

RESTE EINES ALTARWERKS DER SALZBURGER SCHULE.

Von Dr. FRITZ TRAUOGOTT SCHULZ.

Wenn ältere unsignierte Kunstwerke aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgerissen sind und jedwede Spur ihrer Provenienz verwischt ist, bereitet es zuweilen Schwierigkeit, sie mit Sicherheit einer bestimmten Schule zuzuweisen. Und namentlich ist dies der Fall, wenn sie nicht die Art eines als Persönlichkeit gesicherten Meisters an sich tragen und noch dazu andere Arbeiten der gleichen Hand nicht bekannt sind. Lediglich mit den Mitteln der vergleichenden Stilkritik seinem Ziel zuzustreben, ist unter solchen Umständen ein Verfahren, das der Meinung des Einzelnen einen weiten Spielraum läßt. Als wir die auf Taf. I und II wiedergegebenen vier Bilder erwarben — sie stammen aus Bozener Privatbesitz —, glaubten wir sie als Werke der bayerischen Kunst anzusprechen zu sollen. Maßgebend waren hierfür die brutale hochaufgeschossene Gestalt des Schergen vorn links auf dem Bilde der Handwaschung und die drastischen Mienen und Gebärden der drei Juden der Ecce homo-Tafel. Aber das sind denn doch nur Einzelheiten. Im übrigen fehlt der sonst von der bayerischen Kunst gewohnte derbe und oft rohe Wirklichkeitssinn und die ihr eigene wilde Erregtheit. Man denke nur etwa an Gabriel Mälesskircher oder an Jan Pollack! Die sonst gerne realistisch oder sogar übertrieben realistisch behandelten Szenen lassen das Streben nach ausgeglichener Ruhe, nach formaler Schönheit erkennen. Der Hauptwert ist auf die seelische Durchbildung der Gestalten gelegt, von denen jede für sich beobachtet und nach dem Modell studiert scheint. Auch der bayerischen Schule kann ernste Würde und Tiefe des Gehalts nicht abgesprochen werden. Aber was das Kernwesen unserer Bilder ausmacht, gravitiert doch weit mehr nach einer anderen Gegend, nämlich nach Salzburg hin. Und wir müssen einer solchen Zuschreibung um so mehr zuneigen, als sich mancherlei Berührungspunkte mit Konrad Laib und namentlich mit Rueland Frueauf feststellen lassen. Laib und Frueauf sind die Hauptangeln, in denen sich die Salzburger Kunst des 15. Jahrhunderts bewegt, und etwa zwischen ihnen scheint der Meister unserer Tafeln seine Stelle zu haben.¹⁾ Auch das Kolorit weist nach Salzburg. Die lyrische Weich-

1) Auffallend ist übrigens auch die Ähnlichkeit, welche das Bildnis des Vaters des Theophrastus Paracelsus v. J. 1491 im Salzburger Museum mit dem plastisch gefühlten Kopf des Pilatus auf unserem Handwaschungsbilde hat. Beide decken sich fast Zug um Zug. Ob aber ersteres der Salzburger Schule zugewiesen werden darf, erscheint mir fraglich; der Wohnort des Wilhelm Bombast von Hohenheim war anfangs Maria Einsiedeln in der Schweiz, wo Theophrast i. J. 1493 geboren wurde, und später Villach in Kärnten, wohin er i. J. 1502 übersiedelte und wo er i. J. 1534 starb. Vgl. Allgemeine deutsche Biographie XII, S. 675, u. Mitt. der Ges. f. Salzburger Landeskunde Bd. XXVII u. XXVIII, wo Karl Aberle die ganze Paracelsus-Frage eingehend behandelt und Bd. XXVII, S. 36 ff. auch unser Bild bespricht, das er gleichzeitig abbildet. Den Hinweis auf diese Abhandlung verdanke ich Herrn Kustos Alphons Hauptner vom Salzburger Museum.



Ecce-homo und Handwaschung des Pilatus. Tafelbilder der Salzburger Schule. 1480—1490.

heit der Farben ist nicht bayerisch. Hier liebte man eine blumigere Palette, stärkere Kontraste, größere Abwechslung und nicht die friedliche Insichgekehrtheit, welche unseren Tafeln ihr Gepräge gibt. Wir wollen uns aber darüber klar sein, daß sich die Salzburger und die bayerische Schule nicht immer scharf auseinanderhalten lassen. Bei engerer Nachbarschaft verwischen sich die Gegensätze leichter und fließen schließlich zu einer Harmonie zusammen, aus der die eigentliche Schulzugehörigkeit nur auf Grund peinlichsten Einzelstudiums herausgelöst werden kann. So scheint auch unser Meister Fühlung mit der bayerischen Kunst gehabt zu haben. Von Hause aus aber war er ein Salzburger, scheinbar jedoch ein solcher, der in der Nähe der Grenze seine Heimat hatte.

Die Salzburger Schule besitzt eine Reihe von Eigenheiten, durch die sie sich schärfer gegen andere Schulen abhebt. Die wichtigste ist die Neigung zur Anmut, zur reservierten Ruhe, zum Idealen²⁾. Sie ist ihr trotz aller Stilwandlungen und trotz aller Einflüsse von anderwärts her geblieben. Selbst der in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts einsetzende Realismus des deutschen Quattrocento hat den Idealismus der Salzburger Kunst nicht ins Gegenteil zu verkehren vermocht. Brutaler Wirklichkeitssinn, starke Erregtheit und heftige Gebärden sind der Salzburger Kunst fremd. Sie liebt die stille Ausgeglichenheit und die kontrastlose Milde. Gerade hierin unterscheidet sie sich, worauf ich schon in Kürze hinwies, wesentlich von der bayerischen Kunst. Sie ist mehr eine gefühlsmäßige Wirkungskunst, keine Wirklichkeitskunst. Des Salzburgers Sinn ist auf formale Schönheit gerichtet. Deswegen entspricht auch das Starkwillige, Herbe, allzu Ernste und Eckig-Harte der Tiroler Schule nicht seinem Wesen, wie ihm auf der anderen Seite auch die wuchtige Gemütsschwere des Schwaben nicht liegt. Er vermeidet die Sprache lauter Affekte, er will schlicht und einfach sein. Aufsehen erregende neue Möglichkeiten sucht und will er nicht. Mit zielbewußter Ruhe, die einen Zug zum Konservativen an sich trägt, baut er auf auf bewährter Tradition und löst er, wie Fischer (S. 169) richtig bemerkt, seine Aufgaben, ohne etwas Außerordentliches zu wollen. Allerdings hält er sich nicht bei Kleinigkeiten auf. Stets eignet seinen Werken eine gewisse hoheitsvolle Großzügigkeit, und diese äußert sich namentlich in dem goldenen Ebenmaß des Gleichgewichts, das er sowohl in seinen szenischen Kompositionen wie in der Farbendisposition innezuhalten trachtet. Die maßvolle Einfachheit, die er nach beiden Richtungen beobachtet, verleiht seinen Schöpfungen den Zauber einer intimen Größe und Vollendung.

Was ich hier von der Salzburger Schule im allgemeinen sagte, gilt von unseren vier Bildern im besonderen. Ihr Verfertiger ist keiner von denen, auf welche Dürers bekannte Bemerkung von den „gemeinen gmäl“ in seinem Briefe an Jakob Heller vom 26. August 1509 zur Anwendung gebracht werden kann. Er ist ein Meister, der sich, obwohl dem Namen nach unbekannt, weit über die Masse der namenlosen Durchschnittskünstler seiner Zeit erhebt, der allein schon wegen der weitgediehenen

2) Vgl. Otto Fischer, Die altdeutsche Malerei in Salzburg, Leipzig 1908, S. 167 und an anderen Stellen; ferner Robert Stiaßny, Altsalzbürger Tafelbilder, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 1903, Heft 2, und J. Sighart, Maler und Malereien des Mittelalters im Salzburger Lande, Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission XI. Jahrgang, Wien 1866, S. 65 ff.

Schärfe der Einzelcharakteristik Anspruch auf höhere Bewertung erheben darf. Seine Bilder sind wegen ihrer Eigenart von allgemein kunstgeschichtlicher Bedeutung. Ganz abgesehen von der stillen Größe seiner Kompositionen, verdient es höchste Beachtung, wie jede einzelne seiner Figuren zum Träger einer besonderen Empfindung gemacht, wie in den Antlitzen die Seele des Menschen wiedergespiegelt ist.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß der Meister unserer vier Tafeln mit der ornamental verkappten Inschrift am Mantelsaum der äußersten rechten Figur des Kreuzigungsbildes seinen Namen hat andeuten wollen (Abb. 1). Sie lautet: LNAIW (umgekehrtes M) OVW. Man kann sich versucht fühlen, sie in „Michel Lainovw“, bzw. „Lainau“ aufzulösen. Doch begegnet dieser Name bei Sighart und Fischer nicht. Eine Künstlersignatur liegt jedenfalls in den Buchstaben beschlossen. Ich muß es der weiteren Forschung überlassen, den Meister unserer Tafeln aus seiner vollen Anonymität zu befreien. Daß Namensandeutungen dieser Art eine Salzburger Ge-



Abb. 1. Inschrift auf dem Kreuzigungsbild der Salzburger Schule.

wohnheit sind, sei nur nebenher erwähnt. Den einzelnen Buchstaben aber an den Ärmelsäumen und am Gewandsaum des Simon von Kyrene messe ich keine andere Bedeutung bei als die der ornamentalen Spielerei.

Auch mit dem Eisenhut auf dem S-förmig wehenden Wimpel der Standarte rechts oben auf dem Kreuzigungsbild kommen wir nicht weiter. Er ähnelt dem Wappen der Ainkürn, eines in Nördlingen ansässig gewesenenen, abgestorbenen alten Geschlechtes³⁾. Nur ist hier der Eisenhut in der Mitte längs geteilt. Doch damit würden wir uns in ein Gebiet begeben, das wir a priori für unsere Bilder ausschalten müssen.

Die Höhe der sehr dünnen und bis auf das Kreuzigungsbild durch Auseinandersägen gewonnenen Tafeln schwankt zwischen 1,16 und 1,205 m, die Breite zwischen 0,99 und 1,015 m. Als Themata sind behandelt: die Darstellung vor dem Volk, die Handwaschung des Pilatus, die Kreuzschleppung und die Kreuzigung (siehe

3) Neuer Siebmacher VI. Bd., 1. Abt., abgestorbener Bayerischer Adel, Taf. 131.

Taf. I u. II). Ganz unversehrt sind die Bilder nicht auf uns gekommen. Zunächst sind die anscheinend landschaftlichen Hintergründe in einem wenig erfreulichen Blau herausgefaßt worden. Der ursprünglich violettfarbene Mantel Christi auf dem Handwaschungsbilde wurde später blau-grün übermalt. Auch der Hals wurde dabei nicht verschont. Daher sein etwas unnatürliches Aussehen! Der Mantel des Juden vorn links auf dem Darstellungsbilde zeigt ebenfalls seine volle ursprüngliche Tönung nicht mehr. Auch sonst ist die eine oder andere Einzelheit der verschlimm-bessernden Hand einer späteren Zeit zum Opfer gefallen. Im allgemeinen aber ist der Erhaltungszustand der Bilder ein guter.

In älterer Zeit gingen Tafelmalerei und Wandmalerei Hand in Hand. Ein und derselbe Meister übte beide Techniken aus, und man fand dies weiter nicht ungewöhnlich. So wird von Rueland Frueauf dem Älteren überliefert, daß er die von dem Maler Rueprecht 1471 begonnenen Rathausfresken in Passau vollendet habe⁴). Daher nimmt es uns auch weiter nicht Wunder, wenn sich die Gewohnheiten des Freskomalers auf die Tafelmalerei übertragen. Auch unser Meister scheint ein geübter Wandmaler gewesen zu sein. Die Größe des Stils, die silhouettierende Kraft der Linie, das plastische Heraussetzen der Figuren aus dem Untergrund, das Vermeiden alles Kleinlichen und endlich die figurale Beschränkung machen dies im höchsten Grade wahrscheinlich. Dort scheint auch ein Hauptvorzug seiner Schöpfungen herzurühren, die maßvolle Einfachheit, die Konzentrierung auf das Wenige.

Wenn wir den Meister unserer Tafeln in seiner Eigenart richtig würdigen wollen, so gehen wir am besten von seinen szenischen Kompositionen aus. Im Gegensatz etwa zu Martin Schongauer strebt er eine bewußte Reaktion gegen das Überheftige und hastig Nervöse seiner Zeit an. Das Gedränge und Gewühl, das Wirre und Aufgeregte in Mienen und Bewegungen, wie wir es bei Martin Schongauer finden, vermeidet er. Er reiht seine Gestalten in Ruhe nebeneinander. Auf sie legt er den Hauptwert, alles und jedes Beiwerk ausschaltend. Die Hunde, die z. B. Schongauer seinen Darstellungen gerne beigibt, fehlen bei ihm. Auch in der Architektur legt er sich größte Beschränkung auf. Das Wichtigste sind ihm die Figuren. Aber sie agieren nicht mit überlauten Affekten. Dafür sprechen ihre Antlitze und Gebärden die stumme Sprache einer starken inneren Erregung. Eine unendliche Fülle menschlicher Empfindungen gibt sich in ihnen kund. Leidenschaft und menschliche Hingebung, Aufgeregtheit und reservierte Ruhe, sie treten in herrlichem Wechsel vor uns hin. Ein prächtiger Charakterkopf ist namentlich der des Pilatus auf dem Handwaschungsbilde (Abb. 2). In den etwas fleischig behandelten Gesichtszügen liegt der Ausdruck des erwartungsvoll Gespannten, zugleich aber der der Resignation gegen die Rohheit des Pöbels, die ihm in der Seele zuwider ist. Er will nichts mit ihr gemein haben. Er ist von der Unschuld Christi überzeugt und empfindet Mitleid mit ihm. Daher der starre, wie suchend geradeaus gerichtete Blick, der herb geschlossene Mund und die scharf markierten Furchen, die von der Nasenwurzel zum Mund herablaufen. Eine solch weitgehende psychologische Durchbildung kann nur auf Grund einer Naturstudie entstanden sein. Und wir müssen dies auch bei den anderen Köpfen annehmen. Ich verweise z. B. auf den vornehmsten der Führer des Kreuzigungsbildes, der bei vielbesagendem Ausdruck des Antlitzes betuernd die Rechte empor-

4) Otto Fischer a. a. O. S. 211.

hebt, als wollte er sagen: Wahrlich, dieser war Gottes Sohn! Und in fast Multscher-scher Art steht die ganze Szene unter diesem Eindruck, der hier seine höchste Steigerung erfahren hat. Wir müssen hierin, ich meine in dem eigenartig Straffen, auf einen Hauptmoment Zugeschnittenen der kompositionellen Anlage eine weitere Sonderheit unseres Meisters erblicken. Und diese tritt in jedem unserer Bilder zutage. Auch auf den Kopf des Johannes des gleichen Bildes möchte ich noch aufmerksam machen. Mit schmerzhaft bewegter Miene schaut er starr zum Gekreuzigten empor. Das ganze Mitgefühl einer mit voller Inbrunst teilnehmenden Seele hat in diesem qualvollen Blick Ausdruck gefunden. Eine solch tiefe Beseelung hat z. B.

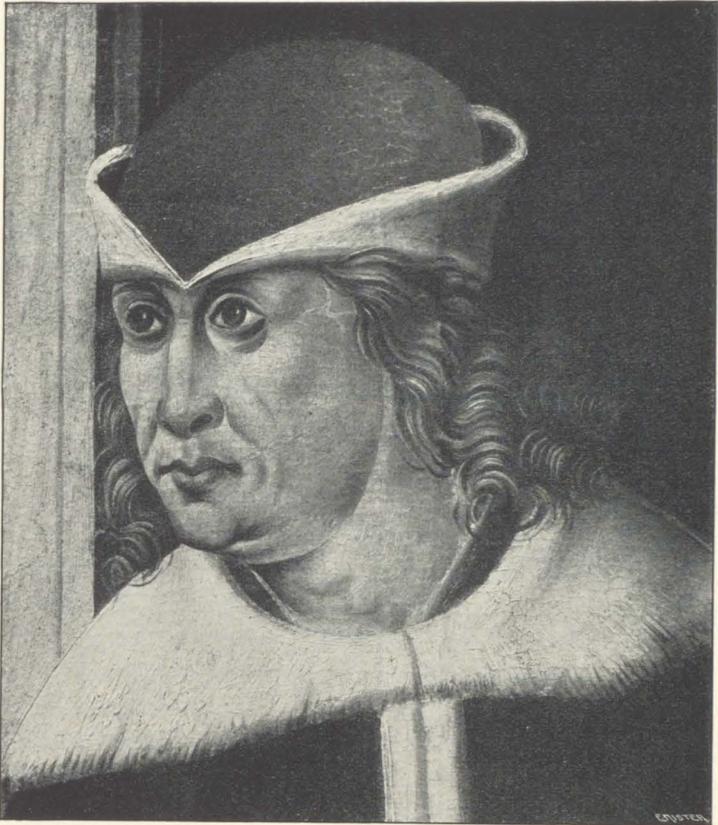


Abb. 2. Kopf des Pilatus auf dem Handwaschungsbild der Salzburger Schule.

Schongauer dem Johannes seines Kreuzigungsbildes nicht zu geben vermocht. Im Gegensatz zu den männlichen Figuren sind die Physiognomien der Frauen ohne tieferen Gehalt. Am besten erkennen wir dies an der zusammenbrechenden Maria des Kreuzigungsbildes. Ihr Antlitz ist wie aus Holz geschnitzt, etwas lieblich und hold, aber doch im übrigen leer und ausdruckslos. Und so ist es auch bei den übrigen Frauen.

Daß unser Meister alles Rohe und Krasse vermeidet, wurde schon berührt. Ich muß aber noch einmal hierauf zurückkommen, weil dies ein für sein Sonderwesen typischer Zug ist, ein Zug, der ihm allerdings mit der übrigen Salzburger Schule

gemein ist. Und doch geht er hierin weiter wie mancher andere seiner Stammesgenossen. Ich exemplifiziere nur auf Rueland Frueauf den Älteren. Man vergleiche z. B. unser Kreuzschleppungsbild mit der gleichen Darstellung am Regensburger Altar⁵⁾. Dort schlagen die Schergen wirklich zu. Hier ist es nur einer, der die Faust erhebt, und noch glaubt man nicht, daß er Ernst machen könne.

Im allgemeinen tragen unsere Bilder den Stempel ausgeglichener Ruhe. Gleichwohl finden sich im einzelnen dem entgegengesetzte Strömungen. Ich meine hier vor allem die teilweise Unruhe in der Gewandung und in der Gebärdensprache, zwei Punkte, die fast einer Künstlersignatur gleichkommen. Glatt oder in plastisch vortretende, wie in Metallblech gehämmerte Röhrenfalten gelegt, fällt die Gewandung herab, ganz entsprechend der vertikalen Tendenz, welche vorwaltet. Wo sie aber gerafft oder gegürtet ist, wo sie sich begegnet und wo sie am Boden aufstößt, bilden sich tiefe laschenartige Einschnitte, zahlreiche Knitterungen, Brüche mit reichem Licht- und Schattenwechsel und an den Gewandsäumen scharf fortlaufende Wellen. An manchen Stellen ist hier des Guten mehr getan, als es sonst in des Meisters Wesen liegt. Vor allem sind es die Ärmel, welche diese Neigung zum Extremen aufweisen. In wirrem Zickzack, das kaum ernstlich begründet werden kann, bauschen sich hier die zumeist schwerlastenden Stoffe und stören die sonst klare Linie. Am stärksten aber übertrieben ist das krause Knitterwerk am Gewand der zusammenbrechenden Maria. Manch kleine Dissonanz hat sich auf diese Weise in den sonst friedlich-ernsten Duktus des Ganzen eingeschlichen und die stärkste ist wohl die hastig verlaufende Schrägfalte im Mantel des unter der Last des schweren Kreuzes zusammenbrechenden Erlösers. Allerdings empfindet man sie nicht allzu sehr, da sein hageres, leidvolles Antlitz den Blick des Beschauers vor allem anderen auf sich lenkt. Einer gleichen Tendenz entspringt auch das Kapriziöse in einzelnen Bewegungen und in der Gebärdensprache. Die Hände sind schmal, die Finger scharf artikuliert, voll von nervöser Unruhe und in ihren Stellungen gespreizt. Der Daumen ist gerne abgebogen, der Zeigefinger mit Vorliebe vorgestreckt, während die übrigen drei Finger eingezogen werden. Zuweilen fahren die Finger in eckigen Biegungen ganz auseinander und scheint jeder Zusammenhang geschwunden. Das Merkwürdigste aber ist das kugelige Herausdrängen der Kniescheibe, ein Moment, das den Künstler noch in argem Kampf mit der Kenntnis des menschlichen Körpers zeigt. Es muß unsere höchste Verwunderung erregen, daß er, der ein Meister in der seelischen Charakteristik ist, sich in der Behandlung der Anatomie solch schwerer Verstöße schuldig macht.

Was das Kolorit anbelangt, so liebt unser Meister den breitflächig kolorierenden, kräftigen Auftrag. Seine Farben sind locker und weich, rein und klar und von gedämpfter Feinheit. Grelle Kontraste sind vermieden. Seine Palette umfaßt vor allem Farben von weichem Wohllaut und harmonischem Zusammenklang. Es prävalieren Moosgrün, Bläßrosa, Ziegelrot, Bläßblau, Schwefelgelb und Grau.

Es erübrigt sich, noch einige Kriterien anzuführen, welche die Einreihung unserer Tafeln in die Salzburger Schule rechtfertigen. Daß dies nicht durch Beibringung von Einzelheiten geschehen kann, welche sich decken, ist selbstverständlich. Doch kann die gleiche Schulzugehörigkeit auch aus Verwandtschaften festgestellt

5) Siehe die Abb. auf Taf. XVII bei Robert Stiaßny a. a. O.

werden, gibt es doch trotz aller Stilähnlichkeiten, welche der deutschen Kunst in bestimmten Zeitabschnitten gemeinsam sind, charakteristische Eigenheiten und Züge, welche Sondergut einer bestimmten Gegend, welche in der Stammeseigentümlichkeit begründet sind und die sich darum hier von Geschlecht zu Geschlecht weitergeerbt haben.

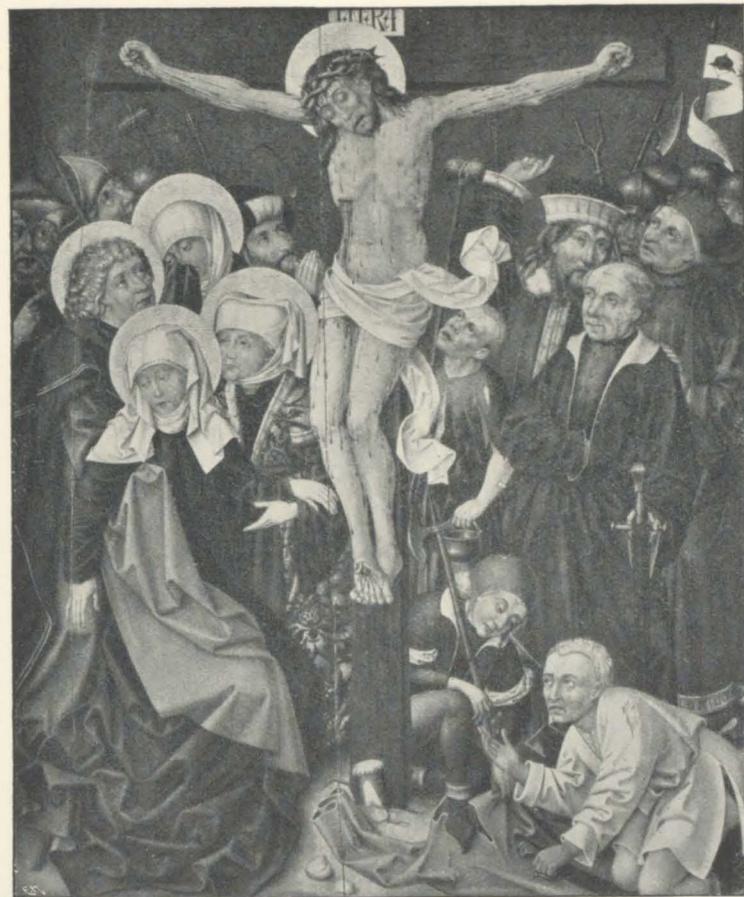
Der Kopf des Pilatus unseres Handwaschungsbildes (Abb. 2) hat mancherlei Ähnlichkeit mit dem Salzburger Hermeskopfe des Konrad Laib, welches Bild um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden ist⁶⁾. Es handelt sich hier nicht etwa um eine Kopie Zug um Zug. Aber beiden Gestalten gemeinsam ist die Sprache der tiefen inneren Erregung. Es ist das gleiche Prinzip, aus dem die Bildung des Antlitzes hier wie dort erwachsen, der Boden der gleichen Anschauung, die gleiche Macht und Größe der Auffassung. Und diese bedingen eine hochentwickelte Kultur, wie sie in Salzburg, der alten kunstfördernden Bischofsstadt, als etwas Selbstverständliches seit alters zu Hause war. Etwas Unverrückbares, Eisernes haftet diesen beiden Gestalten an. Sie verkörpern sich in uns zur dauernden Erinnerung. Und wenn wir weiter auf unseren Bildern die gleiche scharfe Betonung der Fingergelenke und die gleiche gespreizte Haltung der Hände finden wie beim Salzburger Hermesbild, so ist uns dies ein neuer Beweis, daß unser Meister auf bewährter Tradition aufbaut.

Ich komme zum Regensburger Altar, den sowohl Stiaßny wie Fischer als eine Schöpfung Rueland Frueaups ansprechen. Beiden ist es entgangen, daß sowohl an dem Saum des blau geränderten weißen Mantels des bärtigen Mannes ganz links auf dem Bilde „Christus vor Herodes“, wie neben dem Kopf des Apostels rechts oben auf dem Fußwaschungsbilde die Buchstaben R A angebracht sind⁷⁾. Man könnte daraufhin an der Urheberchaft Frueaups zweifelhaft werden, wenn nicht die Möglichkeit bestände, in denselben eine wiederum verkappte Spielerei zu sehen, da beide in dem Namen des Meisters enthalten sind; denn wenn auch hier und da die Hand des Gesellen oder Gehilfen stärker wahrnehmbar ist, der Analogien sind doch zu viele, um den Altar aus dem Lebenswerk des Meisters auszuschalten⁸⁾. Ich denke hier vor allem an das fein empfundene Fußwaschungsbild mit seinem Reichtum an naturalistisch durchgebildeten Charakterköpfen, einem Zug, der auch unseren Bildern ihr Wesensgepräge gibt. Und es ist merkwürdig genug, daß der auffallend gut individualisierte Apostelkopf rechts oben auf dem Bilde bei dem Juden links am Rande unserer Kreuzigungsdarstellung im Typ ganz ähnlich wiederkehrt. Hier wie dort ist die Gestalt mit dem scharf seitlich gewandten Blick die Verkörperung der resignierten Beobachtung. Eng verwandt ist auch der Frauentyp. Unter den aufgebauchten Kopftüchern zum Vorschein kommend, tragen sie als gemeinsamen Zug den Ausdruck von Herzengüte und Freundlichkeit. Man vergleiche vor allem die lebensgroße Maria auf der Außenseite des Regensburger Altares mit der Gottesmutter unseres Kreuzigungsbildes. Auch die unruhig gehäuften Gewandbrüche sind unserem Meister mit jenem gemeinsam. Wir werden dies später noch einmal

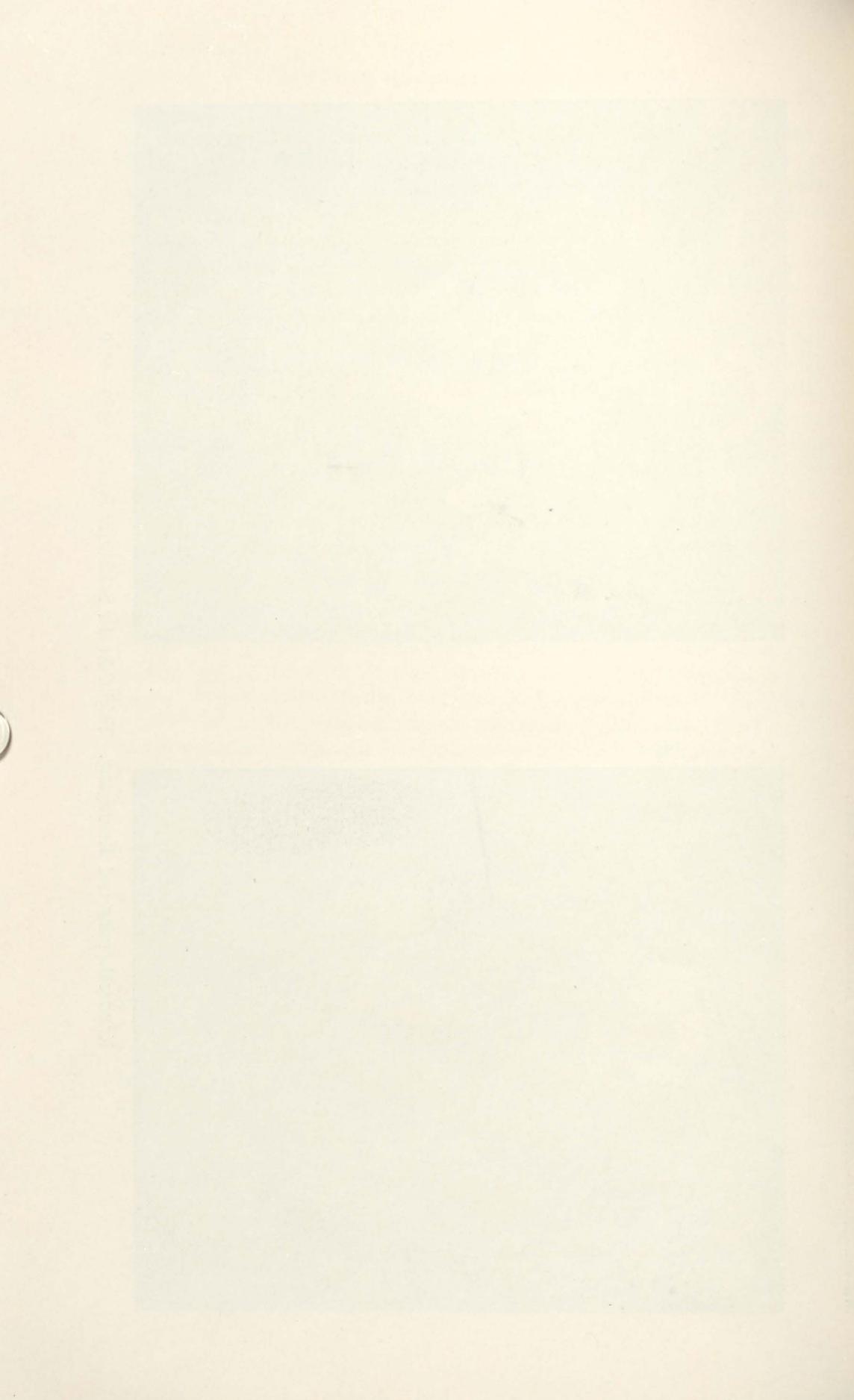
6) Abgebildet bei Otto Fischer a. a. O. Tafel 9.

7) Ich selbst wurde hierauf durch Herrn Oberleutnant a. D. Schöppl, den Archivar des historischen Vereins, aufmerksam gemacht.

8) Abgebildet bei Robert Stiaßny a. a. O. Fig. 18, Taf. XVI und XVII, Fig. 19 und Taf. XIIIa.



Kreuzschleppung und Kreuzigung. Tafelbilder der Salzburger Schule. 1480—1490.



zu konstatieren haben. Das Kolorit ist auf die wenigen Grundfarben gestimmt, die auch das Aussehen unserer Bilder vornehmlich bestimmen: Lichtgrün, Grauviolett, ungebrochenes Rot, zartes Mattrot, ungebrochenes Blau und Schwefelgelb.

Die höchste Vollendung in Rueland Frueaups Lebenswerk bezeichnen die herrlichen, 1499 datierten Großmainer Tafeln, die zu dem Besten und Edelsten gehören, was die Kunst des endenden 15. Jahrhunderts auf deutschem Boden hervorgebracht hat⁹⁾. Unsere Bilder besitzen weder die Zartheit noch die Weichheit der Großmainer Tafeln. Auch fehlt ihnen die ideale Hoheit der Szenerien, wie wir sie hier antreffen. Jene sind eben später, fortgeschrittener, reifer und von höherer Vollendung. Die Figurenperspektive unserer Bilder ist noch nicht so weit ausgebildet. Abstufungen in den Größenmaßen werden in diesem Umfang bei uns noch nicht bemerkt. Der Einfluß niederländischer Art, der in Großmain so deutlich zu verspüren ist, ist in gleicher Stärke bei uns noch nicht wahrnehmbar. Vorhanden ist er jedoch bereits. Die Figuren unserer Tafeln sind größer, knorriger und derber. Bewegung und Gegenbewegung sind noch nicht so nachhaltig ausgedrückt. Aber sie sind im Prinzip schon fühlbar. Die Stimmung unserer Bilder ist an sich auch mild und weich. Aber sie wird durch Rohheiten hier und da beeinträchtigt. Das Kolorit unserer Bilder ist bunter und leuchtender. Es fehlt ihm die stille und feine farbige Haltung der Großmainer. Dagegen kann das sichere Rechnen mit farbigen Werten auch bei uns als eine positive Eigenart festgestellt werden. Das aber kann nicht energisch genug betont werden: unsere Bilder gehören in die gleiche Kategorie wie die Großmainer; auch sie wollen eine bewußte Reaktion sein gegen das Maßlose, Überreiche und Überheftige der vorangehenden und der gleichzeitigen Epoche.

Die Großmainer Bilder tragen als Hauptcharakteristikum den Stempel ausgeglichener Ruhe. Gleichwohl finden sich in Einzelheiten dem entgegengesetzte Strömungen. Ich meine hier vor allem die teilweise Unruhe in der Gewandung und in der Gebärdensprache, zwei Punkte, die auch für unseres Meisters Art bezeichnend sind. Die hastig verlaufende Schrägfalte im Gewand des dozierenden Jesusknaben findet sich auch am Gewand des sein Kreuz tragenden Christus. Und auch die übermäßigen Knitterungen der Ärmel sind den Großmainer Figuren und den unsrigen gemeinsam. Weiter begegnet hier wie dort das unruhige Gefält mit röhrenartigen Wellen, laschenartigen Einschnitten und scharfen fortlaufenden Wellen am Gewandsaum¹⁰⁾. In Großmain sind hierfür der Schriftgelehrte vorn rechts auf der Bank des Bildes des zwölfjährigen Jesusknaben im Tempel, die knieende Gottesmutter auf dem Bilde des Todes Mariae, ja selbst die blaßrote Bettdecke ebendort — und wie ähnlich ist die Haltung der gekreuzten Hände der Maria dort und des Christus unseres Ecce homo-Bildes! —, die beiden vorderen Apostel vorn links und rechts auf dem Pfingstfest und die Maria des Darstellungsbildes bezeichnend. Und hinzukommt, wie schon gesagt, die Gebärdensprache. Der Daumen ist hier wie dort gerne abgespreizt. Gerne wird der Zeigefinger gekrümmt vorgestreckt, die übrigen drei

9) Siehe die Abbildungen bei Robert Stiaßny a. a. O. Taf. X—XII, XIIIb, Fig. 6, 7 und 8, sowie bei Otto Fischer a. a. O. Taf. 18, wozu auch bei beiden der zugehörige Text zu vergleichen ist.

10) Auch auf Bildern der bayerischen Schule kommt dies vor, doch nicht in dieser weichen Ausprägung, sondern bewerkstelligt durch scharfe, mehr linienartige Brüche.

Finger eingezogen und der Daumen an den gekrümmten zweiten Finger gelegt. Bei betend zusammengelegten Händen steht der Daumen hier wie dort (Kreuzigung, Pfingstfest, Tod Mariae) nach rückwärts ab. Daß auch die Frauenköpfe in Großmairn etwas leblos und hölzern sind, sei auch nicht unerwähnt gelassen.

Doch ich möchte nicht mißverstanden werden. Der Meister unserer Tafeln ist nicht etwa mit Rueland Frueauf d. Ä. identisch. Er hat auch nicht dessen hohe Vollendung erreicht. Aber das dürfte doch aus den aufgezählten Analogien hervorgehen, daß er demselben Schulkreis angehört wie er. Auch zu Konrad Laib konnten Beziehungen festgestellt werden. Und weitere Zusammenhänge führen zurück in die ältere Epoche der Salzburger Kunst, in die Frühzeit des 15. Jahrhunderts. Koloristische Vergleiche etwa mit den kleinen Bildchen der Verkündigung und Anbetung im Salzburger Museum¹¹⁾, die im zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts entstanden sein mögen, mit dem interessanten Heimsuchungsbild ebendort¹²⁾, und vor allem mit dem gleichfalls im Salzburger Museum aufbewahrten Halleiner Doppelflügelaltar¹³⁾, der wohl schon den dreißiger oder vierziger Jahren angehört, scheinen uns eine Stütze dafür zu geben, daß unser Meister die heimische Tradition fortsetzt.

Wenn Stiaßny¹⁴⁾ glaubt, daß die Gruppe der Maria und des Johannes unter dem Stadttor auf der Kreuztragung in Laufen a. d. Salzach unmittelbar der betreffenden Szene des 1458 vollendeten Sterzinger Altares von Hans Multscher entnommen sei, so könnte ein Gleiches auch von unserem Kreuzschleppungsbilde gesagt werden. Und es dürfte vielleicht noch auf manches andere Bild zutreffen. Die Laufener Passionsbilder sind 1467 entstanden. Unsere Tafeln sind später anzusetzen. Der Regensburger Altar geht ihnen noch zeitlich voraus. Aber die Höhe der Großmainer Bilder ist in ihnen noch lange nicht erreicht. Es dürfte demnach zutreffen, wenn wir den Zeitraum zwischen den Jahren 1480 und 1490 für die Entstehungszeit unserer Tafeln als maßgebend annehmen.

Andere Werke der gleichen Hand habe ich bislang nicht nachzuweisen vermocht. Etwas seiner Art nähert sich die Flügeltafel aus der Nonnberger Kirche mit den Heiligen Katharina und Ursula im Salzburger Museum, die Fischer in den siebziger Jahren entstanden sein läßt¹⁵⁾. Die Farben sind auffallend ähnlich: Violettrot für das Gewand, Goldgrün für den Mantel der Katharina; dunkles Grünlichblau für das Gewand, Ziegelrot für den Mantel der Ursula. Das Hölzerne, Holdselige, Leblose der Antlitze, das wir hier finden, ist für unsere Frauentypen ebenfalls charakteristisch. Die Faltenbehandlung zeigt dieselben Gewohnheiten. Vertikale Röhrenfalten, die sich beim Aufstoß auf den Boden zu spitzigen Winkeln brechen. Man vergleiche das Gewand der Katharina und den Mantel des Hohepriesters auf unserem Ecce homo-Bild. Dann deren eigenartige Teilung durch einen laschenartigen Knick. Man könnte sich versucht fühlen, an eine ältere Arbeit des Meisters zu denken. Sie ist noch in manchem roh, und es fehlt ihr vor allem die

11) Otto Fischer a. a. O. S. 40.

12) Otto Fischer a. a. O. S. 41 f.

13) Otto Fischer a. a. O. S. 50 ff.; abgebildet ebendort Taf. 6.

14) Robert Stiaßny a. a. O. S. 63.

15) Otto Fischer a. a. O. S. 90.

Feinheit der von innen heraus gewonnenen psychologischen Beseelung des reiferen Meisters.

Der Künstler, der unsere Tafeln geschaffen, ist in seinem Lebenswerk noch keine fest umrissene Gestalt. Erst spätere Funde werden die Vorstellung von ihm klären und verdichten. Meine Aufgabe war es, ihn zunächst in die Kunstgeschichte einzuführen, und diese wird nicht umhin können, ihn unter der großen Menge der Unbekannten und Ungenannten als einen Meister zu würdigen, der sein Eigenstes nicht im schulmäßigen Zusammenhang untergehen läßt, der die Fähigkeit einer feinsinnigen Charakterisierung besitzt und die Sprache einer reichen Empfindung spricht.

