

der Beschauung ausgeschlossen sei⁸⁴. Im Zusammenhang mit dieser gewiß orthodoxen Lehre darf dann auch ruhig auf ein Fragment eines unbekannten Verfassers über die Taufe hingewiesen werden, das sonst vielleicht von etwas verdächtiger Herkunft ist⁸⁵: in ihm wird ausdrücklich betont, daß auch dem Ungebildeten und dem Verheirateten die innere unmittelbare Erfahrung des Pneumas zugänglich ist⁸⁶. Das gleiche lehrt auch der Liber graduum⁸⁷, der wohl aus einer ähnlichen geistigen Umgebung stammt wie dieses Tauffragment.

Weltlich und überweltlich zumal fein, das ist die Aufgabe und der Beruf des Christen in der Welt. Er soll die Schöpfung des Vaters vollenden, sie in dieser Arbeit doch unter das Kreuz des Sohnes stellen und so auch in der Welt den Geist wehen lassen, der die Welt heimholen will zu Gott.

Altbayrischer MalerDialekt

Von Jofef Kreitmaier S. J.

Seit Jahrzehnten hat keine Kunstaussstellung ein so vielfaches Echo geweckt und so freudige Teilnahme in allen Volksschichten gefunden wie die Gedächtnisausstellung zum vierhundertsten Todesjahr Albrecht Altdorfers in der Münchener neuen Staatsgalerie. Keine dürfte aber auch derart umfangreiche Vorarbeiten, Verhandlungen mit den Besitzern der Bilder, Restaurierungen, Rahmungen und Neubefassung der Wände, erfordert haben wie sie. Mit zähem Eifer hat Generaldirektor Dr. Ernst Buchner diese Vorarbeiten durchgeführt und den Katalog, ein Ergebnis mühsamster Kleinforschung, mit seinen Mitarbeitern mustergültig und nach streng wissenschaftlichen Gesichtspunkten gestaltet.

Der besondere Wert der Ausstellung ist darin zu erblicken, daß sie uns zum erstenmal in breiter Öffentlichkeit den Zugang zu einer bisher zu wenig beachteten regionalen Kunstweise eröffnete, die wir als altbayrischen Dialekt wohl mit Recht bezeichnen dürfen. Wir haben zwar vor wenigen Jahren eine andere Ausstellung altbayrischer Kunst erlebt, die Plastikausstellung Leinbergers in Landshut, die nicht geringere Überraschungen bot, aber sie konnte doch nur einen kleinen Kreis von Besuchern um sich sammeln.

Allerdings erstreckte sich die Altdorfer-Ausstellung nur auf ein Teilgebiet des bayerischen Kulturkreises. Denn dieser müßte in seinem ganzen Umfang auch Tirol und damit Pacher mit seiner Schule umfassen, die hier zwar nicht ganz fehlte, aber doch kein richtiges Gesamtbild vermitteln konnte. Schon aus Raumgründen war eine Beschränkung auf Malerei und Graphik des bayrisch-österreichischen Donaukreises geboten, auch so noch lehrreich genug. Denn wir müssen erkennen, daß diese Meister hinter denen des Schwäbischen und fränkischen

⁸⁴ In Ezech. lib. II hom. 5 n. 19 (PL 76, 996 A).

⁸⁵ Vgl. meinen Aufsatz »Ein messianisches Fragment über die Taufe« in: Zeitschrift für kath. Theologie 61 (1937) 258-271.

⁸⁶ PG 40, 864 A/B.

⁸⁷ Sermo 15 n. 19 (Patrologia syriaca III, 383).

Kreises keineswegs zurückstehen, von Albrecht Dürer als einsamem Gipfel natürlich abgesehen. Die Schau zeigte uns ferner, wie notwendig uns im Anschluß an Nadlers Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften eine nach diesen Gesichtspunkten orientierte kunstgeschichtliche Betrachtungsweise ist.

Über die äußeren Lebensumstände Altdorfers ist nur wenig bekannt. Nicht einmal Geburtsjahr und Geburtsort sind mit Sicherheit festzustellen. 1505 ist der etwa Fünfundzwanzigjährige von Amberg nach Regensburg gekommen, wo der Stammsitz der Familie gewesen zu sein scheint. Dort ist er 1538 gestorben und wurde in der Augustinerkirche begraben. Seit 1534 war er Pfleger des zugehörigen Klosters, das damals schon zum Teil reformiert gewesen sein dürfte. In welchem Verhältnis er selbst zur Reformation stand, ist unbekannt. Außer dem kleinen Lutherstich, einer Kopie des Cranachschen, erinnert nichts an die neue Lehre.

In Regensburg erfreute sich der Meister großen Ansehens, so daß er Mitglied des äußeren und später auch des inneren Rates sowie städtischer Baumeister wurde. Über seine Leistungen als Baumeister wissen wir nichts Näheres, aber die Sorgfalt, die er in seinen Bildern den Architekturteilen angedeihen ließ, beweist uns zur Genüge, daß er auch hier seinen Mann stellte. Hans Muelich hat uns in einer Miniatur, die eine Regensburger Ratsitzung darstellt, auch das Bildnis Altdorfers, wenn auch klein und undeutlich, überliefert. Die Frage nach Selbstbildnissen ist noch nicht genügend geklärt. Die Signatur des Meisters ist der Dürerschen nachgebildet: ein kleineres Majuskel-A umschlossen von einem größeren. Die kleinen Formate, die er in seiner frühesten Zeit bevorzugte, lassen wohl darauf schließen, daß er seine ersten Anregungen aus der Buchmalerei geschöpft hat. Erst um 1510 begegnen uns größere Formate. Eine geradlinige stilistische Entwicklung läßt sich aus seinem Gesamtwerk kaum ablesen, was die chronologische Einreihung nichtdatierter Werke sehr schwierig macht.

Die Herkunft des Meisters aus der Miniaturmalerei wird vielleicht am deutlichsten durch das 1510 entstandene kleine Bild »Laubwald mit dem hl. Georg« bezeugt. Es ist nämlich auf Pergament gemalt und auf eine Holztafel aufgeleimt. Offenbar war es ursprünglich als ganzseitige Buchillustration gedacht. Der Maler mochte dann wohl selbst empfunden haben, daß es über diesen Zweck hinausgewachsen war und Selbständigkeit beanspruchte. Unser Maler=Dichter, der Gottes freie Natur über alles liebte, mehr als seine religiösen Vorwürfe, hat in diesem köstlichen Bild geradezu den Typus des deutschen Laubwaldes geschaffen, mit seinem leisen, geheimnisvollen Rauschen, seinem hellen Dunkel und seinem warmen, würzigen Duft. Ein zartes Olivgrün durchblüht das mit erstaunlicher Liebe zum Kleinen gemalte Bild. Die kleine Figur des hl. Georg wird umwölbt, ja förmlich aufgefogen vom üppigen Geäst der Bäume.

Die »Ruhe auf der Flucht« (1510) ist in sehr lichten, heute etwas nachgedunkelten Farben gemalt. Das Bild ist fast mit Einzelheiten überladen. Maria sitzt am Becken eines reichgegliederten Renaissance-Zierbrunnens und läßt das Jesuskind über die Brüstung sich beugen und ins Wasser greifen. Der ganze Brunnen ist belebt von spielenden und schwimmenden Engelchen, die sich in kaum merklichen

Übergängen dem figürlichen plastischen Teil des Brunnens anschließen. Die in der Ferne verschwappende Landschaft hat noch etwas von gotischer Zackigkeit; im Vordergrund ist sie überwunden. Eine fast neuzeitliche Tonigkeit bindet die Farben. In einem späteren Holzschnitt (ca. 1520) hat Altdorfer das Thema wieder aufgenommen, den Renaissancebrunnen aber in einen gotischen gewölbten Raum verlegt.

Das volkstümliche Idyll, wo die heilige Geschichte durch ein Gewimmel von Engelpütten mit ihren lustigen Einfällen belebt wird, lag der gestaltenden Phantasie des Malers besonders nahe. Auf einem Bilde der Geburt Christi ist eines dieser Engelchen vom Dachstuhl herabgestürzt und auf ein Stroh Bündel gefallen, während ein anderes ihm zu Hilfe eilt, wieder andere die Leiter herunterklettern oder noch oben auf dem Gebälke sitzen und weitere Stroh Bündel herunterwerfen. Der hl. Joseph beleuchtet mit der Laterne dieses muntere Treiben. Solche Dinge wären dem ernstesten Dürer nie in den Sinn gekommen. Es ist aber echter Volkshumor, wie er sich literarisch in den alten Weihnachtsspielen und plastisch in der Krippe geäußert hat.

Es ist kaum wahrscheinlich, daß Altdorfer Grünewald und seine Werke gekannt hat. Und doch finden wir unter seinen Bildern wenigstens zwei, die an Grünewald denken lassen: die Kasseler Kreuzigung von 1510 und die beiden Johannes aus dem gleichen Jahr. Gewiß ist dieser Gekreuzigte Altdorfers noch weit entfernt von dem Überrealismus und dem erschütternden Eindruck des Gekreuzigten vom Isenheimer Altar, aber die breite malerische Auffassung gegenüber der plastischen des Mittelalters mit Einschluß Dürers, das Hingefetzte im Technischen, der Verzicht auf Schönheit im üblichen Sinn sind doch, wenn auch verdünnt, Grünewaldsche Anliegen. Und dieser Evangelist Johannes, der seine Apokalypse schreibt, steht in seiner elementaren Größe keiner der Gestalten Grünewalds nach. Bei Altdorfer blieb das freilich ein Einzelfall, den er später nicht wieder erreichte.

Die gleiche malerische Auffassung, aber gebändigtere Form finden wir wieder im Flügelaltar der Regensburger Minoritenkirche von 1517, bemerkenswert außerdem durch den kühlen grauen Ton, während der Flügelaltar von St. Florian aus dem nächsten Jahr eher wieder eine Rückkehr zu mittelalterlichen Gepflogenheiten bedeutet, trotz der Renaissanceformen, die wir allenthalben in Architektur und Ornamentik wahrnehmen. Die beiden Altarwerke stehen im Verhältnis von Moll und Dur zueinander, das eine aus der Farbe heraus komponiert, das andere in scharf plastischer Auffassung, wie in luftverdünntem Raum oder durch ein Verkleinerungsglas geschaut. Selbst das mittelalterliche Gold kehrt in den Tafeln von St. Florian wieder, wenn auch nicht mehr als metaphysischer Hintergrund. Es spielt hinein in die Ornamente, in die brennenden Fackeln und in den Abendhimmel und wird durch Lasuren in Harmonie mit den andern Farben gebracht. Der Gesamton hat nicht die erfrischende Kühle des Minoritenaltars, sondern ist gelblich und warm. Und er ist das auch ursprünglich gewesen, obwohl spätere Firnissschichten die Wärme verstärkten. Denn nur in dieser An-

nahme läßt sich das Gold als harmonischer Bestandteil einordnen. Beim Minoritenaltar würde Gold als harmoniefremd empfunden, nicht dagegen Silber.

Die Leidensgeschichte des Herrn und des hl. Sebastian wird in den Tafeln von St. Florian episch erzählt. Die Stimmung tritt zurück hinter dem Geschehen. Das ist anders bei den kleineren Tafeln der St. Florianslegende (1520/25), die heute in aller Welt verstreut sind. Die Ausführung – man betrachte nur die Köpfe – ist weniger sorgfältig als beim St. Florianer Altarwerk, so daß man Mitarbeit von Schülern vermuten könnte. Aber das Landschaftliche spielt nun eine wesentliche Rolle und verklärt die Legende ins Poetische.

Wohl das großartigste und erfindungsreichste Bild Altdorfers ist die »Geburt Mariä« (1520/25). Die Szene spielt sich in einem feierlichen Kirchenraum ab, dessen verschiedene Stilelemente wundervoll zusammenklingen. Unter dem Gewölbe schwebt ein entzückender Engelkranz. Die Farbe ist wieder, wie bei den Minoritentafeln, wenn auch weniger malerisch, zu einem edlen Grauschwarz abgestimmt, über das die andern Farben sich wirksam lagern. Ein polyphones Satzgebilde mit einem Cantus firmus (der Architektur) und Kontrapunkten. Das Problem eines stimmungsgefättigten Innenraumes hat der Künstler mit den alten Mitteln wunderbar gelöst. Aber auch nur ein Maler mit architektonischer Vorstellungskraft war imstande, ein solches Werk zu schaffen; für den Stadtbaumeister ein glänzendes Zeugnis.

Noch glänzender offenbart Altdorfer sein baukünstlerisches Können im »Bad der Susanna« (1526). Fraglos war bei diesem Bild die erste Absicht des Künstlers eine architektonische. Denn biblische Erzählung und Landschaft spielen dem prunkvollen Frührenaissance-Palast gegenüber nur eine Nebenrolle. Woher mochte der Künstler dieses architektonische Motiv genommen haben? Aus italienischen Stichen? Oder war er doch in Italien gewesen, obwohl in den Quellen nichts davon verlautet? Eines ist sicher: Dieser Palast mit seiner fast indisch anmutenden Überfülle – die Fassade der Certosa bei Pavia ist noch arm gegenüber diesem Reichtum – könnte in Wirklichkeit so dastehen; es ist nichts, was baukünstlerischen Gesetzen widerspricht.

In der »Anbetung der Könige« (1520/25) hat der Meister seiner Vorliebe für Zierwerk aller Art freie Bahn gelassen. Man fühlt förmlich die Inbrunst heraus, mit der er die reiche Ornamentik der Prunkgewänder gemalt oder vielmehr gewebt hat. Auch die Köpfe sind im Gegensatz zu seiner sonstigen Übung sehr weich und zart modelliert; die Haut ist nicht stumpf, sondern wachsartig durchsichtig. Von diesem Bild, das wieder an die Gepflogenheiten der Miniaturisten erinnert, gilt jedenfalls nicht, was Christoffel in seinem Buch »Deutsche Kunst als Form und Ausdruck« von Altdorfer einmal sagt, daß er in seiner malerischen Technik oberflächlich und flüchtig gewesen sei.

Die »Alexanderschlacht« wurde 1528 von Herzog Wilhelm IV. von Bayern mit Bildern anderer Meister für ein neuerrichtetes Lusthaus bestellt. Altdorfer ging mit solchem Eifer an die Arbeit, daß er um des Bildes willen sogar die Bürgermeisterwürde ausschlug. Das Motiv gab ihm ja Gelegenheit, seine

Luft am Kleinen förmlich austoben zu lassen. Man muß alle Einzelheiten betrachten, um die wahrhaft bewundernswerte Geduld des Malers würdigen zu können. Denn die Masse der Krieger ist nicht als augenblicklicher visueller Eindruck impressionistisch angedeutet, sondern jede Figur ist liebevoll ausgeführt. Trotzdem ist das Endergebnis nicht eine Summierung von zahllosen kleinen Dingen, diese wachsen vielmehr zu einer einheitlichen Größe zusammen, die schon Friedrich Schlegel nicht genug rühmen konnte. Selbst die in Aufsicht geschaute Landschaft mit ihren trutzigen zackigen Felsen und dem magischen Licht ist wie eine Allegorie auf das im Vordergrund sich abspielende Schlachtengetümmel. Noch kein Künstler hatte bisher ein solches Wagnis auf sich genommen. Es ist ein Unikum in der Kunstgeschichte. Zwar hat auch Feselen für das gleiche herzogliche Haus figurenreiche Schlachtenbilder geschaffen, aber schon ein flüchtiger Blick zeigt, daß er das Meisterwerk Altdorfers, das er sicher gekannt hat, bei weitem nicht erreichte.

Ein besonderes Wort sei noch dem Regensburger Gnadenbild »Die schöne Maria« gewidmet. 1518 im Anschluß an die byzantinische Lukasmadonna in der alten Kapelle, aber mit künstlerischer Freiheit gemalt, hat sich das Bild alsbald die besondere Verehrung des Volkes erworben und wurde mit dem Titel »Die alte apostolische Heiligkeit« bedacht. Heute sehen wir das Bild wieder in seiner ursprünglichen Frische, nachdem unlängst die häßlichen Restaurierungen und Anstückelungen aus dem 19. Jahrhundert entfernt wurden. Der neue Holzrahmen ist dem ursprünglichen, in Marmor ausgeführten treu nachgebildet. Der alte ist nicht mehr vorhanden, ließ sich aber aus dem berühmten Holzschnitt Altdorfers, der das Gnadenbild in seiner Umrahmung darstellt, leicht rekonstruieren. Zweifellos hat der Meister den sechsfarbigem Holzschnitt gefertigt, um dem Verlangen des Volkes zu genügen.

Wir können die Urgründe dieser Massenverehrung nicht mehr klären. Volksbewegungen haben immer mythischen, nicht genauer zu analysierenden Ursprung. In rein künstlerischer Hinsicht würden wir heute dem Bild kaum die Wertschätzung entgegenbringen, die es ob seiner wechselvollen Geschichte verdient. Noch weniger könnte man es zu den Meisterwerken Altdorfers zählen. Es ist eine Gelegenheitsarbeit, deren erregende Wirkung der Künstler sicher nicht vorausahnen konnte. Erweichungen byzantinischer Vorbilder erreichen weder die Kraft des Alten, noch die Originalität des Neuen. Es sind Zugeständnisse mit all ihren Schattenseiten. Wir haben aber hier wieder ein Beispiel, daß die religiösen Wirkungen eines religiösen Kunstwerkes mit dessen kulturellen Höhe durchaus nicht parallel laufen, wofür gerade die Geschichte der Gnadenbilder weitere Belege in Fülle bietet.

Aber ist das Bild wirklich von Altdorfer? Man sucht vergebens nach urkundlichen Quellen. Daß es in Kolorit und Malweise den Tafeln von St. Florian verwandt sei, wie der Katalog behauptet, konnte ich trotz eingehender Nachprüfung nicht wahrnehmen. Der von Altdorfer signierte Holzschnitt besagt

doch nur, daß dieser Schnitt vom Meister stammt, keineswegs aber, daß er auch Schöpfer des Bildes gewesen ist.

Ein überaus reiches graphisches Werk begleitet die Gemälde Altdorfers: Handzeichnungen, Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte. Sie zeigen eine ganz eigenartige technische Handschrift. Am auffälligsten ist der spritzige, aufzischende, raketenförmige Zug seiner Feder und Nadel. Die Striche fahren in parallelen Schraffierungen empor, biegen oben widerhakenförmig ab, ziehen aber auch, wo es nötig ist, in die Quere oder führen nach unten und bilden dann jene eigentümlichen tropfenden Gebilde, die wir an feinen Baumästen so oft finden. Manchmal überflagen und ringeln sich die Linienzüge zu förmlich kalligraphischen Schnörkeln. Wichtiger als solche manuellen Eigenarten ist die Behandlung des Lichtes. Altdorfer erzielt so Wirkungen, die Rembrandt vorausnehmen.

Außer dem Lebenswerk Altdorfers selbst, soweit es erreichbar war, umfaßte die Münchener Ausstellung zahlreiche andere Werke des Donaukreises, seiner Begründer und der unter seinem Einfluß wirkenden Meister. Wie Trabanten umkreisen sie den Hauptstern. Begreiflicher Weise war es nicht möglich, auch bei diesen Meistern eine relative Vollständigkeit ihrer Leistungen zur Schau zu bringen, ganz abgesehen davon, daß es sich noch größtenteils um Brachland handelt. Von sehr vielen Künstlern kennen wir ja noch nicht einmal die Namen. Der bekannteste und in der Ausstellung neben Altdorfer am besten vertretene ist der 1485 in Feldkirch geborene, hauptsächlich in Passau wirkende und dort 1553 gestorbene Wolf Huber.

Seine Abhängigkeit vom Hauptmeister bekunden vor allem seine Zeichnungen. Die Strichführung ist ihm geradezu abgeguckt. Zerrbildartige Übersteigerungen des Ausdrucks sind nicht selten. Bisweilen wagt er Formexperimente, wie etwa bei den Verkürzungen in der Kreuzaufrichtung oder beim schlafenden hl. Petrus im Ölbergbild, wofür auch eine Zeichnung des Kopfes vorliegt. In der Farbgebung liebt er etwas harte Zusammenklänge; man hat den Eindruck eines etwas verstimmt Instrumentes. Selbst in der Feldkircher Beweinung Christi, obwohl schon nachgedunkelt, wodurch sich die Farben mehr zusammenbinden, finden wir die ihm eigentümliche Buntheit, mehr noch in den Passionszenen und in der Heimsuchung Mariä. Ein Vergleich mit dem Heimsuchungsbild eines unbekannten Malers der Donaueschule, das in der Nähe hing, ergab bei diesem einen viel harmonischeren Farbenklang. Dieser Buntheit gegenüber wirkte das sehr zart gemalte und farbig edle Bildnis des Theologen und Humanisten Jakob Ziegler wie eine Wohltat für das Auge. Ebenso das Endl-Epithaph, dessen vornehmer dunkelgrauer Ton merkwürdig von der sonstigen farbigen Lustigkeit Hubers absticht. Unter seinen Zeichnungen fallen manche eigenartigen Erfindungen auf, so die »Schlacht bei Pavia«, eine Zusammenballung tausendgliedriger Architektur mit Kriegsmännern, oder »Tod und Himmelfahrt Mariä«, Szenen, die sich in einer Kirche abspielen, der Tod unten auf dem Boden, die

Aufnahme in den Himmel unterhalb des Gewölbes. Das Ganze wohl eine Erinnerung an Altdorfers »Geburt Mariä«.

Die größte Überraschung erlebte der fachkundige Besucher der Ausstellung vor den vier Tafeln mit der Leopoldslegende von Ruland Frueauf aus dem Stift Klosterneuburg. Obwohl in der gleichen Zeit entstanden, tragen sie ein völlig anderes Gepräge als die übrigen Bilder. Wir müssen geradezu einen Sprung vom 16. zum 19. Jahrhundert machen, um Ähnlichem zu begegnen. Der Katalog verweist auf Moritz von Schwind, der die Tafeln wohl gesehen und sich von ihnen habe anregen lassen. Noch enger scheint mir die Verwandtschaft mit Edward von Steinle, zumal mit seinen Aquarellen. Auch Steinle ist ja aus Wien hervorgegangen. Ein Bild etwa, wie »Markgraf Leopolds Ritt zur Jagd« dürfte, unter dem Namen Steinle laufend, kaum überraschen. Die langgezogenen zarten Linien, die Stilisierung der Felsen, das lichte Kolorit, die feierliche Stille der Landschaft, die ganz an nazarenische Art erinnernde Behandlung der Gewänder stellen eine innere Beziehung zwischen beiden, zeitlich so weit voneinander getrennten Künstlernaturen außer Frage. Während aber Schwind und Steinle doch nur Exponenten ihrer Zeit sind, fällt Frueauf aus seiner Zeit heraus. Denn die Romantik Altdorfers trägt andere Züge und ist zeitlich bedingt; sie hatte ihre Vorläufer und Nachfahren. Die sehr hellen Farben sind bei Frueauf ganz flächig hingebreitet und dünn aufgetragen, der Baumschlag ist aus Perlen gewoben und, wie auch die Blütenbüschel, etwas schematisch getupft, eine mehr von Stilgefühl als von Naturbeobachtung zeugende Art. Der Maler ist ein zartes lyrisches Talent, ein Volkslieddichter. Zu einem abschließenden Urteil wäre freilich die Kenntnis seiner andern Werke nötig.

Außer diesen vier Tafeln forderten noch zwei andere Köstlichkeiten den Beschauer zu längerem Verweilen auf. Beide sind von Künstlern, deren Namen annoch unbekannt sind. Wir können uns nicht genug verwundern, daß Meister von derart origineller Begabung in Komposition und Farbe als Anonymi in die Kunstgeschichte eingehen mußten.

Da ist zuerst der »Meister der Maria Magdalena«, tätig im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, mit seinem Christophorus. Die Münchener Pinakothek hat durch den Erwerb dieser kleinen Tafel einen glücklichen Griff gemacht und feines Qualitätsgefühl verraten. Dieser Riese Christophorus mit seinem prachtvoll geschnittenen Kopf ist unter seiner himmlischen Last völlig in sich zusammengefunken. Sein Haupt mit den schmerzlich zusammengekniffenen Augen ist nach unten gebeugt, so daß das Christkind fast vornüber zu stürzen droht, während seine hochgestreckte Linke den mächtigen Baumstamm umklammert hält. Das Wasser plantscht unter seinem gewaltigen Tritt nach allen Seiten auseinander. Die Jacke hat sich von den Knöpfen gelöst, und das vom Wind geblähte Oberkleid schwebt in weitem Bogen über dem Wasser. Auch der Einsiedler, obgleich nur eine Nebenfigur, ist eine Gestalt von großem inneren Format und herrlicher Durchbildung. Den Hintergrund bilden wieder, wie so oft bei den Schöpfungen der Donauschule, links Wasser, rechts Berge. Das

Kolorit ist in ein sanftes Graubraun zusammengeschmolzen, über dem die lichtereren Töne hinhuschen. Erfindungsgabe, Formgewandtheit und Farbgefühl bekunden einen Meister von hohem Rang.

Eine weitere Kostbarkeit, die schon 1914 von der Münchener Pinakothek erworben wurde, ist das Ölbergbild eines ebenfalls nicht weiter bekannten Meisters. Im Katalog wird es als »Bayrisch um 1480« bezeichnet und (mit Fragezeichen) einem Passauer Meister zugeschrieben. Ob der Umstand, daß sich das Bild ursprünglich im fürstbischöflichen Schloß zu Passau befand, schon die Zuschreibung an einen bayrischen Maler rechtfertigt? Diese fürstlichen Herren waren doch keineswegs von der großen Welt abgekapselt und unterhielten allerlei Beziehungen nach außen. Das Bild hat in seiner ruhigen Haltung, in der fauberen und doch nicht kleinlichen Ausführung, zumal aber in dem tiefen, wundervollen, hochkultivierten, sozusagen aristokratischen Farbenakkord eine Verwandtschaft mit dem niederländischen Meister Hugo van der Goes. Wie die verschiedenen Rot, das Grün, Grau, Grauviolett und Weiß zusammenklingen, muß auch das verwöhnteste Auge entzücken. Auch die ins Wasser gebaute Stadt im Hintergrund dürfte Zweifel an der bayrischen Herkunft wecken.

Neben solchen außergewöhnlichen Meisterwerken fanden sich immerhin noch einige, die in dieser oder jener Hinsicht den Beschauer zu fesseln mußten. So ist das Schmidberg-Epitaph Georg Lembergers (in dem man wohl mit Recht einen Bruder des Landshuter Bildhauers Hans Leinberger vermutet) ein ausgezeichnetes, sorgfältig ausgeführtes, inhaltreiches und farbig trefflich zusammengestimmtes Werk. Als tüchtiger Künstler erscheint auch der Meister von Mühlendorf, wenn er seine ganze Kraft einsetzt – er tut es nicht immer –, obwohl seine Kompositionen etwas verworren sind und bei manchen seiner Tafeln an einen verwilderten Holbein denken lassen. Trotz manieristischer Gepflogenheiten (strähnige Haare und Bärte, parallel gezogene laufende und langgezogene Gewandfalten) verrät der Meister der »Vita Friderici« eine bemerkenswerte Begabung für wichtige und große Form. Ebenso der Meister des Oberaltaicher Schmerzensmannes, dessen Bilder freilich nicht im besten Erhaltungszustand sind. Mair von Landshut ist edel in der Farbe, sorgfältig, fast ängstlich in der Ausführung, aber etwas akademisch, temperamentlos, was sich besonders in seinen glatten und dünnen Zeichnungen und Stichen kundgibt. In einen wahrhaft paradiesischen Blumengarten mit bunten Vögeln und andern Tieren versetzt ein Maler der Donauschule um 1500 die Ölbergszene, was gewiß dem Thema wenig entspricht. Die Köpfe sind sehr zart gemalt. Meisterstücke spätgotischer Malerei sind die zwei Flügel vom ehemaligen Hochaltar der Münchener Peterskirche, die unter Beteiligung Mairs von Landshut wesentlich vom Münchener Stadtmaler Jan Polack geschaffen sind. Ein warmer goldbrauner Gesamtton breitet sich über die großen Tafeln, der weit abliegt von der im Mittelalter beliebten Buntheit und das neuzeitliche Prinzip der Tonigkeit bereits vorwegnimmt. Es darf aber nicht verschwiegen werden, daß diese Buntheit in den dämmerigen Räumen gotischer, mit Glasfenstern geschmückter Kirchen berech-

tigt, wenn nicht gefordert war. Auch in den Tafeln des Tiroler Malers Reichlich begegnet uns diese warme Tonigkeit; sie ist bei ihm ein von Pacher überkommenes Erbstück. Dagegen ist in manchen Bildern Jörg Breus das bunte Lokalfarbenprinzip noch offensichtlich. Es ist überwunden in den beiden prachtvollen Bildern Mariä Verkündigung und Flucht nach Ägypten, deren Besitz sich die Prälaturkapelle im Stift Melk rühmen kann, besonders aber in den acht Tafeln der Bernhardlegende aus der Stiftskirche in Zwettl, die sich auch durch bemerkenswerte landschaftliche Hintergründe auszeichnen.

Worin bestehen nun die Stammeseigentümlichkeiten dieser altbayrischen Malerei? Es ist sehr schwierig, die klare Empfindung, die jeder hat, der die zeitgenössische Malerei kennt, in ebenso klare Worte zu fassen. Wenn wir sagen, diese Maler seien alle unklassisch gewesen, so ist damit nicht viel gewonnen, denn unklassisch waren auch die Schwaben und Franken, überhaupt alle Deutschen, solange sie noch nicht der italienischen Versuchung erlegen waren. Gewiß findet sich vom Humanismus Dürers, der den Menschen zum Maß aller Dinge machte, von feinen geistreichen Allegorien, von Anregungen aus der Literatur der Zeit bei unsern Malern kaum eine Andeutung. Aber diese rein negativen Feststellungen treffen nur Äußeres.

Vielleicht kommen wir näher ans Innere heran, wenn wir eine größere Unbeforgtheit im Formalen und in der farbigen Haltung wahrnehmen. In dieser Hinsicht sind unsere Maler noch um einen Grad unklassischer als ihre Nachbarn im Westen und Norden. Aber auch die Derbheit des bayrischen Dialektes gegenüber dem feineren fränkischen und noch feineren schwäbischen spiegelt sich in den Bildern wider bis zu dem »die kuriosesten Kapriolen schlagenden Spieltrieb« (Katalog) des Meisters der Augsburger Verkündigung. Fragen und Gliedverrenkungen sind nicht selten, und Jörg Breu hat seine Dornenkrönung in bewußt aufdringlicher Weise stern- bzw. radförmig angeordnet. Das St.-Georgs-Bild Feselens mit seinen steifen Figuren und dem hölzernen Karussellpferd nimmt sich aus wie ein übelangebrachter Wit des Malers. Und wenn Jan Polack den Mantelsaum des hl. Petrus mit der Inschrift versieht: »O lieber heiliger Herr Sankt Peter, schaff uns ein gut Trinkgeld«, so paßt das ganz zu den eben erwähnten Derbheiten.

Altdorfer selbst hielt sich von allem Possenhaften fern. Seine reiche Phantasie schaffte sich nicht Raum im Niedrigen, sondern im Romantischen, in der Empfindung, und berührte damit eine andere Seite bayrischer Eigenart. Die Landschaft als Stimmungsträger hat doch eigentlich er erst entdeckt und in zahlreichen Variationen gestaltet. Er war auch der erste, der der Landschaft eine selbständige Daseinsform verlieh und ihr volksliedmäßigen Charakter gab. Und wo ist der Künstler jener Zeit, der einen kirchlichen Innenraum so mit Weihrauch zu durchduften verstand wie Altdorfer in seiner »Geburt Mariä«? Er ist es, der »die Wirklichkeit in einen phantastisch-dekorativen Schein verwandelt, der im Zwielflicht farbiger Beleuchtung das Leben zur Dichtung erhebt« (Christoffel, Deutsche Kunst als Form und Ausdruck). So windet er auf seinem

offenbar von Mantegna inspirierten Bild »Maria mit Kind« einen Früchtekranz und schmückt das Haupt der Mutter Gottes mit einem perlenreichen Diadem. Und im Hintergrund seiner »Madonna in der Glorie« kreisen Tausende von Engeln, impressionistisch hingetupft, die sich dann im unendlichen Himmelsraum verlieren.

Grobheit nach außen, Gemütswärme nach innen, das sind die Haupteigenschaften des Bayern, soweit er seine Art bewahrt hat, und man kann diese Eigenschaften immer wieder »rühmen« hören. Wer genau zusieht, trifft diese Charakterzüge auch in der Bayrischen Kunst. Die Grobheit darin hat man bemerkt, die Gemütswärme hat man übersehen. Das dürfte wohl der Grund sein, warum diese Kunst so lange unentdeckt geblieben ist.

Umschau

Die ältesten Bibeltexte

Mit neuem Eifer und neuer Liebe wird bei uns die Heilige Schrift gelesen. Obwohl wir Katholiken wissen, daß für letzte Glaubensentscheidungen das lebendige Lehramt zuständig ist, war uns doch für Predigt, Frömmigkeit, ja auch Theologie die Hauptquelle von jeher die Heilige Schrift. Aus ihrer Betrachtung flossen viele der größten Vaterschriften, aus ihr erhoben die großen Scholastiker wie Thomas, Bonaventura u. a. die Dogmen in ihren Hauptvorlesungen und Kommentaren. — »Schrift«: die stummen Buchstaben mechen in uns Klänge und die Klangzeichen Begriffe, Ideen, und in diese Ideen und somit in die Buchstaben sind eingefangen und festgelegt nicht nur irdische Dinge, wie »Baum«, sondern Unsichtbares, Ewiges, Göttliches. Wie einst der Ewige Vater die aufbrechende, überschäumende Urfülle des Leuchtens und all der unendlichen Reichtümer »gestaltet« hat in seinem Ebenbilde, dem Logos, dem Abglanz seiner Herrlichkeit und Gepräge seines Wesens (Hebr. 1, 3), so hat wiederum das menschgewordene Wort, was es, am Herzen des Vaters ruhend, erschaut, uns offengelegt (Joh. 1, 18; 3, 11), gestaltet in Gleichnissen, Bildern, Sprüchen von unerschöpflicher Tiefe und ewiger Gültigkeit. Kein Wunder, daß wir sie immer wieder betrachten, diese Worte, die das Tiefste sind, was über Religion gesagt werden kann (Goethe). Ähnlich beachten wir die Worte seiner ersten Zeugen, der Apostel und ihrer Schüler, die seine göttliche Herrlichkeit schauen durften (Joh. 1, 14; 1 Joh. 1, 1ff.;

2 Kor. 4, 6), die uns von ihm berichten und die Geheimnisse seines Kreuzes und seines verklärten Daseins und Wirkens deuten. Und wenn schon vom alten Gelesenen kein Häkchen vergehen sollte (Matth. 5, 18), wie viel mehr liegt uns daran, alles genau bis aufs Wort so zu wissen, wie es die Evangelisten und Apostel geschrieben haben. Während nun unsere ältesten Pergamenthandschriften der Bibel, die vom Vatikan, Sinai, Alexandrien (diese beiden jetzt in London) usw., noch durch fast drei Jahrhunderte von der Urschrift getrennt sind, so haben uns die Ausgrabungen, die der Welt in den letzten Jahrzehnten ganz alte Kulturen wieder vor Augen stellten, auch überrascht durch Papyrusfunde, die schon in die erste Zeit des Bibeltextes neues Licht werfen.

Papyrus war der Hauptschreibstoff der griechisch-römischen Welt: das Mark der in Sizilien und Ägypten wachsenden Staude wurde in Streifen zerschnitten und zusammengeklebt, die Blätter meist zu Rollen aneinandergefügt; empfindlich gegen Feuchtigkeit, hielt es sich fast nur im trockenen Sande Ägyptens: Hieroglyphenschriften von 2000 vor Chr. an, griechische Texte von etwa 300 vor bis 640 nach Christus. Die ersten fand man 1778, die meisten seit 1877 besonders im Fayum westlich des Nil, wo viele griechische Siedlungen lagen, seit 1894 namentlich in den Ruinen der Stadt Oxyrhynchos, 1890 des Aristoteles »Verfassung von Athen« und Mimen des Herondas, meist aber Briefe, Quittungen u. ä. Deißmann hat auch diese weltlichen, alltäglichen Stücke ausgewertet für das tiefere Verständnis der Sprache und Kultur—