in allem die unmittelbare Nähe des Baldungschen Werkes zu erschließen, und gerade, daß neben



Abb. 13. Niederrotweil, Friedhofskapelle, Altar: Christus aus dem Mittelschrein

der verhältnismäßig geringen Beziehung auf formalem Gebiete der Hauch menschlicher Bindung sich spüren läßt, scheint mir ein sehr nahes zeitliches Verhältnis anzudeuten. Das gilt für alle Teile des Altares gleichmäßig. Denn daß die Flügelreliefs in der Erregtheit fließender Bewegung über den Schrein mit seiner brüchigeren Gestaltung hinauszugehen scheinen, darf nicht darüber täuschen, daß der Ablauf solcher Bewegung völlig in der Fläche vor sich geht, daß das Körper-Raumgefühl der Stiche von 1519 und 1522 — geschweige des Breisacher Altares — noch nicht entfernt erreicht ist.

Und wenn auch wieder die experimentierende Graphik der plastischen Gestaltung vorausgehen mag, so ist doch klar, daß das Mantegnaerlebnis von 1511 sich im wesentlichen noch nicht verwurzelt und durchgesetzt hat.

Die Entstehung des Niederrotweiler Altares wird also in die Zeit



Abb. 14. Niederrotweil, Friedhofskapelle. Altar: St. Michael aus dem Mittelschrein

während und gleich nach Vollendung des Altarwerkes Hans Baldungs im Freiburger Münster anzusetzen sein, etwa in die Jahre 1514—1518.

So relativ frühe Ansetzung scheint auch gerechtfertigt, wenn man sich die Anschauungsstufe vergegenwärtigt, die aus der Gestaltung des ganzen Schreines spricht. Hier findet sich die teilhafte Richtigkeit der Frühstiche in allen Teilen, eine Richtigkeit, die sich in einer unerhörten und in der deutschen Kunst nicht häufigen Schönheit und Vollendung der Einzelform ausspricht. Es ist nicht zuviel gesagt, daß etwa der fast wehmütige Zauber des jugendlichen Michael (Abb. 14) in Antlitz und Händen oder das

Engelköpfchen ganz oben am Rande der Mittelgruppe, daß die jugendsprühende Form des Fußes Christi und seine Antithese zu dem vom Alter zerbrochenen Fuße Gott Vaters — in den Händen wiederholt — kaum Vergleichbares hat in dieser Zeit (Abb. 16, 17).

Zugleich findet sich in Rotweil noch jene bizarre Übersteigerung der an sich richtigen Einzelform, die für die Frühgruppe der Stiche so charakteristisch war. Sei es in den sonderbaren Breitschwertern und Hackbeilen der kämpfenden Engel, in ihren Flügeln oder der wirbelnden Gestik ihrer ausfahrenden Bewegungen, sei es in den grotesken Zusammen-

setzungen der Höllenungeheuer oder in den krankhaften Geschwulsten an Gliedern und Gesichtern. Schönheit und Häßlichkeit, edler Schwung und wüste Grimasse, alles ist auf die Spitze getrieben, wird nebeneinander zur Schau gebracht, durch die wilde und bizarre Bewegtheit zu einem oft sinnverwirrenden Strudel verflochten und verschlungen. Im Breisacher Schrein ist solches Nebeneinander zur Einheit verschmolzen, zu



Abb. 15. Niederrotweil, Friedhofskapelle, Altar: Engelkopf aus der Taufe Christi (zu Abb. 12)

Predella ohne Zusammenhang mit den anderen Darstellungen der Salvator mit den zwölf Aposteln. Fürwahr ein rein äußeres Programm, dem jede geistige Verknüpfung fehlt.

Von hier aus noch ein Wort zu der oft bekrittelten Drängung der Figuren im Schrein und in der Predella. Sie scheint verständlich einerseits aus dem Bestreben der Isolierung der frühen Periode notfalls gewaltsam ein Ende zu machen, andererseits der mangelnden geistigen Einheit eine formale Geschlossenheit zu überbauen. Im reifen Breisacher Werke ist das Problem der Vereinheitlichung in jeder Hinsicht bewältigt, wird zu inniger formal-geistiger Verflechtung in der Predella oder zu freier Lösung im Schrein.

Der entscheidende Wandel in der Entwicklung des H. L. liegt zwischen Rot-

letzter Ordnung im Chaos der Welt vertieft. Daher muß auch in Rotweil die äußere Deutung erfragt werden, die in Breisach so wenig Anteilnahme erweckt. Das Programm des Rotweiler Schreines ist traditionell und ohne geistige Voraussetzungen: die Marienkrönung als Hauptstück, die beiden Patrone Johannes Baptista und Michael ohne Beziehungnahme zu Seiten. Auf den Flügeln überkreuzt je zwei Szenen aus der Legende der Titelhiligen. In der



Abb. 19. Nürnberg, Germanisches Museum. Johannes d. Ev.
(Teilstück)



Abb. 20. Nürnberg, Germanisches Museum. Johannes d. T.
(Teilstück)



Abb. 16. Niederrotweil, Friedhofskapelle,
Altar: Fuß Christi aus dem Mittelschrein

weil und Breisach. Der Sprung von Dürer zu Mantegna bereitet ihn vor, die Stiche des zweiten Jahrzehnts im Verein mit den Skulpturen des Niederrotweiler Schreines lassen in ihrer Gesamtheit das zwiespältige Bild eines Suchenden und Versuchenden erkennen. Der Petrusstich von 1522 ist das Dokument der neuen Einstellung.



Abb. 17. Niederrotweil, Friedhofskapelle,
Altar: Fuß Gott-Vaters aus dem Mittelschrein

In dieser Zeit oder kurz vorher muß das Altarwerk entstanden sein, dem die beiden Johannesfiguren des Germanischen Museums in Nürnberg entstammen (Abb. 18, 19, 20)¹¹⁾. Besonders die Gestalt des Evangelisten verrät die unmittelbare Nähe des Stiches, vor allem im Vergleich mit dem Schreinwerk der früheren Epoche. Die Auflösung der Oberfläche, dort immer noch teilhaft, läßt jetzt keine glatte Fläche mehr zu. Die motivische Gleichheit des nach innen eingerafften Mantels gibt besondere Möglichkeit der Gegenüberstellung. Bei der Maria noch glatte stabartige Reifen sind die Faltengrate an der Johannesfigur brüchig und vibrierend, wie überhaupt solche Vibration die ganze Gestalt erfaßt zu haben scheint. In ihrer Formzersplitterung lebt die gleiche eruptive Gewalt, wie in den rauchwolkenartigen Gewandgeschieben des Petrus, in den Buch- oder Kelch-tragenden Händen dieselbe Maßlosigkeit in der Überformung des Einzelgliedes. Auch die Gesichter und die nackten Teile (man vergleiche die beiden

¹¹⁾ Zuerst von v. Bezold im Anzeiger d. Germ. Nat. Museums 1913 veröffentlicht. Die Figuren sind heute ohne Fassung, waren aber fraglos ursprünglich bemalt.



Abb. 18. Nürnberg, Germanisches Museum. Die beiden Johannes

n 1522 (→ Petrusstich)

Täufer) zeigen solche Veränderung. Sie sind in einen Strom von Unruhe getaucht, der ihre Oberfläche wie Wellenschlag pulsieren läßt. Hier in den Nürnberger Figuren ist auch zuerst mit Entschiedenheit der Versuch gemacht das Gewand zur Charakterisierung seines Trägers heranzuziehen, also auch im Geistigen die Einheit zu erreichen.

II.

Wir sahen den reifen Meister, der im großen Werke des Breisacher Schreines seine tiefsten Gedanken zum Ausdruck brachte. Wir fanden den kritischen Augenblick des letzten Wandels, wie ihn der Petrusstich in so einzigartiger Weise manifestiert, verkörpert in den Nürnberger Johannesfiguren, die das Bild eines größeren Altarwerkes dieser Periode erschließen lassen. Wir haben den Ausdruck des vorhergehenden Entwicklungsabschnittes, den die Stiche von 1511 und 1519 begrenzen, im Rotweiler Schreine erkannt. Das graphische Werk führt uns aber noch weiter zurück. Läßt sich dieser Abschnitt, der wie wir sahen unter dem Sterne Dürers



Abb. 21. Ulm, Museum. Altarriß

hält als Mittelstück wie dort die Gruppe der Anna Selbdritt, dazu drei männliche Figuren, deren Spruchbänder sie als Jochheim, Salime und Jacob ausweisen¹³⁾. Im Schreine selbst

stand, durch ein plastisches Werk belegen? Wir müssen uns leider mit einem Ersatz begnügen.

Unter dem Schatz an Altarrissen, den das Ulmer Münster bewahrt hat, findet sich die Werkzeichnung eines Altares, der diese Stufe vertreten kann (Abb. 21)¹²⁾. Das in Tuschzeichnung sorgfältig durchgebildete Blatt zeigt über einer Predella mit den vier Halbbüsten der Kirchenväter einen Schrein, dessen Gestaltung völlig dem Niederrotweiler entspricht. Der harte Umriss des überhöhten Mittelteiles wird durch reiches breitblättriges Akanthuslaubwerk zu runder Form gemildert, die dicht über den Köpfen der Schreinfiguren sich schließt. Das Gesprenge entspricht in seiner feinen und durchsichtigen Struktur weitgehend dem des Breisacher Altares. Es ent-

¹²⁾ Tuschzeichnung auf Papier, h 70,6, br 28,5 cm. Der Riß stammt aus dem Besitz des Münsters, evtl. aus der Bauhütte vom Beginn des 16. Jahrhunderts. Angaben von Herrn Dr. Häberle (Ulm). — Abgeb. bei Hans Huth, Künstler u. Werkstatt der Spätgotik, Augsburg 1923, Abb. 24.

¹³⁾ Gemeint sind vielleicht die apokryphen drei Gatten der Anna: Joachim, Cleophas und Salomas.

drängen sich zu Seiten der Gottesmutter Johannes der Täufer, S. Erasmus, S. Stephan und ein jugendlicher Heiliger im Diakongewand mit Geißel und Buch, der vielleicht aus einer Vermischung der beiden hl. Philippe entstanden sein mag. An Stelle von Flügeln zeigt der Altar rechts und links zwei leere Nischen. Ihre Blumenbekrönung (stilisierter Wegerich) findet sich getreu im Gesprenge von Breisach.

Ist schon durch den Gesamtaufbau der Zusammenhang mit den beiden Altären des H. L. nahegelegt, so wird er durch den Stil der sauber ausgeführten Figürchen bestätigt. Die Madonna verrät seine Hand am deutlichsten. Ihr Aufbau mit der von der linken Hüfte in weitem Bogen bis zum rechten Fuß herabschwingenden Röhrenfalte, dem herausmodellierten Kontur des rechten Beines und den brüchigen Faltenballungen vor dem Schoße wiederholt sich mehrfach im Werke unseres Meisters. Von den graphischen Arbeiten zeigt ihn der Holzschnitt des Salvators (L 25), der der frühen Periode angehört, von den Bildwerken der Johannes Ev. vom Aufsatz des Niederrotweiler, der S. Vitalis in dem des Breisacher Altares. (In modifizierter Form kommt dieser Versuch der Ponderierung im Gewande noch häufig vor; er gehört zum stereotypen Formgut.) Typus und Haltung des von reichen Haarwellen auf allen Seiten umflossenen Gesichtes nimmt so deutlich denjenigen der Niederrotweiler



Abb. 22. Monogrammist H. L.:
Der zornige Amor auf der Kugel.
L 21

Umkreise unseres Meisters. Die stark beschädigte Marienfigur der Sammlung Clær-Mühlhausen, die qualitativ an der Spitze der verwandten Arbeiten steht, erweist sich im Aufbau, in der Lage und Haltung des Kindes, in Anordnung und Fluß der Haare als unmittelbarer Ableger¹⁴). Man wird keine Mühe haben auch bei den übrigen Gestalten der Zeichnung Beziehungen zum Werke des H. L. zu finden, so etwa, wenn man die Auszugsfiguren mit denen des Niederrotweiler Altares vergleicht. Vermerkt sei nur noch die weitgehende Übereinstimmung der Selbtrittdarstellungen hier und in Breisach, wo aus dem sehr flächigen Aufbau der Frühzeit entsprechend der konstatierten Entwicklung ein raumplastisch sehr bewegtes Gebilde geworden ist. Dasselbe ist bei den vier Kirchenvätern der Predella der Fall, die wiederum die lebhaft

Maria voraus, wie es bei einer skizzenhaften Zeichnung überhaupt möglich ist. Das Kind entspricht mit den prallen übermodellierten Formen, dem breiten großen Kopf in jedem Zug dem „zornigen Amor auf der Kugel“ (Abb. 22), den wir als reifste Äußerung der „Dürerperiode“ im graphischen Werke kennen lernten. Und auf diesem Blatt findet sich in dem flatternden Tuche des Köchers die genaueste Parallele zu dem Kopftuchzipfel der Schreinfigur. Zum weiteren haben wir aber auch eine ziemlich getreue Replik der Madonna des Risses im allernächsten

¹⁴) Abb. bei Schmitt, a. a. O. Tfl. 133. — Ob sie eigenhändig ist und, wie Münzel meint, vielleicht von dem gleichen Altar stammt, wie die Nürnberger Johannesfiguren, entzieht sich meiner Beurteilung. Ich habe sie nie gesehen.

und dramatische Gestik der Evangelisten in Breisach in ganz zager Form vorausnehmen. Bei diesen Predellenbüsten, die einmal mehr den oberrheinischen Charakter des Risses dokumentieren, fällt die sehr lockere Gruppierung auf, die aber durchaus dem Charakter



Abb. 23. Basel, Kupferstichkabinett. Männerkopf. Zeichnung

der frühen Stiche entspricht, bei denen solche bemühte Isolierung der Gestalten in der Fläche als kennzeichnend festzustellen war. Diese Lockerheit der Komposition ist auch noch im Mittelschrein zu verspüren, wo nun allerdings ein Schritt weiter zur Bindung getan wird, indem die Figuren rein in der Fläche dicht aneinandergeschoben sind. Ein Schritt weiter in der Richtung zum Niederrotweiler Altar mit seiner durchaus flächigen Verklammerung der gesamten Komposition.

Bei jedem Vergleich ergibt sich also die Zugehörigkeit des Ulmer Altarrisses zu der Gruppe der frühen Stiche, seine zeitliche Festlegung vor die bisher gesicherten

Werke. Hier hat das Blatt seine ganz besondere Bedeutung. Daneben ist es aber auch als Dokument an sich nicht ohne Reiz. Die peinliche Genauigkeit bis ins kleinste Detail des Laubwerks, ohne daß dabei der Blick für den Zusammenhang verloren ginge, die metallische Schärfe und Festigkeit des Striches verraten einen Menschen von ausgesprochenem Ordnungssinn und Nüchternheit im Sachlichen. Zunächst unwahrscheinlich für den Schöpfer des Breisacher Wirbelsturmes. Aber wenn man sich klar macht, daß gerade eine solche Komposition nur durch souveräne Beherrschung des Einzelteiles, durch genaue Vorherbestimmung jeden Maßes gestaltet werden kann, dann wird verständlich, daß solch mathematisch-klare Anschauungsweise die Grundlage sein muß für die Entfesselung aller Form, wie sie im Breisacher Altar geschah. Das Verhältnis zwischen dieser frühen Werkzeichnung und dem späten Bildwerke ist genau das gleiche wie das der ersten Rundbildchen zu denen von 1522.

Für die Werkzeichnungsweise des Meisters H. L. ist der Ulmer Riß Beleg. Seine eigentliche Zeichnungsweise aber hat sicher ganz anderen Charakter gehabt. Hier hat das sprunghafte und übererregbare Wesen des Künstlers, die Stoßkraft seines schöpferischen Temperamentes den Zeichenstift bestimmt in atemloser Spannung über das Papier gejagt. Wie es etwa die Stiche besonders der späteren Zeit ahnen lassen. Aus solcher Erkenntnis des Wesens heraus sei mit aller Vorsicht ein Blatt in die Betrachtung einbezogen, das der sonstigen Einordnung bisher widerstrebte. Es ist die Kohlezeichnung eines zurückgeworfenen Männerkopfes aus der Sammlung Amerbach im Basler Kupferstichkabinett (Abb. 23), die früher einem anonymen Meister H. F. zugeschrieben wurde. Sie wurde zuletzt mit nicht schlechten Gründen an Jörg Breu gegeben¹⁵⁾. Aber abgesehen davon, daß die Zeichnungen der Sammlung Amerbach fast alle oberrheinischer oder Schweizer Herkunft sind, scheint auch die außerordentlich plastische Gesinnung sie von der Art des Augsburgers abzusetzen. Sie vielleicht unserem Meister zuzuschreiben, dessen Temperament eine solch explosiv spannungsgesättigte Darstellung wohl zuzutrauen ist, könnte vor allem die Verwandtschaft mit dem Kopfe des S. Georg in dem Kupferstiche L 13 (Abb. 24) veranlassen. Die Art der Formung des Gesichtes, das nur aus Muskelfleisch zu bestehen scheint, die Struktur des geblähten Halses, die Einbettung der Augen, der aufgebrochene Mund zeigen weitgehende Übereinstimmung. In seiner Problematik reiht sich das Blatt ohne Schwierigkeit in die Übergangszeit des Mantegnesken Einflusses ein, in der zugleich die Nähe Grünewalds, die sich in der Zeichnung nachdrücklich manifestiert, erklärlich wäre.

Aus der Zeit des Ulmer Altarrisses ist uns zwar keine größere Arbeit erhalten, aber vielleicht kann eine etwas fragmentarische Einzelfigur an dieser Stelle eingesetzt werden. Ein hl. Georg auf dem Drachen im Münchner Nationalmuseum hat alle Merkmale der persönlichen Handschrift des H. L. (Abb. 25/26)¹⁶⁾. An der eigenhändigen Ausführung — dies sei im voraus festgestellt — kann kein Zweifel sein. In der Vorder-

¹⁵⁾ Basel, Kupferstich-Kabinett U 6. 29. — Aus der Sammlung Amerbach. — Ernst Buchner, Der ältere Breu als Maler. In: Beiträge z. Gesch. d. deutschen Kunst II, Augsburg 192, S. 273, Abb. 228.

¹⁶⁾ Inv. Nr. 10/147. Lindenholz, h 139. Dort als Niederbayrisch um 1520 bezeichnet. Gekauft 1908 im Pariser Kunsthandel.

ansicht des Kopfes stört die fleckige Erhaltung von Resten des Inkarnates. Um so mehr überzeugt die Profilansicht von der unerhört eindringlichen Gestaltung dieses Gesichtes. Im ganzen Werk des Meisters wird man kaum einen zweiten Kopf finden, bei dem das Einmalig-individuelle mit solcher Beobachtungsfreude zum Ausdruck gebracht ist. Schon diese Tatsache, daß der Prozeß der Verschleifung individueller Züge zu einer typischen Charakteristik noch nicht begonnen hat, würde die Figur an den Anfang der bisher bekannten Arbeiten setzen. Die Gewandbehandlung, für die der flatternde Schärpenzipfel und der hinterfangende Mantel mit den sonderbaren Knoten ausreichenden Beleg gibt, weist wiederum auf die Stufe vor 1511, wie auch alles übrige für solche Ansetzung spricht. Es ist dies um so leichter festzustellen, da wir ja den Einbruch des Mantegnesken Elementes an einer zweiten Wiederholung des genau gleichen Themas konstatieren können. Der Georgsstich L 13 stellt ebenfalls den Tanz des Siegers über der Leiche des erschlagenen Feindes dar. Aber wie viel freier wird die Bewegung hier gestaltet, trotzdem sie nicht weniger in der Fläche vor sich geht wie bei dem Bildwerk. Dort ist sie ängstlich zusammengehalten, stößt überall hart gegen den Umriß, so daß sie einen



Abb. 24. Monogrammist H. L.: St. Georg als Sieger (Ausschnitt aus L 13)

statischen die Befreiung nicht so schnell vor sich geht. Immerhin ist die Bewegung jetzt fließend geworden, sie füllt den noch gedrängteren Raum ohne Brüche und Härten. Aber die im Stiche vorbereitete Lösung von gotischer Enge findet doch erst im Christus des Breisacher Altares ihre Vollendung.

Wir fassen noch einmal kurz zusammen, was der Ulmer Riß und der Münchner Georg in Ergänzung der frühen graphischen Arbeiten auszusagen hatten. Die Frühstufe (früh nur relativ) also die Zeit etwa um 1508/10 ist charakterisiert durch eine noch stark traditionell gebundene flächige Kompositionsweise, die die einzelnen Dinge isoliert sieht, die ganz teilhaft Einzelwerte nebeneinandersetzt, nur zagend einen Zusammenschluß zu größerer Einheit versucht. Die Bewegung ist noch stark gebunden, wird dem im Grunde starren Kern nur aufgeschrieben. Wenn wir also von hier aus noch weiter nach rückwärts suchen wollen, müssen wir nach Werken Umschau halten, die einen ausgesprochen spätgotischen Charakter zeigen, die sicher von dem eigentlichen „H. L.-

eckig-hampelmannhaften Charakter verursacht, der durch das Fehlen einiger wichtiger Bestandteile wie des hinter dem Haupte geschwungenen Schwertes, des abwärts stoßenden Lanzenschaftes, der dritten Feder auf dem Baret noch verstärkt wird. Nun ist allerdings auf dem graphischen Blatt eine solche Freiheit ungleich leichter zu erreichen als im Holzbildwerke und der Michael des Rotweiler Schreines zeigt denn auch, daß hier im Pla-

Stil“ noch nicht viel erkennen lassen werden. Man könnte an die schönen Figuren eines hl. Bischofes und der hl. Laurentius und Stephanus denken, die heute im Gespreng des Freiburger Hochaltars stehen. Aber sie tragen einen bereits zu ausgesprochenen Stilcharakter und der spätere Sebastian gleicher Hand im Freiburger Augustinermuseum gibt denn auch Kunde, daß ihr Meister dem H. L. zwar ähnliche aber doch eigene Wege sucht¹⁷⁾. Es gibt noch eine ganze Reihe von merkwürdig isolierten Werken dieser Zeit am Oberrhein, deren Qualität sie der Erwägung empfiehlt. Aber von allen ist es nur die Madonna der früheren Sammlung Spetz-Isenheim (Abb. 28), bei der sich die Indizien so weit verdichten, daß sie als frühe Schöpfung des



Abb. 25. München, Nationalmuseum. St. Georg als Sieger

großen unbekanntem Breisachers bestehen kann¹⁸⁾. Hier ist jener geforderte spätgotische Charakter in ausgesprochener Weise vorhanden, zugleich die sehr teilhafte Schau, die bedenkenlos eigenes und überkommenes Formgut nebeneinander setzt. Trotz scheinbaren Volumens ist keine eigentliche Rundung vorhanden, kein Schwellen von einem Kerne aus, das bestimmende Element ist das Konkave, so daß die positiven Teile eigentlich nur als eine Art von Gerüst stehen bleiben, ganz in der Weise wie wir es bei der Rotweiler Mittelgruppe feststellen können. Dieses durchaus manieristische Verhalten gegenüber dem Körperlichen, das allerdings bis zu einem gewissen Grade überhaupt der oberrheinischen Artung entspricht, ver-

¹⁷⁾ Vgl. S. Sommer, Spätgotische Holzbildwerke vom Oberrhein... in: Berichte a. d. Freiburger Augustiner-Museum H. I. 1924, S. 9. — Abb. auch bei Schmitt, a. a. O. T. 107, 135.

¹⁸⁾ Vgl. C. Sommer, Madonnenfiguren vom Oberrhein, in: Oberrheinische Kunst I, 1925. S. 13, T. X. — Neuestens hat G. von der Osten sie unabhängig von mir als Frühwerk des H. L. erkannt. Hierauf wird in einem Nachtrag dieser Arbeit zurückgekommen. — Außer den später noch zu besprechenden Repliken der Spetzmadonna in der nächsten Umgebung findet sich ihr Typus abgewandelt aber deutlich bei einer Anzahl teilweise weit entfernter Madonnen, von denen ich hier die schöne Maria des Mainzer Domes (R. Kautsch, Der Mainzer Dom und seine Denkmäler, T. 104) sowie die Madonna der Pfarrkirche in Donaueschingen (A. Feulner, d. deutsche Plastik d. 16. Jahrh., München 1926, T. 55) nenne. Die letztere steht in engstem Zusammenhang mit dem Meister von Meßkirch.

knüpft sie und damit den Meister H. L. besonders mit einem Künstler, dessen Traditionen seinerseits wieder weit in das 15. Jahrhundert zurückreichen. Es ist der Meister des Lautenbacher Hochaltars (Abb. 28), dessen Spätphase ganz von dieser manieristischen Note beherrscht ist, die doch wieder nichts anderes ist als eine Übersteigerung, eine Überspitzung des von Nikolaus von Leiden dem Oberrhein so nachhaltig vermittelten Formprinzips, der einen seiner zwei Seelen, wie sie Pinder so treffend gekennzeichnet hat, „geistreich



Abb. 27. Paris, Louvre. Madonna aus der Sammlung Spetz-Isenheim



Abb. 26. München, National-Museum. St. Georg als Sieger (Ausschnitt)

glühend... massenzerschitzend... eigen-elegante Linearverbindungen ziehend...“ Der Lautenbacher Meister, als Mitarbeiter des Niederländers in Straßburg mit Wahrscheinlichkeit nachzuweisen und bis zum Jahrhundertende zu verfolgen, vertritt in seiner Entwicklung immer einseitiger diese eine Richtung seines großen Lehrmeisters, die im Lautenbacher Schrein eben schon stark manieristische Züge erkennen läßt¹⁹⁾. Hier schließt sich die Isenheimer Figur ihrem ganzen Wesen nach an, und von hier führt ein leicht verfolgbare Faden zu den Werken des H. L. hinüber, die mit neuer Intensität und mit neuem Formgefühl letzte Auswirkung dieses für

¹⁹⁾ Dieser für die Spätgotik am Oberrhein wichtige Meister läßt sich von der Katharinen-Büste aus Weissenburg (Abb. Schmitt a. a. O. T. 17 u. T. 49) über eine Reihe von Zwischengliedern bis zur Jahrhundertwende verfolgen.

die deutsche Kunst der Spätgotik so schicksalhaften Anstoßes bringen. So ist es kein Wunder, daß hinter der Isenheimer Figur noch deutlich genug als Ahnin die Trierer Madonna des Nikolaus von Leiden zu verspüren ist.

Aber es ist nicht nur die gemeinsame geistige Haltung und Stilgrundlage, die die Isenheimer Madonna dem Werke des H. L. verknüpft. Da ist zunächst der Gesichtstypus, der bei dem frühen Werke als Vorstufe des Rotweilers sich deutlich zu erkennen gibt. Er ist wesentlich flacher, auffallend flächig sogar, alles daran ist glatter, ungeformter, wiederum teilhafter gesehen, aber die wichtigeren Formteile stimmen überein. Wie auch hier der Kopf in gleicher Art dem langen schlanken Halse aufsitzt, an dem die Sehnen vorne sich so deutlich abzeichnen. Auch hier spielt die Marienfigur des Ulmer Risses als Mittlerin ihre Rolle. Nicht weniger das Kind, dessen lebhaftes Köpfchen auf den Rotweiler Schrein in beliebig vielen Varianten zu finden ist. (Man vergleiche die Bildung seiner Ohren mit H. L.-Ohren aller Stufen). Das Körperchen scheint zunächst eine andere Struktur zu haben als die prallen Putten des H. L., aber einmal können wir — entsprechend allem anderen — bei so früher Entstehung noch nicht die reife Durchbildung der späteren Zeit erwarten und dann finden wir diesen „gotischen“ Kindertyp auch noch an dem einzigen Kinderakt des Rotweiler Altares, an der kleinen Seele, die auf dem Wägerelief des linken Flügels in der sinkenden Schale der Waage steht. Nicht anders verhält es sich mit den Haaren, deren Entwicklung zu immer freierer Bildung sich über den Riß hinüber bis zu dem ersten Altarwerk hin verfolgen läßt. Nicht anders auch die zarte feingegliederte Form der Hände, deren Finger in ständiger Unruhe zu zucken scheinen. Und zuletzt wird man im Gewande unschwer die gemeinsamen Merkmale aufsuchen können. Die glatten konkaven Flächen, die von stark gebrochenen Graten durchzogen werden, deren prismatische Struktur ganz eigenen Charakter hat, die lebhaft kreisenden aber noch nicht vibrierenden Säume. Über den Rotweiler Schrein hinüber bis zum Breisacher wird man bei aufmerksamem Studium diese Merkmale verfolgen können, die wiederum in der Ulmer Werkzeichnung vermittelnde Bestätigung finden.

Wir werden die Isenheimer Figur doch etwa durch einen Zwischenraum von 5—8 Jahren von dem Ulmer Risse trennen müssen, so daß die ersten Jahre des beginnenden Jahrhunderts für ihre Entstehung in Frage kommen. Also jedenfalls bevor das gewaltige Werk des Grünewald-Altares am gleichen Orte entstand, dessen Eindruck ja sonst auch in irgendeiner Weise sich manifestieren müßte. Das ganze Wesen des H. L. scheint mir von dieser Erkenntnis aus nun sicheren Grund zu bekommen. Gegen das Ende der 70er Jahre des 15. Jahrhunderts geboren (Dürer 1471, Burgkmair 1473, Altdorfer und Breu um 1480, Baldung 1484) gehört er jener Generation der deutschen Künstler an, die gezwungen war sich entscheidend mit dem Einbruch des Neuen auseinanderzusetzen, das eben tatsächlich als etwas Neues in ihr Leben trat, während sie selbst noch die ersten bestimmenden Eindrücke aus der Welt des Alten empfangen hatten. Und für unseren Meister ist es bestimmend geworden, daß er — aller Wahrscheinlichkeit nach — in der Schule eines Mannes die Lehrjahre verbrachte, der noch ganz im Alten verwurzelt war, dessen späte Werke beinahe den Eindruck einer bewußten



Abb. 28. Lautenbach, Hochaltar

Reaktion gegen den gewaltigen Ansturm der neuen Zeit hinterlassen. Die Isenheimer Madonna ist sichtbarer Zeuge dieser Lehre. Erst in reifen Jahren ist dann die Auseinandersetzung erfolgt, so daß er von Dürer und Mantegna, die eben nicht mehr seine Lehrer sondern nur seine Anreger werden konnten, nur das seinem gefestigten Wesen Adäquate sich zu eigen machte. So daß schließlich — von dem mächtigen Sturm Grünewaldschen Vorbildes in der eigenen Richtung vorwärtsgetrieben — seine wahrhaft spätgotische Artung zu vollster und reichster Blüte sich entfalten konnte. So kam es, daß der Weg für ihn fast zu leicht wurde, daß er mühelos alles abschüttelte, was seinem Wesen fremd war (wie etwa die Renaissanceelemente auf den Flügeln des Rotweiler Schreines). Daher auch vielleicht die manchmal virtuosenhaft anmutende Leichtigkeit und Glätte seiner Formungen. Der Gefahr, die aus solcher Leichtigkeit des Schaffens dem gemeinen Geiste droht, stand die Kraft einer erlebnishaften Erkenntnis entgegen, die aus jeder seiner Schöpfungen spricht. Diese Erkenntnis ist nicht die Frucht treuer und geduldiger Arbeit wie bei Dürer, sie hat nicht den Gluthauch letzter Hingabe wie diejenige Grünewalds, sondern sie hat ein etwas kaltes Feuer, das nicht mitreißt, sie ist weder lehrhaft noch erschütternd. Sie beruht in sich, läßt den draußen stehen, der ihre Rätsel nicht zu raten vermag. Sie schließt ab. Ein Leben und eine Epoche.

III.

Wenn es mir gelungen sein sollte, das Wesen des Meisters H. L. aus dieser Betrachtung heraus begreifbar zu machen, die Logik in der Entwicklung seines Werkes aufzuzeigen, dann wird es kaum nötig sein darauf hinzuweisen, daß in dem so gefügten Gebäude für die anderen ihm bisher zuteilten Bildwerke sich kein Platz mehr findet. Der Annenaltar des Freiburger Münsters, der für die meisten seiner Bearbeiter den Ausgangspunkt bildete, muß restlos und ein für alle Mal aus seinem Werke herausgeschnitten werden. Und solcher Schnitt wird nicht einmal eine Wunde hinterlassen, sondern ein lästiges Anhängsel entfernen. Wie könnte man der spröden Eleganz des Spätgotikschülers, der schönheitsdurstenden Hingebung des Suchenden oder der schwerelosen Geistigkeit des Reifen so plumpe zähe Gestaltungen zutrauen? Wie konnte man sein Wesen so verkennen? Hier ist einer am Werke, der in den Bann des Größeren geraten ist, der ihm das abgesehen hat, was äußerlich zu erlernen ist. Etwa von der Zeit des Ulmer Risses ausgehend mag er 1515 diese Stufe erreicht haben, aus der seine Entwicklung sogar noch weiter führt, bis er in den Figuren von Forchheim und Reutte (etwa zu gleicher Zeit wie Breisach) die Grenze dessen erreichte, was ihm möglich war. Dazwischen steht die Madonna von Comburg, deren engste Zugehörigkeit zu den Figuren des Altares einerseits und mit dem Aufbau der Madonna des Ulmer Risses andererseits die Verknüpfung dieses Schülers mit der Frühstufe erneut bestätigt²⁰⁾.

Ihn mit dem Basler Schnitzer Martin Hofmann zu identifizieren, wie H. A. Schmid

²⁰⁾ Abb. dieser Werke bei Schmitt, a. a. O. T. 109/10, 130/31, 132 a. u. b. — Ein kleines Relief im Museum der Stadt Ulm, die Geburt Christi darstellend, scheint mir aufs engste seinem Werke verbunden. Abb. in: Mittelalterliche Plastik im Museum der Stadt Ulm, Belvedere 8, 1925. S. 34, Abb. 8.

will, kann ich mich nicht entschließen²¹⁾. Warum sollten die Freiburger für den Annenaltar ihres Münsters einen fremden Meister haben kommen lassen, wo in ihren Mauern eine ganze Anzahl von Schnitzern wohnte? Auch scheint mir die Art seiner Gestaltung — soweit sie aus den beiden Büsten in Basel sich bestimmen läßt — dem Meister des Annenaltars fremd, dafür aufs nächste einer Gruppe von Bildwerken verwandt zu sein, an deren Basler Herkunft nicht zu zweifeln ist. Es sind die schönen Figuren der Anna Selbdritt, der hl. Barbara und Katharina, die aus der Umgebung Basels in das dortige Museum gelangten. Ihre Typik, vor allem die Formung der schwerlidrigen Augen und der Haare, entspricht den Büsten. Dieser Künstler von sehr ausgesprochener Eigenart ist als Reifer unter den Einfluß des H. L. gekommen, wie die Madonna seiner Hand in Jechtingen verrät. Sie ist eigenwillige Umformung der Isenheimer Maria. Das geht auch aufs beste mit den von H. A. Schmid genannten Daten zusammen, wonach er sich 1507 aus Stolberg am Harz kommend in Basel niedergelassen hat. Für Basel wäre hier ein sehr markanter Künstler gewonnen²²⁾.

Das Vorbild des großen Breisacher Meisters hat weithin gewirkt. Es seien hier nur einige Werke genannt, die den Widerschein seiner Art erkennen lassen, wie ihn auch der 1523 entstandene Lochereraltar des Sixt von Staufen im Freiburger Münster verrät. Zwei fast getreue Repliken der Isenheimer Madonnenfigur gibt es, wieder in Jechtingen und in der früheren Sammlung Nemes²³⁾. Die erstere dadurch von Interesse, daß ihr Verfertiger sich auch sonst als Kopist nachweisen läßt. Von seiner Hand gibt es Repliken der oben erwähnten Jechtinger Maria des Martin Hofmann und einer Madonna in Thann. Weiter zeigt im Freiburger Augustinermuseum ein Johannes Baptista den Typus desjenigen im Ulmer Riß, eine Madonna am gleichen Orte, wie selbst dürftigste Talente in seiner Nähe zu blühen beginnen²⁴⁾. Im hohen Schwarzwalde schreibt man Knittelverse in seinem Ton — der sonderbar-groteske Altar in Hofsgrund am Schauinsland, dessen Flügel in Freiburg sind²⁵⁾ — und noch weit im Inneren der Schweiz findet man Gestaltungen, die seinen Stempel tragen, wie die bemerkenswerte Madonna aus Oberkirchenberg (Kanton Luzern) im Basler Museum und die stehende Anna Selbdritt aus Unterwalden ebendort²⁶⁾.

Die Kunst des H. L., die so weite Wirkung fand, ist am Oberrhein verwurzelt, verkörpert alemannisches Wesen. Hier ist jener bewegliche und lebhaftige Geist zu Hause, der schönheitsdurstig und offen fremdem Vorzug in rasch entfachtem Feuer sich in neue Bahnen wirft und zugleich zäh am Hergebrachten festhält. Grenzland im besten Sinne dem westlichen Nachbar, Ausfallpforte zum ewigen Süden. Es ist kein Zufall, daß gerade hier eine sterbende Zeit aus Altem und Neuem ein letztes flammendes Mal sich errichtet.

²¹⁾ Vortrag in der Freiburger Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft am 23. II. 31: Der Meister des Annenaltars in Freiburg und der des Hochaltars in Breisach. Bericht in: Oberrheinische Kunst 5, 1932, S. 259.

²²⁾ Vgl. Sommer, Madonnenfiguren . . . sowie den Jahresbericht d. Historischen Museums Basel 1927, Abb. 2 u. 3.

²³⁾ Vgl. Sommer, a. a. O., sowie Katalog d. Sammlung Nemes, 1931, Nr. 362, T. 79.

²⁴⁾ Der Johannes steht der Frühstufe des H. L. außerordentlich nahe. Inv. Nr. 11443.

²⁵⁾ Katalog d. Ausstellung „Mittelalterliche Kunst am Oberrhein“ im Freiburger Augustiner-Museum 1924 (Berichte . . . H. 2, 1924), Flügel: Inv. Nr. 11546/47.

²⁶⁾ Historisches Museum, Inv. Nr. 1915, 315 sowie 1904, 10.

Nachtrag zur neueren H. L.-Literatur

Es ist letztens versucht worden, den Meister H. L. aus fremder Quelle, aus dem Kreise Veit Stoßens herzuleiten²⁷⁾. G. von der Osten hat sich hier von der Gleichförmigkeit parallel laufender Zeitströmungen in die Irre führen lassen. Die Übereinstimmung gewisser Formelemente hat ihn veranlaßt die richtige Erkenntnis der Zugehörigkeit der Isenheimer Madonna zum Werke des H. L. zur Verknüpfung mit zwei Johannesfiguren des Berliner Museums zu benützen, die reinste Prägungen fränkischer Art sind. Man kann diese Formen in unserer Zeit überall aufsuchen: die kreisenden Säume so gut bei Veit Stoß wie bei Claus Berg, beim Meister von Osnabrück wie bei Andreas Morgenstern in Adamsthal. Die Haarbildung nicht minder in der Prägung der beiden Johannesfiguren, die ganz der fränkischen Art entspricht. Am Oberrhein entwickelt sie sich zu ähnlicher Form selbständig aus Vorstufen, wie sie der Lautenbacher Altar etwa zeigt. Die — vor allem bei dem Baptista — fast grimassenhafte Art der Physiognomik entspricht gar nicht dem Wesen des H. L. Seine Charakterisierung schließt sich wiederum der des Lautenbacher Meisters ohne Zwang an. Der von G. von der Osten herangezogene Schmerzensmann zeigt im Antlitz viel beseeltere Bildung als die Johannesfiguren. Auch er ist reinste oberrheinische Prägung, wenn er auch der Isenheimerin und damit dem H. L. durchaus nicht allzu nahe steht. Ihm verwandt scheint mir ein sitzender hl. Theobald in Thann, allerdings über einen Zeitraum von sicher 10 Jahren hinweg (Schnitt der Augen, Haare, Gewand)²⁸⁾. Dagegen ist der sitzende Bischof aus Thann in Straßburg der H. L.-Frage wieder verknüpft: als Werk des Lautenbacher Meisters, das spätestens in den frühen 90er Jahren entstand (Spitzschuhe, Beinstellung). So ist durch falsche Blickrichtung aus richtiger Bestimmung eine schwere Belastung des H. L.-Bildes geworden, die nicht unwidersprochen bleiben konnte.

Auch H. A. Schmid geht in seiner Neuordnung des H. L.-Werkes von richtigen Beobachtungen aus. Auf die Abtrennung des Annenaltars in Freiburg bin ich oben bereits eingegangen. In der Frage der zeitlichen Ordnung hat er sich ebenfalls der alten Münzelschen Ansicht wieder angeschlossen, daß der Rotweiler Altar vor den Breisacher zu setzen sei. Nur schiebt er ihn mit der Datierung auf 1521—22 viel zu dicht an den letzteren heran, um den H. L. zum Schüler des Annenaltarmeisters machen zu können. Und weiter belastet er ihn mit dem Anhängsel der beiden Basler Bilder (Kephalus und Prokris, sowie S. Hieronymus)²⁹⁾, die m. E. unvereinbar sind mit dem Werke des Bildschnitzers. Der Charakter, der aus ihnen spricht, scheint mir ein völlig anderer, nervöser, fahriger, kleinlicher. Weder in den Schnitzwerken noch in der Graphik des H. L. findet sich unmittelbar Verwandtes außer gewissen Elementen, die als allgemein oberrheinisch-schweizerisch zu bezeichnen sind. Die Bilder des Nikolaus Manuel Deutsch oder die Graphik des Urs Graf steht dem H. L. genau so nahe wie sie. Wenn Schmid ihn als Maler zu erkennen glaubt, da er das Landschaftliche in einer Weise be-

²⁷⁾ Gert von der Osten, Ein Schüler des Veit Stoß am Oberrhein, in: Zeitschr. d. deutschen Vereins f. Kunstwissenschaft 1935, S. 430.

²⁸⁾ Abb. in: Schmitt a. a. O. Tfl. 89.

²⁹⁾ Siehe oben, Anm. 21. — Abb. des Kephalus und Prokris-Bildes in: K. Glaser, Die Altdeutsche Malerei. München 1924. Abb. 282. — Katalog der öffentl. Kunstsamml. Basel, 1926, s. 77.

vorzuge, die für einen Schnitzer nicht möglich sei, so scheint mir gerade das Gegenteil richtig. Nur auf den Holzschnitten des Christophorus und des Georg zu Pferde, sowie auf dem frühen Rundstich der Heimsuchung (L 3) spielt die Landschaft eine Rolle und auch dort ist sie ganz allgemein gehalten. Bei allen anderen graphischen Blättern ist sie, wenn überhaupt vorhanden, stark zurückgedrängt. Im ganzen Schnitzwerk ist nicht einmal ein Ansatz zu landschaftlicher Bildung vorhanden, die doch sonst in der oberrheinischen Reliefkunst dieser Zeit ein wesentliches Element bildet.

Diese Belastung mit nicht zugehörigen Malereien macht es nun leider unmöglich Schmidts Vorschlag, das Monogramm H. L. als „Hans Loy“ aufzulösen, anzunehmen, trotzdem die karge Notiz in den Freiburger Steuerbüchern, die ihn unter Berufung auf Münzel hierzu veranlaßte, an sich durchaus die Möglichkeit geben würde. Aber es scheint mir besser den großen Oberrheiner in seiner Anonymität zu lassen, als ihn durch eine solche Taufe in seinem Wesen wieder zu verunklären.



Abb. 29. Engelköpfchen aus dem Niederrotweiler Altar