

DER MEISTER DES BREISACHER HOCHALTARS

VON THEODOR DEMMLER

Dem Hochaltar des Münsters zu Breisach ist schon vor einem Menschenalter eine Sonderschrift von Marc Rosenberg gewidmet worden¹⁾. Vielleicht war sie mit schuld, wenn seither der Schnitzaltar, einer der umfangreichsten, die auf uns gekommen sind, mehr erwähnt als gewürdigt wurde. Rosenbergs Ergebnisse, die vom Badischen Inventar²⁾ übernommen und an einen größeren Leserkreis weitergegeben wurden, ermutigen wenig zu neuer Forschung: keine Archivalien, eine von der Novellistik des XIX. Jahrhunderts überwucherte Tradition, und dazu eine unglückselige Restauration im Jahre 1838, deren wohlmeinender Eifer den plastischen Bestand nicht antastete, dafür aber die Urkunden des Werkes selbst, Monogramm und Datum, unsicher gemacht und die ganze Oberfläche der Schnitzerei unter einem dicken Ölfarbenanstrich geborgen hatte.

Wenn hier auf den Meister von neuem hingewiesen werden soll, so geschieht es, weil jüngst ein paar unbekannte Werke des seltsamen Mannes ans Licht gekommen sind, und weil die Eigenart seines Stils das Phänomen der untergehenden Gotik an einer andern Stelle und darum auch in einer andern Beleuchtung zeigt als bei Leinberger oder bei Backoffen. Über die Persönlichkeit des Breisacher Schnitzers habe ich Neues nicht feststellen können: ob es der Lokalforschung noch gelingt, dem Namen des Bildhauers auf die Spur zu kommen, ist zweifelhaft; denn Griebhaber berichtet schon 1833, daß die Breisacher Urkunden teils nach Frankreich verschleppt, teils während der Revolution verbrannt seien³⁾. Die unbeaufsichtigten Maler, die im Jahre 1838 den Altar zu übertünchen hatten, haben zwar aus dem Datum 1526 oder 1527, das sie nicht lesen konnten, das unmögliche 1497 gemacht⁴⁾. Die Initialen H L dagegen, die sie an zwei Stellen auf die von Engeln gehaltenen Täfelchen des Mittelschreines wieder aufgemalt haben, können weder erfunden noch stark verändert sein: neben den sinnlosen Resten von Schnörkeln wirkt gerade ihre Erscheinung durchaus zuverlässig (Abb. 16). Die Tatsache, daß der Altar mit H L bezeichnet war, ist überdies durch Griebhaber für die Zeit vor der Restauration genügend bezeugt. Aber diese Anfangsbuchstaben helfen uns nicht weiter. Denn unter den Namen, die man mit ihnen in Verbindung gebracht hat, Hans Leu und Hans Liefrink, und ebenso

¹⁾ Marc Rosenberg, *Der Hochaltar im Münster zu Alt-Breisach*. Heidelberg 1877. (Dissertation.) Mit 5 Tafeln.

²⁾ *Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden*. Sechster Band. Kreis Freiburg. 1904. (S. 56 ff.)

³⁾ *Kunstblatt*, herausg. von L. Schorn. 1833.

⁴⁾ Vgl. Rosenbergs Nachweise, a. a. O. S. 44 ff.

unter den bei Nagler aufgezählten Monogrammisten ist kein Meister, von dem wir plastische Arbeiten kennen. Einzig der Name Hans Lederer, der nach einer alten Tradition die Auflösung des Monogramms der unten zu besprechenden Stichfolge bildet, führt auf eine Bildschnitzerfamilie; doch ist diese Spur zu unbestimmt, als daß sich bei dem jetzigen Stand unseres Wissens ihre Verfolgung lohnte¹⁾. Der Breisacher Meister hat sein Zeichen zwei-, vielleicht dreimal an so hervorragender Stelle des Mittelschreins angebracht, daß wir ihn für das ganze Werk verantwortlich machen müssen, so wenig auch über das Maß seiner eigenhändigen Beteiligung von vornherein entschieden werden kann.

I

Eine lokale Berühmtheit am Oberrhein hat der Altar immer besessen. Sie knüpft an nicht bloß an die staunenswerte Technik seiner Schnitzerei, die jedem Besucher imponiert, sondern vor allem an seine Größe: »höher als die Kirche« rühmte man seit alter Zeit von ihm, und das Streben nach kolossalem Maßstab, das dem Werk innewohnt, wird dadurch ganz richtig gekennzeichnet. Der obere Abschluß der Schreimbekrönung, die zum »Frauschuh« sich einrollende Fiale, an sich nichts Ungewöhnliches, will hier offenbar so verstanden sein, daß das Werk sich zusammenducken müsse, um in dem Chor des Münsters Platz zu finden. Der Altar will überwältigen, will die Architektur steigern und übertönen: schon in diesem ganz allgemeinen Verhältnis zum Raum wird die Verwandtschaft mit den Absichten des Barock offenbar. Absolut genommen liegt weder in den Dimensionen noch im Aufbau etwas Unerhörtes. Überlebensgroße Figuren findet man schon erheblich früher, und auch für die Maße des Schreines gibt es Parallelen. Es ist nicht uninteressant, z. B. den 30 Jahre älteren Blaubeurer Hochaltar zum Vergleich heranzuziehen. Die Schreinhöhe des mittleren überhöhten Teils ist in Blaubeuren 4,45 m, in Breisach 4,31, die Breite 4,10 bzw. 3,62. Die Predella in Blaubeuren ist 90 cm hoch, 320 breit, in Breisach 107 hoch, 205 breit. Die Breisacher Figuren sind bezeichnenderweise etwas höher als in Blaubeuren²⁾. Die Größe der Madonna ist schwer zu bestimmen, da der untere Teil des Körpers der Schwebenden durch die Draperie verdeckt ist. Aber selbst wenn man bis zum Boden des Schreines herab mißt (2,05 m), so wird das Höhenmaß z. B. der Gregor Erhart zugeschriebenen Madonnen in Augsburg (2,10) und in Berlin (2,16) nicht erreicht³⁾. Es sind andere Mittel, mit denen der Eindruck des Außerordentlichen angestrebt wird. Die natürlichen Gegensätze sind alle auf die Spitze getrieben: zu der rauschenden Bewegtheit der Darstellung im Mittelschrein (Abb. 1) ein ungewöhnlich breites reich profiliertes Schreingewände, dessen einfacher architektonischer Umriß sich machtvoll durchsetzt. Das Laubwerk, als kompakte Masse gegeben, wiederholt in seiner deutlich markierten Abschlußlinie die wirksame Form des Kleeblattbogens. Darüber dann der

¹⁾ Vgl. Nagler, Die Monogrammistens III, Nr. 1224. S. 476 f. Zwischen der Marienkrönung des Jörg Lederer aus Kaufbeuren (Altar der Gottesackerkapelle in Hindelang) und unserem Werk besteht keine engere Verwandtschaft, als sie zwischen süddeutschen Arbeiten derselben Zeit von vornherein angenommen werden muß.

²⁾ St. Gervasius im rechten Seitenflügel 184 cm hoch, die Heiligen, die die Blaubeurer Madonna umgeben, 170—174 (nach Baum, Ulmer Plastik S. 81). Für die Breisacher Figuren von Gottvater und Christus hat Rosenberg gefunden, daß sie, aufrechtstehend, ebenfalls etwa 1,80 m messen würden.

³⁾ Denselben Maßstab des Überlebensgroßen zeigen die Figuren des Englischen Grußes von Veit Stoß (2,11 m).



Abb. 1. Meister H.L. Der Hochaltar in Breisach
Mittelschrein und Predella

Aufsatz (Abb. 4) mit einer gewaltigen Steigerung der Höhe. In Blaubeuren erreicht sie nicht ganz das Maß des Schreins, in Breisach übertrifft sie es fast um die Hälfte (Schrein 431, Aufsatz 625 cm). Im Kontrast mit den zarten durchsichtigen unteren Gliedern ballen sich die Baldachine der 6 Tabernakel wieder kräftig zusammen, der Aufstieg nach der Mitte zu, die zwei Stockwerke erhält, ist mehr als früher betont. Vergleicht man etwa den mächtigen um 1520 entstandenen Hochaltar von Besigheim mit dem in Blaubeuren (etwa 1494) oder in Heilbronn (1498), so zeigt sich, daß die Bevorzugung solcher stärkeren Effekte durchaus im Zuge der Zeit liegt; die einzelnen Glieder werden kräftiger gebildet und der Gesamtform straffer untergeordnet¹⁾.

Das Besondere, was der Meister zu sagen hat, liegt denn auch nicht so sehr im Gerüst des Altarwerks — hier ist er der geschickte, die Mittel virtuos beherrschende Interpret des Zeitgeschmacks — als im Figürlichen²⁾. Betrachtet man der Reihe nach die Gestalten unseres Altars, die Evangelisten der Predella (Abb. 1), die Flügel mit den zwei Heiligenpaaren, links Stephanus und Laurentius, rechts Protasius und Gervasius (Abb. 2 und 3), dann die 6 Gruppen des Aufsatzes (Abb. 4) und endlich die Marienkrönung im Mittelschrein (Abb. 1), so bietet sich das merkwürdige Schauspiel, wie hier die verschiedensten Zeitströmungen sich begegnen und schließlich das scheinbar Widerstrebende zu einem ganz persönlichen Stil zusammengezwungen wird, der freilich nicht schulbildend wirken konnte, aber doch für die deutsche Kunstübung jener Zeit überaus bezeichnend ist.

Gehen wir aus von der Darstellung des Menschlichen. Unverkennbar hat die neue Zeit die Erscheinung all dieser Gestalten entschieden beeinflußt. In dem krausen vielverschlungenen Faltenwerk der Gewänder stecken lauter Menschen der Renaissance, erdgeborene Körper von wuchtiger Schwere, von breitem, saftigem Typus. Das tritt schon dort hervor, wo die Darstellung sich ganz an das traditionelle Schema hält; in der Mutter-Anna-Gruppe, in den Heiligen und Engeln der Bekrönung und der Seitenflügel. Mann und Weib, Jugend und Alter, ideale und porträtmäßige Köpfe sind mit selbstverständlicher Sicherheit unterschieden. Der einfache Mann (Vitalis), die Bürgersfrau (Anna, Valeria), das frische junge Mädchen (Maria in der Annengruppe), der vornehme Bürgerssohn, bei dem der Reichtum der Gewandung den Mangel an Geist aufwiegen muß (Gervasius und Protasius), der Engel mit der allgemeinen Idealität seiner Züge — es sind alles Typen, denen man ihre Zweckbestimmung, ihren Platz im Schematismus der Vorstellungen auf den ersten Blick aus dem Gesicht abliest. Noch mehr: der Meister versteht es ebensogut, in schlagender Kürze wie in eingehender Schilderung zu reden. Die vier Evangelisten der Predella, die das Thema von vier Altersstufen mit deutlicher Freude am Detail ausmalen (Abb. 1), sind in ihrer Art Meisterstücke einer beschreibenden Charakteristik, die das Vielerlei zu ordnen und in Wirkung zu setzen vermag. Eines jedoch fehlt all diesen Gestalten, und man braucht nur einen Augenblick an Riemenschneider, an Syrlin oder an den Bildhauer vom Isenheimer Altar zu denken, um es aufs stärkste zu vermissen: der Widerschein eines inneren Lebens höherer Art, einer überragenden Gefühls- oder Geistesmacht. Die Charakteristik, die der Meister ihnen mitgeben konnte, dringt nicht bis dahin. Sie registriert alles

¹⁾ Bezeichnend ist in Breisach z. B. die Behandlung der beiden Bekrönungen über St. Vitalis und St. Valeria (Abb. 4). Sie verlieren ihre Selbständigkeit, die dort entspringenden gebogenen Fialen schwingen nach der Mitte zu.

²⁾ Auf eine aufzählende Beschreibung glaube ich angesichts der Abbildungen und der Arbeit von Rosenberg, die in allem Wesentlichen im Inventar (a. a. O. S. 56 ff.) wiederholt ist, verzichten zu dürfen.

Äußere, ohne kleinlich und ohne langweilig zu werden. Das ist viel, und es ist mehr, als frühere Zeiten gekonnt haben. Aber dieser Steigerung der Naturwahrheit, der Bereicherung des Vortrags steht eine geistige Verflachung zur Seite, die sich nirgends verleugnet. Wie gleichgültig ist der Blick der Mutter Anna, der hl. Valeria! Sie neigen den Kopf, weil es schicklich und üblich ist, aber der Meister gibt sich gar keine Mühe, ihre Gedankenlosigkeit zu verbergen. Wer wird die etwas weinerliche Andacht des hl. Vitalis ernst nehmen, und wer die innere Leere übersehen, die den schönen Köpfen der beiden Märtyrer Stephanus und Laurentius anhaftet? Die vier Evangelisten (Abb. 1) sind prächtig arrangierte Modelle, nicht mehr; selbst der lutherartige Kopf des Matthäus mit seiner jähen Wendung erscheint doch nur laut und pathetisch, nicht etwa innerlich ergriffen. Die andern vollends sind reine Virtuosenstücke, ohne den Reiz wirklich individueller Züge¹⁾.

Es ist klar, daß die Eigenart des Meisters und ihre Grenzen am deutlichsten bei der Aufgabe hervortreten mußten, die ihm im Mittelschrein gestellt war. Sehen wir auch hier von allem Kompositionellen zunächst ab: von den Köpfen der Madonna, des Gottvater und Christus erwartet man, daß sie eine Art geistigen Mittelpunkt für den Altar bilden. Sie geben aber an innerem Gehalt noch weniger als die übrigen. Man hat sich bemüht, die häßliche dicke Farbschicht für diesen Mangel verantwortlich zu machen²⁾, gewiß mit Unrecht. Der Christus der Breisacher Marienkrönung gibt das Ideal der Zeit auch so, wie er jetzt sich darstellt, im wesentlichen getreu wieder. Es bedarf nur eines Blickes auf das Vorbild, das den Meister sichtlich beeinflußt hat: das Mittelbild des Freiburger Hochaltars. Der kraftvolle wohlgenährte Männertyp dort mit dem breiten, etwas flachen Gesicht und den weitgeöffneten Augen ist alles andere eher als ein Vertreter sublimer Geistigkeit. Wohl aber mag er als das Ideal eines *schönen* Mannes erschienen sein in einer Zeit, die an der Vollsaftigkeit, an der lastenden Wucht reifer Männergestalten sich erfreute, der der Bau des Körpers wichtiger geworden war als der seelische Ausdruck. Die neue Würde des Auftretens verlangt eine Zurückhaltung im Ausdruck des Gefühls; die körperliche Existenz ist es, die für sich wirken soll. Innerhalb dieser Grenzen hat der Meister H L Baldungs bürgerliche Typen sogar noch idealisiert. Die Köpfe sind schmaler und länger, die schlicht menschliche Maria wird zur Himmelskönigin gesteigert, deren hohes, auf langem Halse sitzendes Haupt die Huldigung als etwas Selbstverständliches entgegennimmt, während sie bei Baldung in andächtiger Bescheidenheit die Krönung an sich vollziehen ließ. Das Zurücktreten religiöser Innerlichkeit, ihr Ersatz durch einen bald weltlich gleichgültigen, bald pomphaft repräsentierenden Ausdruck findet nun sein Gegenbild in einer einzigartigen Steigerung aller äußeren Mittel der Komposition. Wie von selbst stellt sich der Vergleich mit einer Musik ein, bei der die Melodie in der polyphonen Pracht der Orchestrierung zu ertrinken droht. In den isolierten Figuren des Aufsatzes und der Seitenflügel beginnt es. Die Gewandung, durchweg ausgezeichnet durch überreiche Stoffmassen, gerät plötzlich in eine unmotiviertere Bewegung; sie staut sich, bildet Spiralen und Kurven, die mit dem Standmotiv des Körpers in keiner Beziehung stehen. Immerhin — es sind noch überschaubare Gruppen, in deren Drapierung man einen Zug zum Spielerischen erkennt. Im Mittelschrein dagegen, in der Marienkrönung,

¹⁾ Dehio (im Handbuch IV) sagt, sie nehmen sich aus wie Chorherrenporträte. Gewiß, sie nehmen sich so aus. Daß sie es nicht *sind*, rührt eben daher, daß der Künstler von einer Allgemeinvorstellung ausging und diese geschickt variierte. Einzelporträte zu typischen Erscheinungen zu erheben, lag nicht im Bereich seiner Kunst.

²⁾ Rosenberg, a. a. O. S. 37.



Abb. 2. Meister H L. Die Heiligen Stefanus und Laurentius
Breisach, Hochaltar (linker Flügel)



Abb. 3. Meister H.L. Die Heiligen Protasius und Gervasius
Breisach, Hochaltar (rechter Flügel)

zeigt sich, daß jene Willkürlichkeiten gerade das Wichtigste sind, was der Meister zu sagen hat. Hier, wo Gewandfalten, Haare, Attribute, Wolken und Putten zu einem unentwirrbaren Ganzen sich zusammenballen, hat er seine Signatur angebracht. Diese Komposition hielt er für sein Meisterstück. Von hier aus wird man ihn und sein Werk zu verstehen haben.

An dem Schema der Krönungsdarstellung, das die gleichzeitigen Altäre in Süddeutschland zeigen, ist nur wenig geändert. Die Verlegung der Szene in einen idealen, von Engeln belebten Wolkenraum, ursprünglich gewiß der Gedanke eines Malers, findet sich z. B. auch in Wettenhausen bei dem vielleicht auf Schaffners Erfindung zurückgehenden Rosenkranzaltar¹⁾. Für unsern Meister war auch hierin der Freiburger Hochaltar maßgebend. Die lebhafteste Art, wie Gottvater und Sohn sich der Madonna zuwenden, ihr Emporgreifen, die muntere Geschäftigkeit der Engelscharen, die aus allen Zwischenräumen hervorquellen, das alles stammt aus dem nahen und berühmten Werk Baldung Griens. Doch ist diese Abhängigkeit nichts weniger als ein bequemes Nachschreiben des Vorbilds. Viel eher darf man es bezeichnen als einen Wettbewerb. Das gemalte Altarbild begann die Arbeit des Holzschnitzers auch in Süddeutschland, in der stärksten Domäne des Schnitzaltars, zu verdrängen. Im Isenheimer Altar, wo die innerste Füllung des Mittelschreins noch der Plastik zufiel, bemerkt man doch sein siegreiches Vordringen. Im Freiburger Hochaltar blieb für den Holzbildhauer kein sachlich wichtiger Teil mehr übrig. Der Breisacher Meister wollte zeigen, daß die Schnitzerei imstande war, mit ihren Mitteln Gleichartiges zu geben, die Farbenpracht der gemalten Tafeln durch plastischen Reichtum zu überbieten. Ruhig nebeneinander stehende Einzelstatuen genügten diesem Zweck nicht. Aber auch eine Reliefszene, wie sie die schwäbische Schule gelegentlich bietet²⁾, mußte gegenüber der räumlichen Weite des Gemäldes primitiv und überfüllt wirken. So verzichtet der Breisacher Altar von vornherein auf die perspektivische Raumdarstellung an einem sichtbaren Hintergrund. Baldung hatte den ganzen Vordergrund ausgefüllt mit den mächtigen drei Figuren. Sie schweben auf Wolken, die mit Engeln bevölkert sind; aber der Maler legt keinen Wert darauf, das Schweben als solches anschaulich zu machen: die Wolkenbank schließt unten das Gemälde ab, nur zu Häupten öffnet sich der Ausblick in eine lichte Landschaft. In Breisach tritt an Stelle des gemalten Raums die reale *Tiefenerstreckung des Altarschreins*, aus dessen Dunkel unendliches Leben hervorquillt. Das Mehr an Szenerie, das der Maler geben konnte, wird aufgewogen durch die größere Wirklichkeitsnähe des Vorgangs selbst, vor allem der in ihm beschlossenen Bewegungen im Raum. An Stelle der wenigen kontrastierenden Farbflächen treten die unendlichen Abstufungen des Lichts, tritt der Reiz, alle Linien auf ihrem Weg empor zum hellsten Licht des Vordergrunds verfolgen zu können und sie wieder ins unbestimmte Dunkel sich verlieren zu sehen. Diese bewußte Heranziehung der Tiefendimension als Mittel plastischer Bildwirkung war so noch nicht versucht worden. Eine der reichsten Darstellungen desselben Themas, der Rosenkranzaltar in Wettenhausen³⁾ enthält zwar alle Requisiten, deren unser Meister sich bedient, Wolken und Engel, ja noch eine Menge Heilige dazu, sie nimmt ebenfalls die ganze Breite des

¹⁾ Schütte, Der Schwäbische Schnitzaltar S. 67f., Tafel 78.

²⁾ Vgl. z. B. die Darstellung des Marientodes in den Schreinen von Reutti (Baum, Ulmer Plastik, Tafel 52) und Tauberbischofsheim (Abbildung im Bad. Inventar) die Beweinung (Merklingen, Baum a. a. O., Tafel 51), die verschiedenen Sippenreliefs in Ulm, Berlin, München (ebenda Tafel 54, 53, 57).

³⁾ Schütte, Der Schwäbische Schnitzaltar, Tafel 78.

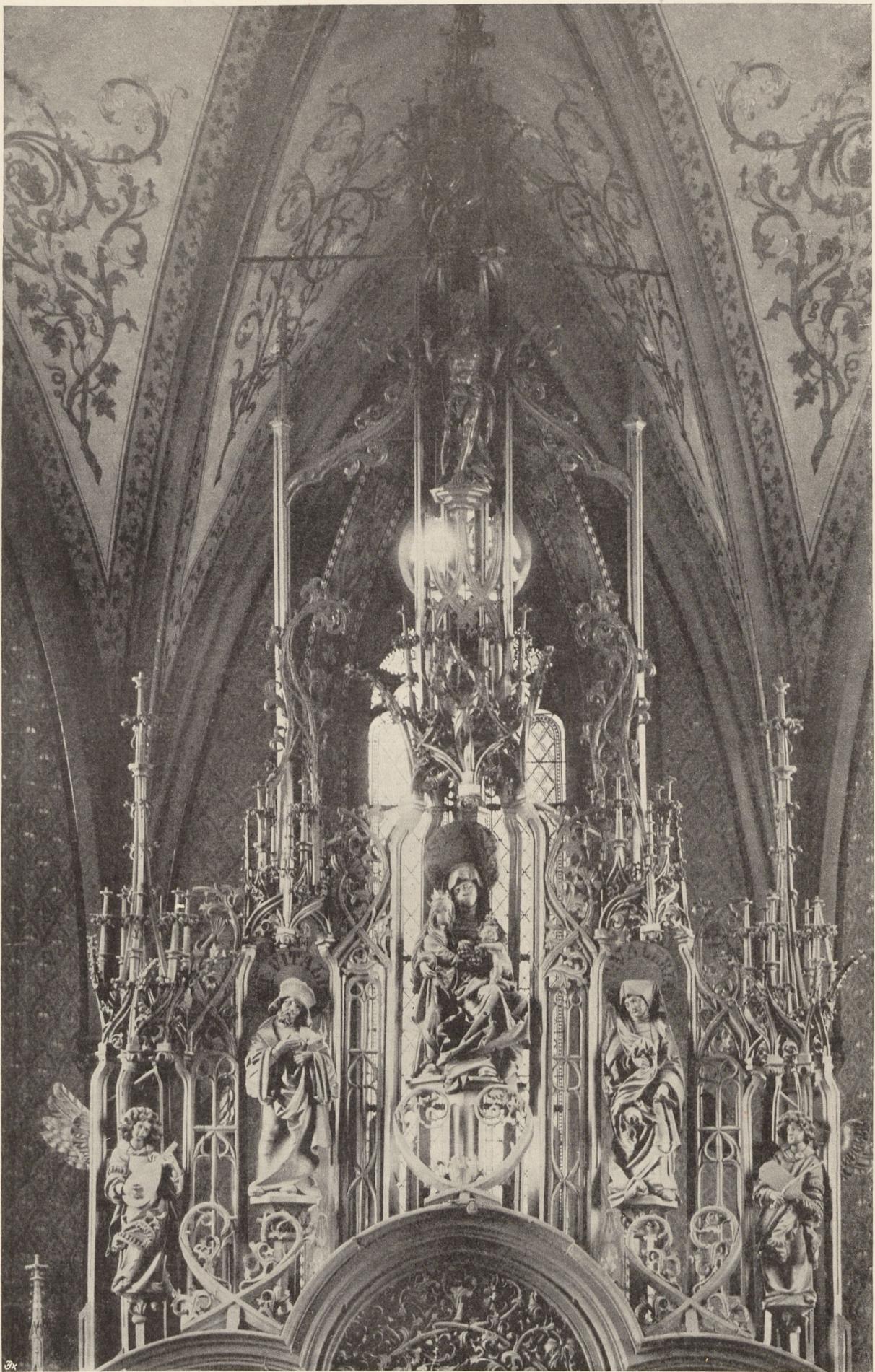


Abb. 4. Meister H L. Bekrönung des Hochaltars
Breisach, Münster

Schreines in Anspruch; aber alles ist ängstlich in der Fläche ausgebreitet und sichtbar gemacht; und über den zwei Reihen Figuren, die wie eine Galerie von Zuschauern über dem himmlischen Ereignis aufgereiht sind, sieht man, hell beleuchtet, ein breites Stück der Rückwand des Schreins¹⁾. Der Stilunterschied unserer Komposition gegenüber solchen Arbeiten wird am deutlichsten eben in der Behandlung der leeren Flächen: dort bilden sie den neutralen Hintergrund und charakterisieren die Komposition als Relief. Hier sind sie als plastischer Raum und als malerische Dunkelheiten Teile der Darstellung selbst geworden. Soweit das Auge dringt, nimmt es noch körperhafte Formen wahr: die Absicht ist, die Illusion einer aus unendlicher Raumtiefe hervorkommenden, bewegten Gruppe zu erzeugen.

Diese quellende Lebendigkeit der Tiefe ließ sich aber nur durchführen, wenn auch der Vordergrund ein Bild höchster vielfältigster Bewegtheit bot. Der Gegenstand gab dazu an sich nicht den geringsten Anlaß. Er verlangte drei mächtige Figuren in ruhiger Haltung, in architektonischem Aufbau. Die ganze Darstellungskunst des Meisters mußte sich daher in dem Beiwerk aussprechen. Die Durchwühlung der Gewänder und Haare, die Potenzierung aller Faltenmotive ist es denn auch, die dem Ganzen jene seltsame, gewaltsam anmutende Phantastik gibt. Vergleicht man die geistig unbedeutenden Gesichter, die etwas Wächsernes an sich haben, mit der tosenden Brandung der Draperie, so empfindet man eine Diskrepanz, die sich nur daraus erklärt, daß der Bildhauer nicht etwa dem Sturm und Drang seines Temperaments nachgibt, sondern ein rein dekoratives Programm mit äußerster Konsequenz durchführt, während der sachliche Gehalt seiner Darstellung ihm zur Nebensache wird. Daß er die Madonna höher als sonst üblich hinaufrückt, geschieht doch wohl, um ihr Schweben deutlich zu machen, um auch unten zu ihren Füßen alles Feste aufzulösen, um den Zusammenschluß nach der Mitte noch wirksamer zu gestalten und jede Möglichkeit einer leeren Fläche über ihrem Haupt auszuschließen. Die beiden Gestalten von Gottvater und Sohn sind so eng herangezogen, daß unten ein fortlaufender Zug von Wolken entsteht. Wie nahe hätte es nun gelegen, die Gewandmotive der drei Figuren einheitlich zu gestalten, so daß eine Schwingung von der andern aufgenommen und fortgeführt würde²⁾. Unser Meister empfindet ganz anders. Jeder vereinheitlichende Linienzug würde seine Absicht stören. Die drei Gewänder sind völlig für sich entworfen. Ein gewisser Parallelismus der beiden äußeren, eine Häufung der Motive bei dem mittleren ist freilich nicht zu verkennen. Aber viel stärker ist doch der Eindruck der Sonderung. Überall selbständige Kurven, die gelegentlich, z. B. rechts vom Kopf Christi, peinlich mit andern zusammenstoßen, überall Wirbel und Buchten, die das Auge nicht nach der Mitte weiterführen, sondern aufhalten und nach der Tiefe ziehen, nirgends Unterordnung, überall durcheinanderflutende Bewegung. Die körperliche Funktion, bei den äußeren Figuren gerade noch faßbar, ist bei der Madonna schon ganz überwuchert und verdeckt³⁾. Wo ein Umriß Klarheit geben könnte, erscheint flugs ein Putto, ihn zu verhüllen: rechts schießt einer kopfüber herab, links, weiter unten, verstopft ein anderer die Lücke zwischen den zwei aneinandergrenzenden Gewandmotiven. Es ist

¹⁾ Vgl. auch Zeitbloms einfachere Marienkrönung (Kilchberger Altar in der Stuttgarter Gemäldegalerie; bei Schütte Tafel 67).

²⁾ Man denke an Leinbergers Epitaph mit der Krönung in Landshut (Münchner Jahrbuch I, S. 114), an schwäbische Kompositionen wie die Berliner Krönung (Katalog v. Vöge, Nr. 149) oder vollends die Augsburger Anbetung (ebenda Nr. 114).

³⁾ Griebhaber (bei Rosenberg S. 90) kam infolge dieser Unklarheit auf die Idee, die Madonna sei auf einem Throne sitzend dargestellt.

nicht fröhliche Laune und frische Naturbeobachtung, welche diese Kindergestalten schuf und sie in heiterem Spiel die Himmelskönigin umschweben läßt, so etwa wie bei dem wenige Jahre zuvor entstandenen Schutzmantelaltar der Locherer Kapelle des Freiburger Münsters¹⁾. Ihre oft unkindlichen, gelegentlich auch unmöglichen Bewegungen, die schematische Ähnlichkeit ihrer Stilisierung zeigt, daß sie lediglich die wimmelnde Lebendigkeit im Gesamtbild zu vermehren, also die Funktion der Gewänder zu unterstützen haben. Es ist überaus bezeichnend für die ornamentale Verwendung der Kinderfiguren, daß in unserm Altarwerk schon die geflügelten Puttenköpfe auftauchen, die man von den Spätrenaissancefüllungen vor allem des Knorpelstils kennt. Sie bevölkern den Hintergrund des Schreines zu Häupten der Krönungsgruppe, und sie markieren den Ansatz des überhöhten Mittelbogens im Laubwerk²⁾.

Während solche Einzelformen ihrer Zeit vorausseilen, müßte man in der Gesamtleistung des Bildhauers nach der herkömmlichen Auffassung einen Rückschritt erkennen. In der Tat, wenn die Aufgabe der Plastik dahin bestimmt wird, den Aufbau und die Funktion des menschlichen Körpers mit wachsender Klarheit und Natürlichkeit zur Darstellung zu bringen, so erscheint hier vieles, was von den Zeitgenossen errungen war, vernachlässigt und preisgegeben. Die besten Gestalten des Hans Backoffen, des Isenheimer Meisters, oder vollends der Vischerschen Werkstatt, aber auch das, was minder berühmte Bildschnitzer, wie Sixt und Wydyz in Freiburg³⁾, geschaffen hatten, verrät eine Übersichtlichkeit der Komposition und ein Gefühl für den menschlichen Körper, die wir in Breisach vergebens suchen. Aber es ist deutlich genug, daß die Kunst des Breisachers ganz anders orientiert ist. Das eindringendere Verständnis der Körperformen ist ihm nicht fremd — seine Anna selbdritt, seine vier Evangelisten, die Engel in der Bekrönung beweisen es zur Genüge. Was er in dieser Beziehung versteht, macht eher den Eindruck der Flüchtigkeit als den des fehlenden Könnens. So vor allem das schematische, ungenügend motivierte Stehen, diese abwärts gleitenden, zu weit nach der Seite oder zu weit nach vorn verschobenen Füße, die oft, um zu zeigen, daß es sich hier um Unwesentliches handle, in breite, oberflächlich behandelte Schuhe gesteckt sind⁴⁾. Die Körperteile sind mit sehr verschiedener Sorgfalt behandelt. Wo ihm daran liegt, schildert er Hände und Köpfe sehr ausführlich, ja mit übertreibender Charakteristik der Oberfläche; aber der Ton liegt nie in der Wiedergabe des menschlich

¹⁾ Abbildung z. B. in »Unser lieben Frauen Münster« herausgegeben vom Münsterbau-Verein. Freiburg 1896, Tafel 50.

²⁾ Diese Teile für eine Zutat des Barock zu halten, liegt kein Anlaß vor. Nicht nur stimmen Gesichter, Haare und Federn in der Mache zu dem übrigen, sondern die Art ihrer Anbringung ist durchaus im Sinn unseres Meisters. Das knollige Wolkengebilde, das einige dieser Köpfe umrahmt, erinnert freilich an Dekorationen aus dem Anfang des XVII. Jahrhunderts. Allein auch sonst, vor allem in der Wolkenbank zu Füßen der drei Hauptfiguren, sind diese Formen vorweggenommen. Die gefiederten Puttenköpfe kehren zum Überfluß auch auf dem unten zu besprechenden Altar von Niederrothweil wieder. Ihre Quelle dürfte der Dürersche Holzschnitt der Auferstehung (B 10) sein.

³⁾ Die Schutzmantelgruppe und der Dreikönigsaltar im Freiburger Münster (in dem oben zitierten Münsterwerk Tafel 50 und 41).

⁴⁾ Wo die Zeittracht gewählt ist, wie bei Gervasius und Protasius (rechter Flügel), ist diese Fußbekleidung etwas Selbstverständliches. Auffallen kann sie bei den Engeln und bei den im Diakonengewand erscheinenden Märtyrern Stephanus und Lorenz; auch sonst bei Heiligen, die nichts als den weiten Mantel und ihr Attribut tragen. Hier verstößt sie gegen das Übliche. (Vgl. noch den unten zu erwähnenden hl. Dionysius in Reuthe; Abb. 15.)

Individuellen, sondern des plastisch Interessanten. Und so glänzend solche Einzelheiten behandelt sind, die Gestalt als Ganzes leidet immer an einer unklaren Statik, an der willkürlichen Unterdrückung und Verhüllung für das Auge wesentlicher Teile. Den Bildhauer interessiert eben nicht die Gestalt als solche, sondern der dekorative Zusammenhang. Und hier bedeutet auch zweifellos seine Kunst den Höhepunkt einer langen Entwicklung. Ja er darf für sich in Anspruch nehmen, daß er gerade einer spezifisch germanischen Kunsttendenz Ausdruck verliehen hat. Derselben, die in der spätgotischen Flächenfüllung, im Laubwerkschmuck der Altäre und ihren graphischen Vorbildern zutage tritt. Der Reiz des Unübersehbaren, der auftauchenden und wieder verschwindenden Linie, des Wechsels zwischen Licht und Schatten, der solchen Schöpfungen innewohnt, — er hat ihn übertragen auf die großen Themata der figürlichen Altarkomposition.

So wird auch sein Gewandstil verständlich. Als Einzelmotiv ist das meiste von einer unerträglichen Überladenheit. Aber die Absicht geht nicht auf Gewänder, sowenig wie auf die menschliche Figur; sie geht auf den malerisch bewegten Eindruck der Gesamtkomposition. Ihm mußten ruhige, klar begrenzte Flächen am meisten schaden. So ist denn jedes Mittel recht, um sie zu überspinnen. Man sehe (Abb. 1) den aufwärts ziehenden Mantel hinter dem Rücken der Christusfigur, wie er mit tiefen Furchen den Hintergrund durchpflügt, die rechte Seite des nackten Oberkörpers umhüllt, wie er links zum Knoten geschürzt wird und dann in Wellenlinien fortflattert, das große Dunkel an jener Stelle überschneidend. Wo die körperliche Form sichtbar wird, geschieht doch alles, um ihre Umrisse zu verschleiern und zu unterbrechen. So bei den kräftig durch den Stoff sich drückenden Knien und Unterschenkeln der beiden Sitzenden: querlaufende Faltenzüge überschneiden in langen Kurven die ganze Partie, den natürlichen Höhlungen und ihren Schatten treten sofort andere parallele zur Seite, um das Auge nicht sich ausruhen zu lassen, sondern es durch gleichwertige Motive fortzuleiten. Die Scheu vor allem Faßbaren, fest Umgrenzten pflanzt sich fort von den Gewändern auf die Haare. Das wilde Bartgeringel bei Gottvater bedeckt Brust, Schultern und Oberarme; die Haare der Maria, die ursprünglich wohl nur rechts (vom Beschauer) in Locken aufgelöst herabfallen sollten, kriechen unerwartet am Saum des Gewandes herüber und steigen links von der Schulter noch einmal hinauf, den Arm des emporgreifenden Christus zu verdecken: vielleicht das monströseste Beispiel einer Dekorationskunst, die der Freude am Spiel der Linien jede andere Rücksicht opfert. Großzügige Motive des Faltenwurfs waren unserem Meister wohl geläufig. Von den beiden Märtyrergestalten des linken Flügels (Abb. 2) zeigt die linke (St. Stephanus) die bekannte Anordnung, wobei die Hand, die das Buch und das Attribut zu halten hat, beide leicht an die Brust herandrückt und dabei zugleich den Mantel emporhebt, so daß dorthin alle Linien zusammenströmen. Die hohen Faltenkämme mit ihren parallelen Zügen sind ganz ruhig herausgebracht, nur ihre spielerische Starrheit¹⁾ hat etwas Gesuchtes, Affektiertes. Bei dem Lorenz hat die Dalmatica eine rotierende Eigenbewegung erhalten, die mit der leicht zufassenden Hand in keiner Beziehung mehr steht: das bloße Hochheben erschien zu einfach, und eben darum undekorativer. Bei der hl. Valeria (in der Bekrönung, rechts, Abb. 4) ist das an sich verständliche Motiv nachträglich durch eine von der Schulter herabführende Wellenlinie bereichert. Bei der Madonna des Mittelschreins erreicht die künstliche Plerophorie im Gewand ihren Höhepunkt: vom Gürtel herab zieht in gerader Linie ein scharf plissiertes Gefältel, das unten sich um das Bein zu schlingen scheint, schneckenartig

¹⁾ Siehe das Aufstoßen am Boden.

sich aufrollt und aus seiner Tiefe noch einen Putto herabstürzen läßt. Aber das gerade Abwärtsströmen mußte versteckt werden hinter einem mächtigen überfallenden Stoffbausch. Er bildet mit seiner spiralförmigen Drehung, mit seinen breiten Furchen, den unregelmäßig eingedrückten Faltenkämmen einen errechneten Gegensatz zu dem Linienzug dahinter.

Es wäre vergebliche Mühe, allen diesen Einzelheiten nachzugehen. Ihre Existenzberechtigung liegt ja auch gar nicht in der zweckvollen, sondern in der irrationalen Verwendung. Der Meister handhabt alle Manieren, man möchte sagen alle Möglichkeiten plastischer Gewandbehandlung mit gleicher Vollendung, aber er spielt mit ihnen. Das einzelne erhält seine Notwendigkeit nicht durch den sachlichen Ausdruckswert, sondern nur als Beitrag zu dem dekorativen Charakter des Ganzen. In dieser *artistischen Haltung gegenüber dem Gegenstand* haben wir die Eigenart des Monogrammistens H L zu erkennen. Von hier aus wird es möglich sein, in einer Reihe anderer Werke seine Hand oder seinen Einfluß wiederzuerkennen.

II

Verweilen wir noch einen Augenblick bei dem Breisacher Hochaltar. Es ist selbstverständlich, daß dieses Werk unter Beihilfe von Gesellen entstanden ist. Von Interesse für seine Wertung wäre dies aber nur dann, wenn innerhalb des Ganzen verschiedene Künstlerindividualitäten sich geltend machen würden. Griebhaber, der früheste Schilderer des Werks, fand die vier Figuren der Seitenflügel weniger richtig gezeichnet¹⁾, und Marc Rosenberg folgte ihm so weit, daß er wenigstens die beiden Stadtpatrone des rechten Seitenflügels, Gervasius und Protasius (Abb. 3), einer anderen Hand zuwies, da sie in jeder Beziehung schwächer seien als die gegenüberstehenden (a. a. O. S. 40). Allein die »unangenehme Gleichmäßigkeit«, die er in den Köpfen, Händen und Beinen konstatiert, beschränkt sich doch bei genauerer Betrachtung auf die Haltung der rechten Hand, und auch hier wird man die Individualisierung nicht verkennen: bei dem bartlosen Jüngling zur Rechten ist sie seinen Formen entsprechend weicher und voller, bei dem kräftigen jungen Mann links stark und knochig gebildet. Die Gesichter und Gewandmotive sind so verschieden wie möglich, ja sie besitzen sogar in der Annäherung an Porträtgestalten einen größeren Wirklichkeitsgehalt als die übrigen. Die Geistesarmut des einen (Gervasius, rechts) ist höchst wirksam geschildert, die Verwandtschaft des andern, lebhafteren Kopfes mit dem Christustyp auffallend groß. Die reichen Gewandmotive gehören zu den am übersichtlichsten disponierten: unten das feste Gerüst, darüber, an die Ärmelöffnungen anschließend, der Reichtum von ein oder zwei liebevoll durchgeführten Faltenmotiven. Man versteht gewiß diese Figuren wie auch die der Bekrönung am besten als Vorstudien, als Ansätze und Vorbereitungen zu der gehäuften Unruhe der Mittelgruppe. Jede ist für sich erfunden, jede zeigt einen andern Weg zu demselben Ziel. Von einem Gesellen oder Nachahmer würde man ein geringeres Können, eine Veräußerlichung der originalen Stücke erwarten. Statt dessen gehören die musizierenden Engel, die Anna selbdritt zum Besten an dem ganzen Altar, und was an den andern schwach erscheint, das Stehen, die geistige Belebung, ist gerade für den Meister selbst charakteristisch.

Wir haben aber auch ein positives Zeugnis dafür, wie der Breisacher Altar in einer Gestaltung aus zweiter Hand sich ausnimmt.

¹⁾ Bei Rosenberg, a. a. O. S. 91.



Abb. 5. Werkstatt des Meisters H.L. Altar in Niederrothweil
Schrein und Predella



Abb. 6 und 7. Werkstatt des Meisters H L
Seitenflügel des Altars. Niederrothweil, Pfarrkirche

In Niederrothweil, einem zu Breisach gehörigen, unweit rheinabwärts gelegenen Dorf, enthält die alte dem Erzengel Michael geweihte Pfarrkirche ein Altarwerk, dessen nahe Beziehungen zu dem Breisacher auf den ersten Blick einleuchten ¹⁾.

Der Altarschrein, mit rechteckiger Überhöhung in der Mitte (Abb. 5), enthält eine Marienkrönung, der links Michael, rechts Johannes der Täufer angefügt ist, die Flügel je zwei Flachreliefs, die sich auf diese beiden beziehen, und die vielleicht ursprünglich so angeordnet waren, daß auf der einen Seite die Taufe Christi und die Enthauptung des Täufers, auf der andern Michael als Seelenwäger und als Bekämpfer des Drachen (Apok. 12, 7) dargestellt waren ²⁾. In der Predella bilden Christus und die zwölf Apostel eine kraftvoll nach der Mitte zu komponierte, zweischichtige Reliefgruppe. Ein Aufsatz fehlt hier; die geringen Figuren, die jetzt auf dem Mittelschrein stehen, sind wohl Reste eines andern Altars.

Im XIX. Jahrhundert ist auch dieses Werk durch einen häßlichen, dick aufgetragenen Anstrich entstellt worden. Vor allem das Weiß auf den Figuren des Mittelschreins bedeutet eine unleidliche Vergrößerung der Schnitzerei.

Daß die Krönungsgruppe eine freie Wiederholung, nicht etwa eine Vorstufe derjenigen in Breisach ist, wird ohne weiteres zugegeben werden. Die geringere Qualität, die Absicht, das Vorbild nach mancher Richtung hin zu korrigieren, würden dies allein schon wahrscheinlich machen. Dazu kommt, daß naturgemäß ein Werk im Münster der Stadt eher zur Nachbildung reizen konnte als eines in dem kleinen abseits gelegenen Rothweiler Kirchlein. Der Auftrag, der sicher an die nach Vollendung des Hochaltars noch fortbestehende Breisacher Werkstatt selbst fiel, sah ein einfacheres, mit bescheideneren Mitteln herzustellendes Werk vor. Aber die Verschiedenheiten der beiden Altäre sind doch nicht bloß die graduellen eines ermäßigten Aufwands an Pracht; der Breisacher Meister hätte, wenn überhaupt, sein Werk nicht so, wie hier geschehen ist, wiederholt. Wir müssen an einen Werkstattgenossen denken, der in der Technik wie in der Empfindung sich von ihm abhebt, aber ganz mit seinem Material arbeitet. Gemeinsam ist beiden die Absicht, den ganzen Altarschrein mit einer einheitlichen Komposition zu füllen, gemeinsam auch das Bestreben, an keiner Stelle die Bewegung der Linien zum Stillstand zu bringen und dem Auge ruhige Flächen darzubieten. Während aber der Meister HL den Reichtum seiner Motive dadurch gewinnt, daß er im stärksten Maß die Tiefendimension mitwirken läßt, strebt der Niederrothweiler nach einem reinen Reliefstil, der das ganze Liniengefüge auf der Fläche sichtbar macht. Im Mittelschrein (Abb. 5) wird seine Absicht schon vollkommen deutlich; nur die Nachbildung der Breisacher Gruppe legt ihm hier noch Schranken auf, und das Ergebnis, die Verstopfung der seitlichen Lücken durch die zwei Figuren des Täufers und des Erzengels, wirkt ziemlich roh: beide leiden unter der Raumeenge, so daß man den Gedanken erwägen könnte, ob es sich hier nicht um eine nachträgliche Korrektur des Entwurfs handele. Aber der Aufbau des Schreins widerspricht dieser Annahme ganz entschieden, und in dem Aneinanderrücken für sich entworfener Ge-

¹⁾ Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden, Band VI, S. 100; Rosenberg, a. a. O. S. 71 f. Rosenberg gibt eine flüchtige Beschreibung, aber keine Abbildung. Die Abbildung im Inventar ist ganz ungenügend. Auch Maßangaben fehlen. Ich verdanke sie der Güte des Herrn Pfarrer Bauer: Schreinhöhe (in der Mitte) 2,62 m, Breite 2 m; Predella 1,47 m breit, 45 cm hoch.

²⁾ Jetzt geht die Reihenfolge über Kreuz. Die Angabe des Inventars, es sei der Höllensturz der Verdammten dargestellt, ist irrig. Die Köpfe unten sind die sieben Häupter des Ungeheuers (Apok. 12, 3).

wandfiguren erweist sich zudem die innere Verwandtschaft mit HL, bei dem ja die Fähigkeit zu komponieren dieselbe Erschlaffung zeigt: nicht ein sinnvoller Zusammenklang der Hauptlinien, sondern nur eine Kontinuität der malerischen Unruhe wird hergestellt. In der Predella (Abb. 5) und auf den Flügeln (Abb. 6 und 7), wo nur Eigenes zu geben war, sehen wir die konsequente Weiterbildung des Reliefstils, den Verzicht auf die Wiedergabe der Räumlichkeit und die völlige Überspinnung der Bildfläche. Bezeichnend, wie die beiden Relieftafeln jedes Flügels ohne Rahmung aneinanderstoßen¹⁾, wie aus dem Eindruck des Ganzen, der auf und nieder jagenden Linien erst allmählich das einzelne sich loslöst. Der Hintergrund wird, ob es paßt oder nicht, ganz mechanisch mit Faltenwerk und Puttenköpfen angefüllt: jene innere Gleichgültigkeit dem Stoff gegenüber, die das Merkmal des Breisacher Altars ist, offenbart sich auch hier. Die einzige luftiger komponierte Szene, die Enthauptung des Täufers (Abb. 7), wo man im Hintergrund Herodes und seine Tochter am Tische sitzen und Salome tanzen sieht, ist doch auch ganz aus der Freude am Eigenwert der heftig bewegten Linie geboren, wie er etwa die Gestalt des Laurentius in Breisach kennzeichnet.

Beim ersten Anblick des Niederrothweiler Altars scheint es leicht, auch hier zwei Bildhauer zu unterscheiden, und dem einen die Flügel, dem andern den Schrein und die Predella zuzuweisen. Der Meister der Flügelreliefs, der über das größere Temperament, den flüssigeren Linienzug, die elegantere Technik verfügt, wäre dem Breisacher näher verwandt, vielleicht ihm gleichzusetzen, während sich in den Mittelteilen trotz der derberen Behandlung des einzelnen eine stärkere innere Anteilnahme des Künstlers in den äußerlich und innerlich bewegten Köpfen, namentlich der Apostel, verrät. Dort scheint die Routine, hier ein ehrlich mit dem Stoff ringender Ernst sich wiederzuspiegeln. Aber jeder Vergleich bestimmter Motive mahnt zur Vorsicht und läßt die gemeinsamen Züge stärker zur Geltung kommen. Zunächst ist zu beachten, daß die Neubemalung den Flügeln weniger geschadet hat, während sie die mittleren Gruppen unleidlich vergrößert. Die gewellten Säume der Gewänder, die teigartigen Wolken, die nur hier auftreten, waren durch das höhere Relief dieser Teile gefordert; die eingehendere menschliche Charakteristik der Apostelköpfe, die in der der vier Evangelisten in Breisach ihr Gegenstück findet, empfahl sich hier wie dort an der Stelle des Altars, wo das Detail am sichtbarsten ist und wo das Thema am wenigsten Gelegenheit zu einer kontrastreichen Linienkomposition bot. Zieht man diese Umstände in Erwägung, so fällt die Übereinstimmung des Ausdrucks vieler Stellen um so stärker ins Gewicht. Man achte etwa auf die Art, wie die Haare geordnet sind, entweder in welligen, leicht ziselierten langen Strähnen (bei Christus und Johannes in der Predella, dann bei Salome und Michael in der unteren Szene) oder in Locken, bei denen kurz gewellte und geringelte dicht beieinander stehen (Judas in der Predella, ganz rechts, der Täufer in der Jordantaufer), man achte auf die oft wiederkehrende Kopfform mit dem knochigen, wagerecht abschneidenden Kinn (dritter Apostel von rechts, Herodes, Michael als Seelenwäger), auf das jähe Umlegen des Hauptes (Petrus in der Predella, der Täufer im Mittelschrein, Salome), ferner auf die überall hervortretende Neigung zu deutlichster anatomischer Schilderung von Knochen und Muskeln (bei dem Christus des Mittelschreins, bei dem Täufer dort und in der Johannestaufe, in dem Drachenkampf die Hand rechts unten, in der Enthauptungsszene das Bein des Liegenden). In dem Be-

¹⁾ Für die sonst übliche Praxis vgl. z. B. die Reliefs am Besigheimer Hochaltar mit ihrer klaren Entwicklung des Vorgangs, dem großen Anteil der glatten Rückwand und der sorgfältigen Rahmung durch Sockel und Laubwerk. *ebenso Veitstos, Krakau.*

streben, die komplizierte Gewandbehandlung von Breisach zu vereinfachen, die Körperformen wenigstens anzudeuten, ist der Meister bei der Maria entschieden zu weit gegangen, deren hochgezogener Mantel mit seinen Parallelfalten häßlich und hilflos wirkt. Aber gerade dieses Motiv wiederholt sich in dem Relief des Drachenkampfes



Abb. 8. Meister HL
Die beiden Johannes
Nürnberg, Germanisches Museum

(bei dem Engel zur Rechten von Michael). Das größere Interesse am Körper äußert sich in der Vorliebe für Verdrehungen der Hüften: der Sförmige Schwung, der hier schon wie ein Archaismus anmutet, kehrt wieder, z. B. bei den Johannesfiguren im Mittelschrein und auf dem linken Flügel.

In allen diesen Dingen verrät sich eine Einheitlichkeit der Empfindung, die die Frage nach einer Mehrzahl ausführender Hände verhältnismäßig geringfügig erscheinen

läßt. Sie wird es noch mehr, wenn wir dem Niederrothweiler Werk noch zwei Statuen (Abb. 8) anreihen, die 1912 bei der Versteigerung der Sammlung Hardenberg in Berlin auftauchten und jetzt ins Germanische Museum gelangt sind¹⁾. Kein Zweifel, diese beiden Johannes stehen dem Niederrothweiler Altar näher als dem Breisacher; fast alle Einzelheiten der Gewandung wie des Körperlichen lassen sich dort belegen²⁾. Aber die Behandlung ist reicher, exakter; die Statuen müssen aus einem Altarwerk stammen, das dem Breisacher an Opulenz gewachsen war³⁾. Dazu kommt die feste Haltung, das Selbstbewußtsein, das in den aufgerichteten Köpfen steckt und zu der Art des Niederrothweilers nicht stimmen will⁴⁾. Man darf also annehmen, daß hier eine



Abb. 9. Monogrammist H L
Die Enthauptung der hl. Barbara
Kupferstich (L. 9)

Anzahl von Motiven vorliegt, die der ganzen Werkstatt gemeinsam waren, die jeder Schnitzer nach seiner Art benutzt und weiterbildet.

Gemeinsam sind aber nicht bloß diese auffallenden Einzelheiten der Gewandbehandlung, die schon von ferne als Erkennungsmarken der Schule wirken, sondern

¹⁾ Anzeiger des German. Nationalmuseums 1913, S. 26. Höhe 1,50 m. Lindenholz.

²⁾ Außer den Parallelfalten bei dem Evangelisten ist zu beachten der Knoten auf der Schulter des Täufers (ähnlich bei dem Apostel rechts von Christus), die Gesichtsbildung (vgl. den Täufer im Mittelschrein), die Faltenbildung (vgl. Gottvater), der offene Mund (vgl. Gottvater), die welligen Gewandränder (vgl. Christus im Mittelschrein). Für die *Unterschiede der Qualität* vergleiche man vor allem das Lamm des Täufers oder das virtuose Detail im Gesicht und in den Locken des Evangelisten Johannes (Abb. 8) im Gegensatz zu den gleichen Partien bei dem Michael im Niederrothweiler Mittelschrein (Abb. 5).

³⁾ In den Breisacher Altar selbst passen sie nicht; die dortigen Flügelfiguren sind über 30 cm höher.

⁴⁾ Auch diese Stücke trugen Reste einer weißen Bemalung, seit deren Entfernung sie sehr gewonnen haben.

— was wichtiger ist — der dekorative Geist des Ganzen, jenes wilde Wuchern der Draperie, das die andern Elemente der Komposition zu ersticken droht. Hier genügt es nicht, auf den Zeitstil als Quelle zu verweisen. Denn die gleichzeitige Produktion geht, soweit sie sich nicht im schroffsten Gegensatz zu unsern Werken befindet, wie etwa bei Loy Hering, doch andere Wege. Am ehesten kann man sich bei dem Schüler Hans Backoffens, der die Apostelfolge und die Kanzel des Doms zu Halle¹⁾ schuf, an die beiden Johannes des Germanischen Museums erinnert fühlen. Allein die Ähnlichkeit einzelner Faltenmotive bedeutet nichts gegenüber dem ganz andern Übergewicht des Geistigen, das der Backoffenschüler seinen Gestalten zu wahren verstand. Es kommt dazu, daß der ornamentale Formenvorrat z. B. der 1526 datierten Kanzel in Halle schon ganz der Renaissance angehört, von der im Aufbau des Breisacher Altars



Abb. 10. Hans Leinberger (?)
Der ungerechte Richter
Nürnberg, Germanisches Museum

noch nichts zu spüren ist²⁾. Trotzdem — die von dem Mainzer Meister ausgehende Schule vertritt wenigstens verwandte Bestrebungen, die nur zu andern Ergebnissen gelangen, weil man hier nach wie vor in der Darstellung des menschlich Bedeutenden

¹⁾ P. Kautsch, Der Mainzer Bildhauer Hans Backoffen und seine Schule. Leipzig 1911, Tafel XV und XVI, Text S. 68. Entstehungszeit der gesamten Steinskulpturen: 1520–26.

²⁾ Sie taucht ganz vereinzelt in Niederrothweil auf, in dem Hintergrund zur Entauptungsszene des rechten Flügels (Abb. 7). Die doppelte Balustersäule, die Muschel als Lünettenfüllung, allgemein beliebte Motive der deutschen Renaissance, können dort höchstens als weiteres Argument für die spätere Ansetzung des Niederrothweiler Altars verwendet werden.



Abb. 11. Meister H L
Detail zu der Statue Johannes des Täufers
Nürnberg, Germanisches Museum

und Ergreifenden die höchste Aufgabe erblickt. Aber in dem spielerisch gesteigerten Reichtum des Gewandes kommt allerdings eine Gestalt wie die Magdalena in Halle¹⁾ den oberrheinischen Arbeiten sehr nahe. Sie offenbart dieselbe Freiheit gegenüber dem traditionellen Faltenstil der Spätgotik, dessen Elemente ganz willkürlich verwendet werden, und dieselbe innere Verwandtschaft mit ihm, die die besondere Wirkungsweise der alten Gewandfiguren nicht etwa beseitigen, sondern nur steigern und bereichern will. Keinesfalls aber geht sie auf ein und dieselbe Werkstatt oder gar auf die stilbildende Kraft derselben *Persönlichkeit* zurück wie die Breisacher Gruppe.

¹⁾ Bei Kautzsch, a. a. O. Tafel XVI, Nr. 51.

Noch loser sind die Beziehungen zu Bayern. Es hat freilich etwas Bestechendes, die beiden Köpfe des Täufers Johannes und des armen Mannes aus jener niederbayerischen Gerichtsszene (Abb. 10) nebeneinanderzustellen, wie das von Bezold getan hat ¹⁾. Aber jeder Vergleich der Gesamtfiguren (Abb. 8) dient nur dazu, die Eigentümlichkeiten des ober-rheinischen und des bayerischen Meisters schärfer voneinander abzuheben. Die 3 Figuren der Gerichtsdarstellung sind Meisterstücke einer sachlichen Charakteristik. Die pathetische Sprache des Bildhauers täuscht uns doch keinen Augenblick über das Wesentliche hinweg: das Gewand ordnet sich der Bewegung des Körpers, diese selbst der Rolle unter, die jeder der drei Figuren zugeteilt ist. Das knapp anliegende zerschlissene Gewand des Armen unterstützt die flehende Haltung des ganzen Körpers, während das breitbeinig selbstbewußte Stehen des Reichen durch die herabflutenden ungewöhnlich langen Mantelärmel unterstützt wird. Der Reichtum der Motive ergibt sich nur aus dem Thema. Der Stoff selbst, dieses lederartige, dicke, schwer bewegliche Material, ist ganz flächig gegliedert und oft eher wie Ton als wie Holz behandelt. Auch bei dem Kopf des Armen selbst ist die Ähnlichkeit nur scheinbar: der Bart, den der Breisacher als ein Geringel mit kräftigen Vertiefungen gibt, ist hier im Gegensatz zum Haupthaar viel mehr als Masse behandelt, die knochige Hagerkeit, die jener betont, um scharfe Lichtkontraste zu erzeugen, ist dem Bayern ganz nebensächlich, die Charakteristik des Fleisches am Hals dort schematisch, hier liebevoll individualisierend. Man kann daher von Bezold nur beistimmen, der den Gedanken, das H L des Breisacher Hochaltars als »Hans Leinberger« zu lesen, wieder fallen ließ. Die Frage, ob jene Gerichtsdarstellung von Leinberger selbst herrührt, kann dabei ganz außer Betracht bleiben. Denn die bezeichneten und sonst gesicherten Arbeiten des Landshuter Meisters geben ebensowenig Anlaß, an unsern H L von Breisach zu denken. Es genügt, zum Beweis auf das Grabmal der Familie Rorer an der Martinskirche in Landshut ²⁾ hinzuweisen: daß die dortige Marienkrönung von 1524 denselben Urheber hat wie die zwei Jahre später datierte in Breisach, ist stilistisch eine Unmöglichkeit, nicht wegen der Renaissanceformen der ornamentalen Teile in Landshut, sondern weil Leinbergers Art zu komponieren so völlig anders orientiert ist. Sein großzügiger Entwurf zielt überall auf das Schaubare, Faßbare. Das gilt von jeder Einzelheit, vom Gewand, von der Figur, vom Beiwerk, aber nicht minder von ihrem Zusammenwirken bei der Darstellung irgendeines Vorganges. Man vergegenwärtige sich jedes beliebige Beispiel, etwa die Berliner Jordantaufer ³⁾, einen Gegenstand, der ja in der Breisacher Werkstatt auch dargestellt worden ist (Abb. 6 und 12). Bei Leinberger eine Sachlichkeit, die alles dem Vorgang dienstbar macht, eine Sparsamkeit in den Mitteln, die jedes Abirren des Auges ausschließt, die die von der Tradition geforderten Figuren klar vom Grunde absetzt und den letzteren so schlicht wie möglich als bewölkten Himmel gestaltet. Im Niederrothweiler Altar dagegen die ganze zur Verfügung stehende Fläche mit Lineament gefüllt: das sachlich durch nichts geforderte arabeskenhafte Fortschwingen der Gewandenden in der linken Hälfte des Bildes, die ebenso nur dekorativ motivierte ungewöhnliche Größe des Lententuchs Christi, die wellenförmigen Züge der Wolken und des stürmisch daherkommenden Gottvaters — und dann im Gegensatz zu der Aufge-regtheit des Linienspiels die leeren, nur äußerlich bewegten Züge der Personen.

¹⁾ A. a. O., Anzeiger des German. Museums 1913, S. 26. Josephi, Die Werke plastischer Kunst (Katalog des German. Nationalmuseums) Nr. 496, Tafel 58.

²⁾ Abgebildet bei Habich, Hans Leinberger, der Meister des Moosburger Altars, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Band I (1906) vor S. 115.

³⁾ Bei Habich, a. a. O. S. 121. Vöge, Die deutschen Bildwerke Nr. 257.



Abb. 12. Hans Leinberger
Die Taufe Christi
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Es ist nötig, an diese Unterschiede zu erinnern, nicht um Neues zum Ruhm Hans Leinbergers zu sagen, sondern weil dem Werke dieses Meisters in jüngster Zeit eine Bereicherung zugedacht worden ist, auf die er keinen Anspruch hat, da sie dem

Besten seiner Kunst wesensfremd erscheint. In der neuesten Veröffentlichung der Graphischen Gesellschaft hat *Max Loßnitzer* die Kupferstiche und Holzschnitte des deutschen Monogrammisten H L herausgegeben und Hans Leinberger als ihren Schöpfer in Vorschlag gebracht¹⁾. Ich glaube, daß ein Vergleich dieser graphischen Arbeiten mit den Schnitzereien Leinbergers und des Breisacher Meisters dazu führen muß, sie dem letzteren zuzuteilen. Es ist natürlich an dieser Stelle nicht möglich, das ganze Material



Abb. 13. Monogrammist H L
Der hl. Sebastian
Holzschnitt (L. 29)

zu konfrontieren. Aber wichtiger als alle Einzelheiten scheint mir der Eindruck, daß wesentliche Elemente der Kunst des Breisachers in diesen Blättern vorgebildet, ja vorweggenommen sind, während wir bei Leinberger ein völliges Umlernen annehmen müßten, wenn er von ihnen zu seinen Reliefschnitzereien fortgeschritten wäre.

In dem graphischen Werk²⁾ des Monogrammisten H L erscheint je einmal die Jahreszahl 1511 (L. 7) und 1519 (L. 23), viermal die Zahl 1522 (L. 16, L. 10—12, die drei letzteren einem Zyklus von 7 Rundbildern angehörend). Die übrigen Darstellungen sind undatiert. Loßnitzer hat den Versuch gemacht, diesen Rest den zeitlich gesicherten

¹⁾ Graphische Gesellschaft, XVIII. Veröffentlichung, Hans Leinberger. Nachbildungen seiner Kupferstiche und Holzschnitte. Herausgegeben von Max Loßnitzer, Berlin 1913.

²⁾ Zitiert nach den Nummern des Verzeichnisses bei Loßnitzer S. 13 (L.).

Stücken anzugliedern. Im großen ganzen ergibt die von ihm hergestellte chronologische Ordnung (a. a. O. S. 12) ein einleuchtendes Bild. Vergleicht man die frühen Werke (um 1511) mit den späten (um 1519–22), so läßt sich die Entwicklung des Meisters etwa so charakterisieren: Im Kompositionellen beginnt er mit einer vorsichtigen lockeren Raumfüllung, bei der die Figuren möglichst vollständig und ziemlich gleichmäßig betont vor dem Beschauer ausgebreitet werden. Die erste Reihe von Rundbildchen (L. 1–5. 24, alle auf Tafel I) ist arm an Überschneidungen¹⁾ und an Lichtkontrasten.



Abb. 14. Monogrammist H L
Der hl. Christophorus
Holzschnitt (L. 26)

Die zweite dagegen (L. 9–12. 14. 15. 17 aus dem Jahr 1522) zeigt ein ausgesprochenes Streben nach drängender Fülle, die den Rahmen sprengt, nach heftiger dramatischer Bewegtheit der Szene. Kühne Verkürzungen ziehen das Auge in die Tiefe, deren Dunkel quellendes Leben zu bergen scheint (L. 11. 15). Neben dunklem Vordergrund öffnet sich ein lichter Ausblick nach hinten (L. 10. 14. 17). Bezeichnend ist der Versuch, Massen auf kleinem Raum zusammenzubringen: dem Wunder des hl. Eustachius (L. 10) sind mehr Personen mitgegeben, als die Erzählung erforderte. — Im Figürlichen

¹⁾ Im »Moreskentang« (L. 30) sind sie innerhalb des Bildes, in der unteren Hälfte verwendet, aber mit sichtlicher Unbeholfenheit. Die Tänzer sind alle einzeln erfunden und zusammengesetzt. Das Temperament des Meisters äußert sich in der Wahl des Stoffes, nicht in seiner Bezwingung.

geht der Fortschritt vom ruhigen Stehen (L. 18. 24) zu leidenschaftlicher Bewegung, und zwar gerade da, wo sie durch den Gegenstand nicht unbedingt gefordert wird (L. 14, der Täufer mit den emporgehobenen Armen; L. 26), zu einer übertriebenen Herausarbeitung der anatomischen Struktur (L. 10. 29), zu unmotivierten Verdrehungen, die die Hüften sichtbar machen (L. 9, Abb. 11), zur Ignorierung des statisch Möglichen



Abb. 15. Monogrammist H L
Der Apostel Petrus
Kupferstich (L. 16)

(L. 6. 16, Abb. 15. 16). An den beiden Amorfiguren L. 20 und 21 ist es besonders deutlich zu beobachten, wie mit dem Zuwachs an energischer Aktion sofort auch eine Neigung zur Übermodellierung des Puttenkörpers sich verbindet. — Am auffallendsten vielleicht ist die Veränderung in der Wiedergabe der Gewänder. Eine Neigung zur Faltenhäufung, wie sie der Graphik ja an sich naheliegt, ist schon in dem Frühwerk L. 18 zu verspüren, aber noch ist es mehr eine äußerliche Bereicherung der Komposition, ein konventionelles lebloses Beiwerk. Bei dem Schmerzensmann (L. 6, Abb. 16) beginnt es in den Bändern und Säumen zu rieseln: man merkt, daß an diesem formlosen Gequirl, das der Stecher zu dem Dürerschen Vorbild hinzutut, sein eigenstes Interesse

hängt. Der hl. Georg als Sieger (L. 13) und der Holzschnitt des Sebastian (L. 29, Abb. 13), der Amor auf der Schnecke (L. 22) zeigten dieselbe Stufe: die arabeskenartigen Verschlingungen der Gewandzipfel haben es schon zu einer Sonderexistenz im Bild gebracht. Sie werden zum Stimmungsfaktor (L. 21, der zürnende Amor) und schließlich, in den originellsten Blättern, reißt das Gewand die Herrschaft über die



Abb. 16. Monogrammist H L
Der Schmerzensmann
Kupferstich (L. 6)

ganze Komposition an sich: mit dem blähenden Wind fährt das ganze Temperament des Meisters hinein; Licht und Schatten entfalten auf ihm ihre Reize, und die Figur selbst scheint dem Gewand zulieb in phantastische Bewegung zu geraten (der Petrus von 1522, L. 16, Abb. 15).

Diese Entwicklung zu dekorativem Überschwang scheint mir dem Wesen Hans Leinbergers fremd. Sein Pathos bleibt stets eine innerlich bewegende Kraft, es verliert sich nicht an das Beiwerk. Seine Gewandlinien verdeutlichen den Aufbau der Figur, und — noch wichtiger — sie wachsen zu einem machtvollen klaren Rhythmus zusammen. Der Wert der beiden Berliner Reliefs, der Beweinung und Kreuz-

abnahme¹⁾, ruht doch eben in der bei aller Leidenschaftlichkeit der Bewegung zusammengehaltenen Kraft der Komposition, in der ausdrucksvollen Energie, nicht etwa in der strudelnden Unruhe der Linien. Auch da, wo ein Gedränge von Menschen gezeigt wird, in der Münchner Kreuzigung²⁾, ist die Gliederung durch straffe Unterordnung des Details, durch große Akzente, durch klares Absetzen der zusammengeballten Masse von dem glatten Grunde höchst bewußt betont. In einer Figur, die, wie die Berliner Bronzemadonna³⁾, ganz auf den malerischen Reichtum des Gewandes gestellt ist, lebt doch ein architektonisches Gefühl, eine Massendisposition, die dem zerflatternden Christophorus (L. 26, Abb. 14) völlig abgeht.

Dazu kommt der tiefgreifende Unterschied im Verhältnis zur Natur. Leinbergers Dramatik ruht auf einer scharfen Beobachtung der Erscheinungswelt⁴⁾. Derbe Häßlichkeit und milde Schönheit schildert er mit gleich eindringlicher Kraft. Der Monogrammist H L dagegen kehrt nach ein paar Ansätzen zu individueller Schilderung (L. 6. 8. 13) zu schematischen Ausdrucksformen zurück, weil ihm an der Naturtreue als solcher nichts gelegen ist. Man halte nur einmal die 5 Holzschnitte (Christus und Heilige) L. 25—29 zusammen: will man wirklich Leinbergers treffsicherer Realistik diese Köpfe⁵⁾ zutrauen, die so ganz ohne innere Anteilnahme des Künstlers, so unbeseelt, so allgemein und lieblos hingesezt sind?

Diese innerlich verschiedene Haltung der graphischen Blätter und der Leinbergerschen Plastik fällt mehr ins Gewicht als eine Reihe äußerlicher Übereinstimmungen der Motive. Loßnitzer, der in seiner Charakteristik vielleicht etwas zu rasch auf diese Einzelheiten eingegangen ist, hat eine Anzahl formaler Verwandtschaften zusammengestellt (a. a. O. S. 4), zu denen sich leicht eine Gegenrechnung aufmachen läßt. Mir scheinen manche der Parallelen zu allgemein, zu sehr im gemeinsamen Besitz der Zeit begründet, bei anderen glaube ich der Ähnlichkeit überhaupt widersprechen zu sollen. Zwischen dem Petrus (L. 16, Abb. 15) und der Berliner Madonna (Vöge Nr. 478) finde ich nicht die geringste Verwandtschaft — die beiden Stücke zeigen vielmehr, welche verschiedene Begriffe von »Reichtum« die beiden Künstler hatten —, ebensowenig zwischen dem massiv behandelten Blattwerk der Berliner Beweinung (Abb. 17) und den Eichblättern auf dem Sebastianholzschnitt (L. 29, Abb. 13). Die Tiefengliederung der Berliner Reliefs und der Rundbilderserie (Tafel II bei Loßnitzer) ähneln sich nur darin, daß die Figuren stark gegen den vorderen Rand der Bühne gedrängt sind. Die breiten Freiflächen im Hintergrund, durch die Leinberger seinen Gestalten eine so bedeutende Silhouette zu geben versteht, sucht man in den Stichen vergebens⁶⁾. Auf die verkürzten Architekturen des Castulusschreins (bei Habich S. 126 ff.) und der Blätter L. 5. 27. 29 dürfte Loßnitzer selbst kein großes Gewicht legen: das einzelne ist ganz verschieden und die Sache selbst im Zeitalter Dürers und Mantegnas doch gar zu wenig auffallend. Die antikisierenden Panzer und Beinschienen (L. 11. 12. 13. 28) ge-

¹⁾ Abbildung bei Vöge (Katalog Nr. 256) und Kötschau, Amtliche Berichte XXXIII, 2 (Nov. 1911).

²⁾ Abbildung bei Habich, a. a. O. vor dem Text.

³⁾ Katalog Nr. 478.

⁴⁾ Vgl. die treffende Charakteristik von Habich, a. a. O. S. 119 und unsere Abb. 17.

⁵⁾ Selbst die beiden Christophorusstatuen in der Münchner Frauenkirche (Bayer. Inventar Band I, Tafel 142) und auf der Trausnitz (bei Habich S. 124), die in den Willkürlichkeiten der Draperie sich von Leinberger schon entfernen und dem H L innerlich näherstehen, scheiden sich doch deutlich von solcher Unpersönlichkeit.

⁶⁾ Vgl. auch den Florian der Holzschnitte (L. 27).

hören auch zu den Motiven, deren mantegneske Vorbilder überall in Süddeutschland wirksam wurden. Wichtiger als gemeinsamer Besitz sind die naturalistisch gezeichneten Baumstümpfe, Blätter, Federn und ähnliches Detail. Aber die Freude an der minutiösen



Abb. 17. Hans Leinberger
Beweinung Christi
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Durcharbeitung dieser Teile geht bei dem Graphiker zusammen mit der Vorliebe für die wuchernde Linie, für unübersehbares Gekräusel, für Überfüllung des Raumes. Dies scheidet ihn von Leinberger, bei dem alle kleinen Naturschilderungen in die Gesamtrechnung der Komposition einbezogen sind und nie ins Spielerische ausarten. Wenn anderseits die Reliefs in Niederrothweil solche Dinge nicht oder nur in sehr

beschränktem Maße zeigen¹⁾, so erklärt sich das einfach aus ihrem Maßstab. In dem Schmerzensmann (L. 6, Abb. 16 vgl. Abb. 17) findet Loßnitzer Leinbergers Christustyp, vor allem die »gleiche, sehr derbe Auffassung des männlichen Akts«. Aber auch hier ist der Naturalismus des Monogrammistens ein viel allgemeinerer, als der des bayerischen Meisters. Bei dem letztern ergibt sich jede Muskelspannung, jede Schwellung und Krümmung aus der Situation. Dagegen in dem Stich (Abb. 16) die schematische Gleichheit der Beine, die ganz verschiedene Funktion haben, die äußerliche Steigerung des Affekts in dem zum Schreien geöffneten Mund. Dafür sucht man die Belege vergebens bei Leinberger, man findet sie aber, wie nicht anders zu erwarten, bei dem Breisacher,



Abb. 18. Monogramm
des Meisters (restauriert)
Breisach, Hochaltar

zusammen mit einer Reihe von Merkmalen, die Loßnitzer als besonders charakteristisch für Leinberger aufführt²⁾. Die Übereinstimmung wird bekräftigt durch eine Reihe von Motiven, die für sich allein nichts beweisen würden, die aber alle mit dem besonderen Dekorationsstil zusammenhängen, der oben aus der Eigenart der Schnitzwerke entwickelt wurde. Ich nenne, um nicht zu ermüden, nur das Auffallendste.

Für das bizarre Gewandmotiv der Maria in Niederrothweil (Abb. 5) bietet L. 9 (Abb. 9) eine sehr genaue Analogie. Verwandte Versuche mit Parallelfalten, die sich quer um Arme und Beine schlingen, findet man bei dem Evangelisten Johannes im Germ. Museum (Abb. 8), bei dem Petrus L. 16 (Abb. 15); das weniger absonderliche Motiv bei Gottvater (Breisach, Mittelschrein), straff über die Beine gezogener Stoff mit runden Parallelfalten, ist vorgebildet bei dem Christophorus (Abb. 14). Die barocken Gewandknoten mit langen Zipfeln an möglichst sichtbarer Stelle hat der Täufer Johannes (Abb. 8), der Apostel rechts von Christus in der Niederrothweiler Predella (Abb. 5) und der Petrus auf dem Kupferstich L. 16 (Abb. 15). Die wild wuchernden Barthaare bei Gottvater (Breisach) und ähnliche Bildungen finden ihre Quelle ebenfalls in dem Christophorusholzschnitt. Die Verbindung von geringelten und hängenden Locken z. B. bei dem Judas in Niederrothweil (Abb. 5) ist charakteristisch für die beiden Heiligen L. 27 und 29 (Abb. 13), die gespreizten Finger für die beiden Johannes in Nürnberg, und ebenso für L. 26 und L. 6. Zu dem Drachenkopf von L. 13 wie zu dem geöffneten Leib des Ungetüms sind die Michaelszenen von Niederrothweil heranzuziehen. Die Anatomie der Putten von L. 7 und 21 mit den Reihen abgeschnürter Fettpolster wird man im Breisacher Mittelschrein und in der Wage Michaels (Abb. 1 und 6) wiederfinden. Auch die merkwürdige Befiederung der Schultern, die Loßnitzer bei der Venus (L. 19) als etwas Vereinzelt notiert, ist hier häufig: Federn wachsen an Hals und Armen und nicht bloß dem kleinen Engelvolk, sondern sogar den großen Begleitern Michaels (Abb. 7 links). Freilich ist das Motiv, wie Rosenberg³⁾ bereits feststellte, keine Breisacher Erfindung, sondern schon vorher am Oberrhein in Verwendung. Baldung hat es⁴⁾, und auch bei Meister Sixt, dem Schöpfer des Schutzmantelaltars im

¹⁾ Vgl. immerhin die Charakterisierung des Terrains bei der Johannestaufe (Abb. 7).

²⁾ Breite Füße mit abgespreizten Zehen (Breisach, Mittelschrein). Für die Knie vgl. den Johannes d. T. im Germ. Museum, für die Haare und das Standmotiv den Schmerzensmann ganz oben im Breisacher Aufbau, der in der Photographie freilich kaum zu sehen ist (Abb. 4).

³⁾ A. a. O. S. 66.

⁴⁾ Wohl im Anschluß an Dürer, an dessen krönende Engelfigürchen auf der Madonna mit dem Zeisig (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) hier zu erinnern ist.

Freiburger Münster, sind die Ansätze dazu vorhanden — ein Anzeichen mehr, daß wir auch die Heimat unserer Stiche hier zu suchen haben.

Schon Nagler, der die Holzschnitte und die Stiche zwei verschiedenen Meistern geben will, vermutet den Formschneider am Oberrhein¹⁾, und die Deutungen des Monogramms auf Hans Leu und Hans Lützelburger, die er anführt, führen in das gleiche Gebiet. Nun kommen die Bildhauerarbeiten der Breisacher Gegend hinzu und bestätigen die Lokalisierung. Das Monogramm HL, das am Breisacher Mittelschrein auf mehreren von Engeln gehaltenen Täfelchen sich findet (Abb. 18), entspricht demjenigen auf den meisten graphischen Blättern (z. B. Abb. 13). Nur zwei von ihnen (L. 18 und 20) tragen das aus H und L ligierte Zeichen, das mit Hans Leinbergers Signatur zusammengeht — beides frühe Arbeiten, die auch sonst Eigentümlichkeiten aufweisen. Daß der Stecher später die Monogrammform änderte, hat ja nichts Befremdendes. Von Leinberger, dem Bildhauer, wissen wir aber bestimmt, daß er noch 1524 das Rorer-epitaph und ebenso kurz vorher sein Hauptwerk, den Moosburger Altar, mit dem ligierten Monogramm bezeichnete. Auch von hier aus erscheint es notwendig, für die Blätter einen andern Urheber zu vermuten. Daß er bei den Bildschnitzern zu finden sei, macht der fast durchweg beigegebene Holzmeißel wahrscheinlich. Das Breisacher Monogramm, das wir nur in seiner heutigen entstellten Form zeigen können, hat die Form der Buchstaben, wie sie speziell auf den Holzschnitten erscheinen, ziemlich treu bewahrt. Die Identifizierung hat jedenfalls geringere Bedenken gegen sich als die von Loßnitzer vorgeschlagene.

¹⁾ Die Monogrammist, Band III, S. 480. Ich halte (mit Loßnitzer) an dem *einen* Meister fest. Das »phantastische Element« findet sich bei den Holzschnitten ebenso wie bei den Kupferstichen; auch geht die Gemeinsamkeit, ganz abgesehen vom Monogramm, sehr ins einzelne. Die Holzschnitte erklären sich gerade dann am besten, wenn man sie als gelegentliche Versuche eines Meisters betrachtet, dem andere Ausdrucksweisen geläufiger waren.



Abb. 19. Meister HL (?)
Der hl. Dionysius. Reuthe bei Freiburg, Kirche

Das Werk des Breisacher Meisters wird durch die graphischen Blätter aus seiner Vereinzelung gelöst und fester, als sich sonst nachweisen ließe, mit der Kunst des Oberrheins verbunden. Daß er von Baldung ausging, erfährt eine neue Bestätigung¹⁾. Baldungs derbe Phantastik, seine Vorliebe für dramatisch gesteigerte, breit und mächtig hinfließende Bewegung ist ebenso bestimmend für unsern Meister wie seine Veräußerlichung der Naturtreue und des Gefühlsausdrucks, der zugleich eine Steigerung und eine Schematisierung erfährt.

Da der Stecher schon auf den frühen Werken als Bildhauer sich charakterisiert, und da der Breisacher Hochaltar nicht den Anfang seiner Tätigkeit bedeuten kann, so muß unter den oberrheinischen Bildwerken noch mehr von seiner Hand gewesen sein. Die Sippendarstellung im sogenannten Annenaltar des Freiburger Münsters²⁾ enthält in einzelnen Motiven gewiß Geist von seinem Geist. Haare und Gewänder bewegen sich mit einer Selbständigkeit, die hier noch sehr unmotiviert wirkt, da das Ganze doch so ruhig und konventionell aufgebaut ist. Für ein Jugendwerk des HL erscheint mir jedoch die Gruppe zu minutiös, zu zart in der Durchführung. Sollte sich die Vermutung bestätigen, daß Sixt von Staufen, der Urheber der Schutzmantelgruppe in der Locherer-Kapelle, auch diesen Altar geschaffen hat³⁾, so müßte man bei Sixt eine ähnliche Entwicklung annehmen wie bei dem Breisacher. Sein Lehrer kann er der Zeit nach wohl kaum gewesen sein. — Zwei Heiligenstatuen, die in der Kirche von Reuthe, nahe bei Freiburg, bewahrt werden (Abb. 19), könnten als Frühwerke unseres Meisters in Anspruch genommen werden⁴⁾, ohne daß auf seine Erscheinung dadurch neues Licht fiele. Bei dem männlichen Märtyrer sind Haare, Hände und Füße gleich charakteristisch für ihn. Die weibliche Figur ist roher und wohl kaum eigenhändig ausgeführt. Wesentlich erscheint, wie schon hier das geistige Leben aus den Köpfen entweicht und der Aufwand der Draperie, die noch übersichtlicher als später angeordnet ist, den Eindruck bestimmt.

Die Kunst des Breisacher Hochaltarmeisters zeigt deutliche Symptome des Verfalls. Sie ist historisch interessant als Beweis dafür, daß die spätgotische Altarplastik am Ende ihrer Entwicklung angekommen war und daß dieses Ende keineswegs durch das Eindringen italienischer Renaissanceformen herbeigeführt zu werden brauchte. Die Altäre des Meisters HL sind frei fast von jedem Anklang an die importierte oberitalienische Ornamentik. Ein korrekt spätgotischer Aufriß, virtuos geschnittes Laubwerk, eine durchsichtige Bekrönung von reichster Gliederung: der ganze Apparat der Spätgotik ist aufgeboten. Aber das Ergebnis bleibt ein kaltes Virtuosenstück. Nachdem das innere Leben aus den vom Mittelalter überkommenen Darstellungen entwichen ist, wird hier versucht, mit dem äußersten Aufwand formaler Dekorationskunst

¹⁾ Die Beziehungen zu Baldung im einzelnen zu verfolgen, muß ich mir an dieser Stelle versagen. Ich verweise unter den *Zeichnungen* auf die verschiedenen Fassungen des Christophorus-Themas, vor allem auf Terey Bd. II, 101, weiterhin auf I, 11 und II, 103. Ferner auf Anregungen für HLs Gewandstil, wie sie aus der weiblichen Figur mit dem Pokal I, 26, II, 274 sich ohne weiteres ergeben. Unter den Gemälden sind am wichtigsten die Frankfurter Tafeln (Nr. 69 und 70 bei Terey, auch Nr. 68, zusammen mit der Zeichnung III, 215).

²⁾ »Unser lieben Frauen Münster« (herausg. vom Münsterbau-Verein). Freiburg 1896, Tafel 40.

³⁾ Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler Bd. IV, S. 110.

⁴⁾ Die Photographie verdanke ich Herrn J. Dettlinger in Freiburg. An der weiblichen Heiligen sind die Locken rechts und links von der Schulter abwärts neu; beide Stücke sind durch Neubemalung entstellt.

einen Ersatz zu schaffen. Dabei feiert die Technik des Holzbildhauers einen Triumph — aber doch nicht sie allein. Das dekorative Grundprinzip des Breisachers, fester Rahmen und malerisch durchwühlte Innenfläche, gehört der ausgehenden Gotik, also der Vergangenheit an. Das deutsche Grabmal der Spätrenaissance, der Altar des XVII. und XVIII. Jahrhunderts sind darin der stärkste Gegensatz zu dem besprochenen Werk: alle Bewegung der Dekoration lebt sich dort im *Umriss* aus. Insofern kann man also gewiß von einem »Protobarock« nicht reden. Dennoch bergen der Breisacher Altar und die ihm verwandten Werke zukunftskräftige Elemente. Nicht bloß solche Einzelheiten, wie den geflügelten Puttenkopf, hat die spätere Entwicklung wieder aufgenommen, auch die breite Wucht der Figuren, ihr dröhnendes Pathos, die laute Absichtlichkeit ihrer Devotion sind Dinge, deren das XVII. Jahrhundert bedurfte. Und schließlich kommt die Steigerung bewegter Pracht ganz allgemein dem Zeitempfinden entgegen. Die lauten Effekte behalten für lange das Feld, und es dauert bis tief ins XVIII. Jahrhundert, bis das Auge für den Ausdruck schlichter Größe und einfacher Innigkeit der Empfindung wieder empfänglich geworden ist.