



**Geschichte der deutschen Kunst von den ersten
historischen Zeiten bis zur Gegenwart**

Schweitzer, Hermann

Ravensburg, 1905

γ) Tafelmalerei.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-79886](https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:466:1-79886)

Sie geben Scenen aus dem Leben der heiligen Jungfrau und aus der Legende des hl. Petrus und Sylvester. Die anmutigen Gestalten auf dem meist teppichartigen Grunde sind schlank, zierliche, aber lebensfähiger Figuren als in Ramersdorf, ebenso ist der Haltenwurf natürlicher und richtiger gegeben.

Im Münster zu Weißenburg im Elsaß finden wir die Passion und die Werke der Barmherzigkeit in einem umfangreichen Cyklus dargestellt; in Gebweiler in der Dominikanerkirche nannte sich sogar ein Künstler Berlin zum Burne.

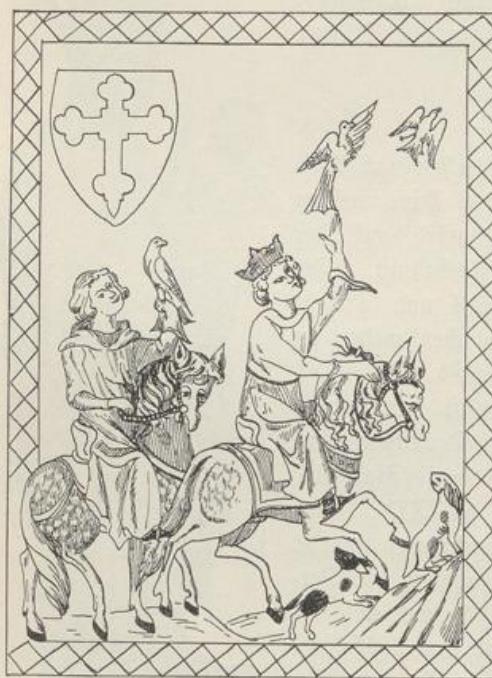


Fig. 147. Conradin. Aus der Manessischen Liederhandschrift in Heidelberg.

dem Ende des XIV. Jahrhunderts stammen, leider aber des östern renoviert wurden.

Neben all den Gestalten aus Geschichte und Sage ist das Lied von Tristan und Isolde am feinsten dargestellt, die Scenen sind einfärbig grün mit weiß gegeben. Besonders schön sind auch die Reigentänze geschildert. Andere Reste solcher Wandbilder sind in Konstanz und Winterthur und im Chinger Hofe, einem Ulmer Patrizierhause, noch erhalten.

7. Tafelmalerei.

Wie schon oben bemerkt, verdrängte der gotische Stil die Wandmalerei von ihrem eigentlichen Gebiete, der Wand. Die Malerei mußte also in der

In der Krypta des Münsters zu Basel sind ebenfalls bedeutendere Reste von Bildern aus dem Leben der Maria und der Legende der hl. Margareta erhalten. In der jetzt abgebrochenen Kirche zu Badenweiler war der älteste Totentanz etwas ungeschickt dargestellt.

Auch die Wohnräume wollte man durch die Malerei geschmückt haben, und hier nahm man die Stoffe aus Geschichte, Sage und Poesie, ebenso wie aus dem wirklichen Leben Jagd, Turnier, Ballspiel, Tanz und die Freuden der Minne verbildlicht wurden.

Das schönste Beispiel hierfür sind die Wandmalereien im Schlosse Runkelstein (Fig. 149) bei Bozen, die aus

Pflege des Altarbildes und in den Botivbildern einen Ersatz suchen. Letztere kamen für sich und auch an Stelle der Totenschilder und Epitaphien immer mehr auf. Auch die Füllungen von Möbeln, Truhen und Schränken, besonders Sakristei- und Paramentenschränken wurden mit Bildern geschmückt.

Man bediente sich der sog. Temperatechnik. Die Holztafel wurde mit einem fein geglätteten Kreidegrund überzogen, auf welchen man die angeriebenen Farben mit Leimwasser, gewöhnlich Eiweiß und Honig, auftrug. Den Hintergrund vergoldete man, und das Ganze wurde mit einem Firnis überzogen, der zugleich schützte und die Leuchtkraft erhöhte.

Tafelbilder aus dem Anfange des XIV. Jahrhunderts sind selten, während sie gegen die Mitte und Ende desselben an Zahl zunehmen, und zugleich sich in ihrem

Kunstcharakter bestimmter unterscheiden, so daß man sie in verschiedene Schulen einteilen kann.

Man bestimmt nach Landschaften zunächst vier solcher Schulen, eine böhmische, nieder-rheinische, schwäbische und fränkische.

Die böhmische Schule.

Die böhmische Schule der Tafelmalerei verdankt ihr Aufblühen ebenso wie die Buchmalerei dem kunstfertigen Kaiser Karl IV. (1347—78). Sie entsteht als Hofkunst, gegründet und gepflegt von zum Teil aus weiter Ferne hergerufenen Meistern. Dadurch aber, daß sie sich nicht aus dem Volke heraus entwickelte, konnte sie hier auch nicht eigentlichen Fuß fassen, und blieb deshalb auch ohne nachhaltende Bedeutung für die allgemeine Entwicklung der deutschen Kunst.

Karl IV. wollte seine Residenzstadt Prag und sein Lieblingschloß Karlstein, „pallacium de Karlsteyn prope Pragam“, mit allem Glanze zieren, den er an den französischen Fürstensitzen kennen gelernt und bewundert hatte. Der französische Architekt Matthias von Arras, der zum Bau des St. Vitus-Domes 1344 berufen wurde, ist wohl auch der Architekt der Burg Karlstein, was auch eine Bestätigung in der Ähnlichkeit der Burg mit dem päpstlichen Palaste in Avignon findet.

1348 hatte sich schon in Prag eine Malerbruderschaft mit der Mehrzahl nach deutschen Mitgliedern gebildet.

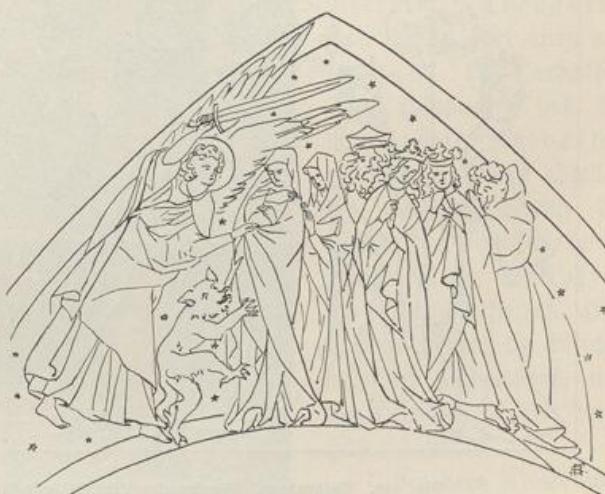


Fig. 148. Aus dem jüngsten Gerichte, Ramersdorf.
Nach G. aus'm Warth.

Dazu berief Karl auch Maler von auswärts. Einen Meister Tomaso von Mutina, der hauptsächlich in Modena studiert hatte und die giotteske-sienesische Kunstrichtung mitbrachte, war von 1352—57 in seinem Dienste thätig. Auch noch andere italienische Künstler müssen beschäftigt gewesen sein; so zeigt das Mosaik des jüngsten Gerichts am südlichen Querhausportale des Domes auf dem Hradschin deutlich die Hand eines venetianisch-byzantinisiierenden Künstlers.

Auf dem Schlosse Karlstein waren drei Kapellen, die mit böhmischen Halbedelsteinen inkrustiert und gemalt wurden. An den Malereien kann man drei oder vier Meisterhände unterscheiden.



Fig. 149. Reigentanz. Wandmalerei im Schlosse Kunckelsstein.

Von Tomaso von Mutina sind die Szenen aus der Apokalypse in der Marienkapelle, in der kleinen Katharinenkapelle das Bild des Kaisers und seiner zweiten Gemahlin Anna von Schweidnitz, eine Kreuzigung, Heiligenbilder und zwei Altarflügel ebenfalls auf Karlstein. Andere Arbeiten von ihm sind die 26 Wandbilder, Szenen aus dem Alten und Neuen Testamente im Emauskloster, und ein Triptychon in Wien, die Madonna mit dem Kinde und zwei männliche Heilige darstellend. Auf diesem Bilde hat der Künstler sich selbst auch genannt.

An Tomaso schließen sich zwei Künstler an, die ihm wohl besonders in Bezug auf die Technik wertvolle Lehrengabe danken. Nikolaus Wurmser aus Straßburg, 1359—61 in Prag erwähnt, er habe viel in Burgen gemalt, hat wohl die Fresken in dem zur Kreuzkapelle führenden Treppenhause geschaffen, welche uns die Legende des hl. Wenzel und der Ludmilla und an den Wölbungen geflügelte Engel zeigen. Auch scheint er einen großen, jetzt zerstörten, Stammbaum Karls IV. und seiner ersten Gemahlin Blanca in einem Saale der Prager Königsburg in den Jahren 1355—57 gemalt

zu haben, der bis auf Priamos zurückging, und von dem Kopieen erst vor einiger Zeit in einer Wiener Handschrift aufgefunden wurden. Ein Tafelbild, Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, in Wien wird ihm ebenfalls zugeschrieben. — Sein Stil ist der mittelrheinische, schlanke weiche

Gestalten mit etwas unbehilflichen Extremitäten, lieblichem Gesichtsausdrucke und wolligem, alle Formen rundendem Faltenwurfe.

Der bedeutendste Künstler der böhmischen Schule ist aber der Meister Dietrich, Theodorich von Prag, der etwa von 1364—67 hier arbeitete. Sein Hauptwerk sind die 133 Tafelgemälde (126 noch an Ort und Stelle), die als Verzierung die Wände der Kreuzkapelle im Bergfried des Schlosses Karlstein bekleiden. Hier wurden früher die Reichsinsignien aufbewahrt, und die Heiligen so als deren Hüter bestellt.

Neber dem Altare war die Kreuzigung angebracht, die jetzt mit noch zwei andern Bildern von Kirchenvätern in Wien aufbewahrt wird. An den Wänden entlang waren dann in zwei oder drei Reihen die Halbfiguren von Aposteln, Evangelisten, Heiligen und

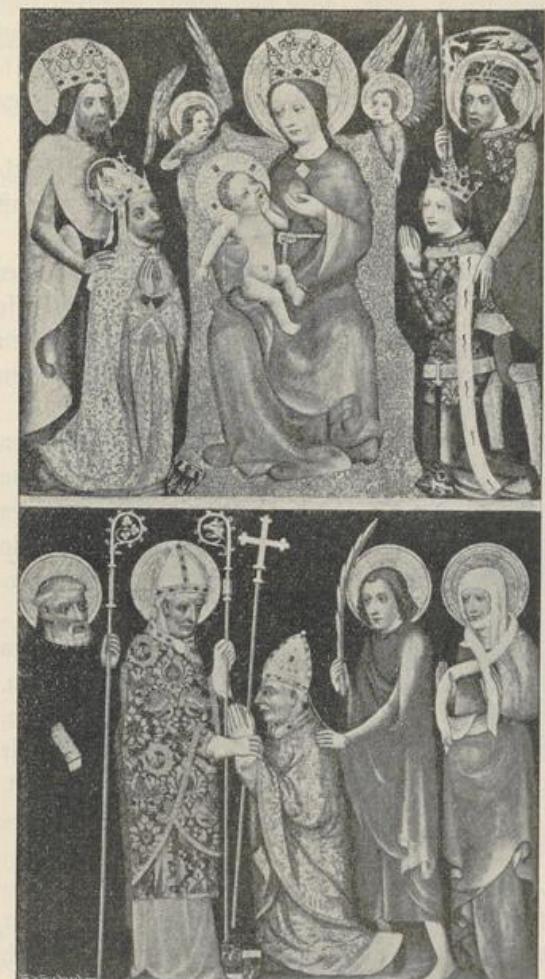


Fig. 150. Madonnenbild mit Stifter von Theodorich von Prag.
Rudolfinum Prag.

Kirchenvätern. Sinnend schaut diese ehrwürdige Versammlung von dem goldenen Hintergrunde auf den Beschauer. Ernst und in männlicher Kraft, manchmal sogar bis ins Derbe und Plumpe gehend, sind die Gestalten dargestellt. Vortrefflich ist schon der hl. Mauritius als Mohr charakterisiert.

Diejenen Werken verwandt sind die Gemälde der Wenzelkapelle im Dome auf dem Hradtschin, und ein Bild (Fig. 150) im Rudolfinum zu Prag, die Madonna thronend mit dem Kinde und der Kaiser mit seinem Sohne

Wenzel vor ihr knieend, empfohlen von ihren Schutzpatronen, darunter der Stifter Oeko von Wlaschim mit vier Heiligen. Dieses letztere Bild ist aber bedeutend schwächer als die Karlsteiner Heiligenbilder und dürfte wohl nur als Schulbild gelten können, dennoch gibt es einen guten Begriff von der Art des Meisters.

In der Kirche zu Mühlhausen am Neckar ist ein Altarwerk auf der Empore, gestiftet von einem Prager Bürger Reinhard von Mühlhausen, das ebenfalls der Schule des Meisters Theodorich zuzuschreiben sein wird.

Wie die Miniaturmalerei, so ging auch die böhmische Wand- und Tafelmalerei einem raschen Verfall entgegen, nachdem keine fördernde Fürstengunst sie mehr schirmte.

Die drei andern deutschen Schulen haben einen einheitlicheren Charakter als die böhmische. Zwar kann man auch bei ihnen fremde Einflüsse feststellen, doch das längere Bestehen und Ausreisen der einzelnen Schulen lässt sie sich in sich selbst festigen, und als einheitlich geschlossene Bildungen von ausgeprägtem Charakter vor uns treten.

In diesen Schulen selbst lassen sich dann wieder drei Entwicklungsphasen umgrenzen, die zeitlich etwa von 1400—30, von 1430—50 und von 1450—1500 angegeben werden können. Die Schulen haben ihren Mittelpunkt in den Hauptstädten ihrer Landschaft, die niederrheinische in Köln, die fränkische in Nürnberg und die schwäbische in Ulm. Die niederrheinische und die fränkische bilden die Extreme.

Die Kölner Schule trägt mehr einen lyrischen Charakter, die Figuren sind zarte schlanken Gestalten, von weichem, mehr weiblichem Empfinden getragen. Nürnberg dagegen vertritt das dramatische Element, starke unterseitige Gestalten, voll Leidenschaft und männlichem Leben. Die schwäbische Schule nimmt die Mittelstellung ein, sie erzählt und belehrt, sie vertritt das epische Element.

Die Schule von Köln.

Köln, das deutsche Rom, war in den letzten Jahrzehnten des XIV. Jahrhunderts ein Vorort der deutschen Malerei, berühmt in allen Ländern deutscher Zunge. Hier suchte man die mystisch-religiösen Ideale der Zeit künstlerisch zu verwirklichen. Dadurch kam eine mystisch-schwärmerische Richtung in die Malerei, die in der Darstellung milder gemütvoller Gefühle ihre Hauptaufgabe erstrebt und fand. Heiterer Frieden breitet sich über die Gemälde aus, fromme Umhuld und schwärmerisch-innige Frömmigkeit sehen wir überall leise schalten und walten.

So war es natürlich, daß ihr dramatische Scenen weniger gelangen, und sie durch Neuerlichkeiten die ihr fehlende innere Wucht zu ersehen suchte. Beispielsweise glaubte sie durch besonders häßliche Schergen bei der Passion den furchtbaren Vorgang deutlicher zu machen, was aber selten Erfolg hatte.

In diesem Ringen nach Ausdruck vernachlässigt die Kölner Schule das

anatomische Studium des Körpers. Sie bildet lange, schmale, engbrüstige, knochenlose Gestalten mit abschüssigen Schultern, dünnen Extremitäten, fast ohne Handgelenke und mit langen schlanken Händen. Die Köpfe sind fein oval, mit hohen Stirnen, etwas schmachtenden Augen, schmäler gerader Nase und überzierlichem Mund und Kinn. Edel, in weichen Falten fließt die Gewandung um die zarten Körper.

Die Farben sind hell und heiter, zartes Grün, Rosa, Himmelblau sind bevorzugt.

Der Limburger Chronist erzählt zum Jahre 1380: „Item in dieser Zeit was ein meler zu Collen, der hüss Wilhlem. Der was der beste meler in



Fig. 151. Madonna mit der Bohnenblüte. Köln, Museum.

Düischen Landen, als he waset geachtet von den meistern, want he malte einen iglichen menschen von aller gestalt, als hette ez gelebet.“

Der Meister Wilhelm von Herle wird zwischen 1358 und 1372 erwähnt und war 1378 gestorben. Das was ihm der Chronist nachröhmt, Naturwahrheit, können wir an den Bildern, die ihm sicher zugehören, die Propheten von den Wandbildern des Hansasaales im Kölner Rathause, jetzt im Museum, nicht finden, sie zeigen noch die alte gotische Manier.

Der Meister, der eher dieses Lob verdient, und der das Neue, oben Geschilderte bringt, ist ein jüngerer Maler: Hermann Wynrich von Wezel. Er übernahm die Werkstatt des Meisters Wilhelm und heiratete 1387 dessen Witwe. Als angesehener Bürger, der als Vertreter seiner Kunst fünfmal in den Rat gewählt worden war, lebte er in guten Verhältnissen und starb 1413 oder 1414.

Sein Stil wird von einer rein malerischen Auffassung beherrscht, in warmen goldbraunen Tönen erscheinen uns heute seine Bilder. Sein

Hauptbild, nachdem man ihn auch „Meister der Madonna mit der Bohnenblüte“ nannte, ist jetzt im Richards-Wallraf-Museum zu Köln. Es ist ein kleines dreiteiliges Altärchen, das im Mittelbild auf Goldgrund die Halbfigur der Madonna zeigt, die auf dem linken Arme das Kind trägt, und in der rechten Hand eine Bohnenblüte hält (Fig. 151). Das Kind spielt mit einem Rosenkranze und greift schmeichelnd der Mutter an das Kinn. Es ist aber mehr das menschlich innige Verhältnis zwischen Mutter und Kind, als die Majestät des Gottessohnes und seiner Mutter dargestellt. — Auf den Flügeln sieht man die hl. Katharina und Barbara. Ganz ähnlich ist die Madonna mit der Erbsenblüte im Germanischen Museum, und das gleiche

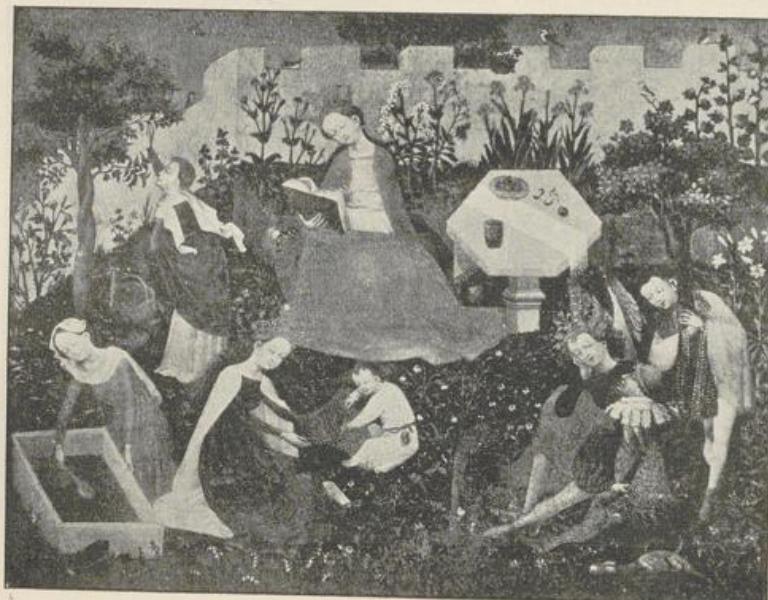


Fig. 152. Das Paradiesgärtlein. Frankfurt. Städtisches Archiv.

Frauenideal des Meisters kehrt in der hl. Veronika mit dem Schweißtuche in der Münchener Pinakothek wieder. — Ein großes Werk ist noch zu nennen: der Clarenaltar im Dome zu Köln. Die Bilder des Altares sind in zwei Stockwerken in gotischer Umröhrung übereinander angebracht. Oben zwölf Szenen aus der Passion, unten zwölf aus der Kindheitsgeschichte Christi, im Mittelbild ist eine Darstellung des heiligen Messopfers gegeben.

Deutlich können wir zwei Meisterhände unterscheiden, eine altägyptlichere besangene Malweise, die besonders an der Passion uns auffällt, und eine freiere malerische. Erinnern wir uns, daß Meister Hermann Wynrich von Wesel die Werkstatt des Meisters Wilhelm übernommen hat, so ist die Frage leicht gelöst. Meister Wilhelm erhielt den Altar in Auftrag, wurde aber durch den Tod an der Vollendung gehindert, die dann dem jüngeren fortgeschrittenen Meister Hermann Wynrich von Wesel zufiel.

Zahlreich sind die Werke, die vielleicht noch ihm selbst, sicher aber seiner Werkstatt und Schule angehören. Ein kostliches Bildchen ist das Paradiesgärtlein im Städtischen Archiv in Frankfurt a. M., ganz im Sinne der späteren Liebesgärten gemalt (Fig. 152).

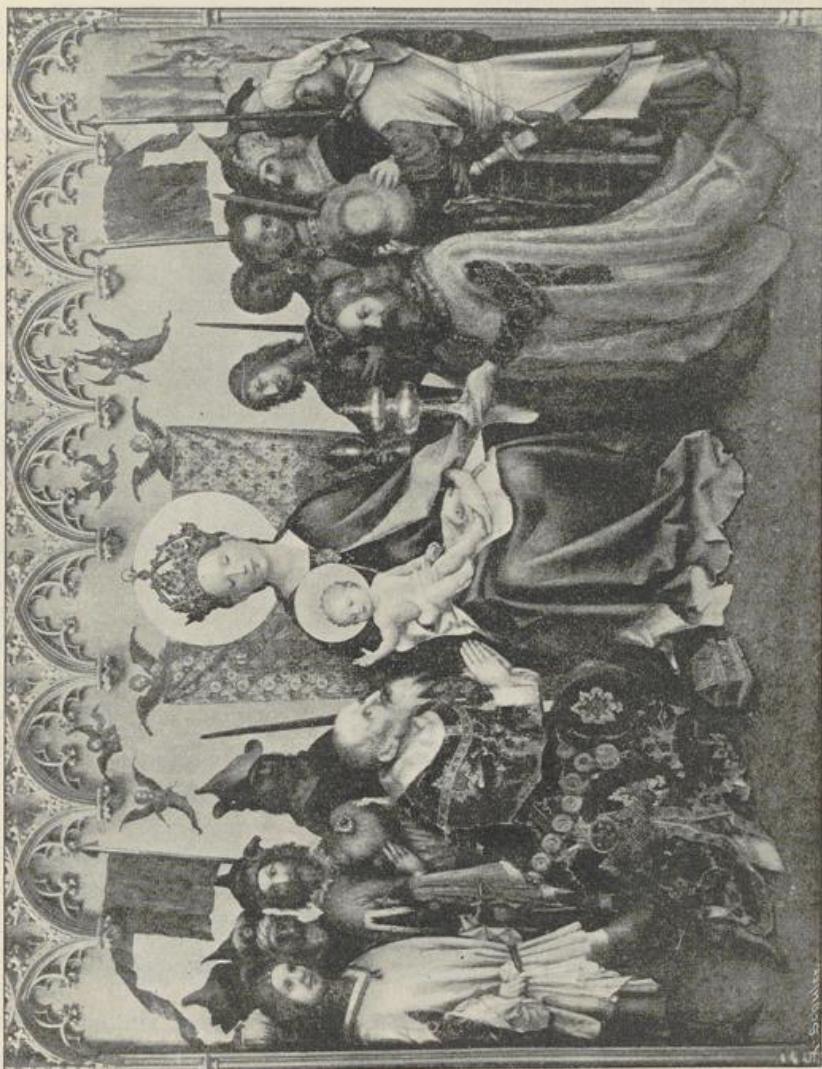


Fig. 153. Das Kölner Dombild, die Anbetung der drei Könige, von Stephan Lochner.

In einem ummauerten Gärtnchen sitzt Maria und liest in einem Buche, vor ihr unter Blumen sitzend spielt das Kind, das drei heilige Jungfrauen zu unterhalten suchen, während rechts davon Gabriel, Michael und St. Georg im Pagenkostüm plaudernd sich unterhalten. Eine reizendere anmutvollere Idylle in geistlichem Gewande wurde kaum je geschaffen. — In Köln im Museum ist noch eine hl. Sippe, und ein ähnliches Bild befindet sich in Berlin.

Wie wenig dramatischen Sinn die Schule besaß, zeigt am besten eine Kreuzigung in Köln; hier sind Christus am Kreuze, zu beiden Seiten je vier Heilige ruhig dastehend, jeder für sich, ohne sich weiter um den Vorgang zu kümmern, dargestellt. Auch eine Reihe von Passionsscenen in Köln sind ohne jedes innere Leben uns geschildert.

Etwa um 1440 bricht sich eine neue naturalistischere Richtung Bahn. Diese Veränderung wird hauptsächlich durch Meister Stephan Lochner hervorgerufen. Meister Stephan ist kein Kölner von Hause aus, er stammt wahrscheinlich aus Meersburg am Bodensee. 1442 wird er zum erstenmal in Kölner Urkunden als Käufer eines Hauses erwähnt, 1448, 1450—51 ist er Vertreter seiner Kunst im Rate der Stadt und er stirbt noch 1451.

Dieser Meister bringt einen kräftigen männlicheren Stil mit, der nicht ohne Einfluß auf die ganze Schule bleibt. Seine gedrungeneren Figuren treten fester und selbstbewußter auf, die Köpfe werden breiter, individueller, alle Formen kräftiger und sinnlicher. Eine energische Modellierung läßt die Gestalten, entgegengesetzt zu den fast körperlosen, schemenhaften früheren, lebenskräftiger und warmblütiger erscheinen. Trotzdem aber seine männlichen Heiligen und Ritter breitspurig aufzutreten, wirken sie doch vornehm, seine irdischeren Frauen lieb und anmutig. Allerdings trägt dazu viel das Zeittüm bei, in dem er seine Figuren erscheinen läßt.

Die strahlende Rüstung, die schweren Brokat-, Samt- und Seidenstoffe, das Pelzwerk, das Flimmern des Metalls, den Glanz edler Steine weiß er mit tiefer leuchtender Farbe zu schildern. Weniger glücklich ist er in der Wiedergabe der Hautfarbe, die noch etwas durchsichtig Glattes, Wäschernes an sich hat.

Er kannte die Niederländer, die Werke der Brüder Hubert und Jan van Eyck, hatte viel von ihnen gelernt, namentlich in Bezug auf Wiedergabe des Stofflichen, doch machte er sich deren großen Fortschritt in der Licht- und Linearperspektive nicht zu nutze, seine Figuren stehen noch alle gegen den Goldgrund oder ein Teppichmuster.

Sein bedeutendstes Werk ist der, schon von Dürer auf seiner niederrändischen Reise bewunderte, große Altar, mit der Anbetung der heiligen drei Könige, früher in der Rathauskapelle, jetzt im Kölner Dome (Fig. 153).

Der dreiteilige Flügelaltar zeigt bei geschlossenem Zustande die Verkündigung, bei offenem das große Hauptbild. In der Mitte sitzt die Madonna auf dem Throne, hinter welchem kleine Engelchen einen kostbaren Teppich ausspannen. Halb verschüchtert von der glänzenden Versammlung schlägt sie die Augen nieder, während das völlig nackte Kind sich segnend zum ältesten der Könige wendet, der auf seine Kniee gesunken ist und sich andächtig zu ihm hinneigt. Von der andern Seite her nahen sich die zwei jüngeren Könige, Weihrauch und Myrrhen darzubringen. Auf den Flügeln, gleichsam als Gefolge der Könige kommen Kölns Schutzheilige, links die hl. Ursula mit ihren elftausend Jungfrauen, rechts St. Gereon in voller Waffenzier und seine Genossen.

Strahlender Glanz und hell leuchtende Daseinsfreude bilden den Hauptaccord dieser in Deutschland völlig neuen Melodie, und lassen freudige und dankbare Saiten in der Seele des Beschauers erklingen.

Nicht mit einem Schlag aber stand der Meister auf solcher Höhe, die



Fig. 154. Die Madonna im Rosenhag, von Stephan Lochner. Köln, Museum.

Kreuzigung im Germanischen Museum zeigt uns den Künstler noch auf den alten Bahnen, ruhig ohne innere Beziehung stehen die Heiligen zu den Seiten des Kreuzes, nur Gestalt und Typen haben sich geändert.

Wohl noch vor dem Dombilde ist auch die schöne stehende „Madonna mit dem Veilchen“ mit der kleinen knieenden Stifterin, einer Niederfürstin Elisabeth von Reichenstein, im Erzbischöflichen Museum in Köln entstanden, während die „Madonna im Rosenhag“ (Fig. 154) im Museum, der derberen

Behandlung des Kindes nach zu schließen, der Spätzeit des Künstlers angehören dürfte.

Eine merkwürdige Arbeit ist auch die Darstellung des „jüngsten Gerichtes“ im Museum in Köln, die mit mehreren andern Tafeln, die jetzt in München sind, einst als Altar in der Laurentiuskirche sich befand.

Hier macht sich der Einfluß der niederländischen Kunst besonders geltend, auch sieht man an den verschiedenen Größenverhältnissen der Figuren, wie es schwer wurde, eine größere Komposition anschaulich darzustellen.

Aus seiner Werkstatt ging sicher auch die Darstellung im Tempel von



Fig. 155. Drei Halbfiguren von Heiligen, von „Meister von Liesborn“. London.

1447 im Darmstädter Museum, und der Heisterbacher Altar in der älteren Pinakothek zu München hervor.

Auf Stephan Lochner folgt eine Reihe anonymer Meister, die wir ihrem Künstlerkabinett nach später betrachten müssen.

In Westfalen hatte sich die Malerei ganz ähnlich entwickelt, wie in der kölnischen Schule, was aus der Nachbarschaft der beiden Schulen leicht erklärlich ist. Im ganzen ist der Charakter der westfälischen Malerei herber, mit mehr realistischen Zügen, die oft bis zum Abstoßenden gehen. Die meist hellen Farben sind unmittelbarer gegeben, besonders ist viel mit Weiß gehöht und lange nicht so zart und fein verschmolzen, wie dies die Kölner Maler lieben. Die Landschaft findet sich zwar schon früh, wird aber wenig ausgebildet, überall ist eine große Vorliebe für blaßrote Architektur und für ornamentale Behandlung bemerkbar.

Schule macht hier ein Meister Konrad von Soest, der 1404 für

die Kirche von Niederwildungen ein großes dreiteiliges Altarwerk malte. Eine Tafel mit einem feierlich thronenden hl. Nikolaus, zu den Seiten je ein männliches und weibliches Heiligenpaar, ist jetzt im Dome St. Patroklos in Soest. Werke der Schule gelangten besonders nach den Hansastädten bis Danzig, und verbreiteten so den Einfluß der Kölner und westfälischen Schule.

Bedeutender ist der, nach dem 1465 geweihten Hochaltar der Klosterkirche von Liesborn genannte „Meister von Liesborn“. Er vereinigt das Naturstudium der Niederländer mit dem Schönheitssinne und der innigen Empfindung Stephan Lochners.

Leider sind die Teile des Hochaltars heute zerstreut; einige Tafeln sind in London (Fig. 155), andere bei Rittergutsbesitzer Löw bei Hamm.

Ein Altar muß dem Meister noch zugeschrieben werden, in der Kirche zu Süßen a. d. Lippe, ein vera icon davon ist im Museum zu Münster.

Ein Nachfolger des Meisters, der aber schon dem XVI. Jahrhundert angehört, ist der Maler Gert van Lon. Er arbeitet derber und realistischer, aber immer noch auf Goldgrund. Von Werken seiner Hand seien nur genannt ein Flügelaltar mit der heiligen Sippe im Museum zu Münster, und ein zweites Werk ebenda mit dem gekreuzigten Christus als Mittelsbild.

Hamburg war der Hauptstuhl der norddeutschen Malerei gewesen, was die Sammlung zur Geschichte der Malerei in Hamburg deutlich zeigt. Leider sind noch keine genügenden Vorarbeiten vorhanden, um einen allgemeinen Überblick über die Kunst der Hansastädte in damaliger Zeit zu erhalten.

Ein Meister, der die Vorzüge der Kölner und westfälischen Schule, die zarte Empfindung und herbe Realistik in der Darstellung, in sich vereinigt, ist Meister Francke (1424), bisher „Hamburger Meister von 1435“ genannt.

Das früheste Bild des Meisters Francke ist ein Schmerzensmann im Museum zu Leipzig. Es war wohl die Thüre eines Sakramentshäuschens, auf der heutigen Rückseite sind noch Reste eines Veronikatuches sichtbar. Christus läßt das Haupt auf die rechte Schulter sinken, tiefsten Seelenschmerz zeigen seine Züge, mit der rechten Hand faßt er an die Seitenwunde, mit der linken hält er eine Geißel. Ein Engel hinter ihm unterstützt seinen Körper, indem er ihn unter den Achseln zart hält, während zwei kleine Engel, welche die Leidenswerkzeuge tragen, die Arme des göttlichen Dulders stützen.

Die Komposition ist groß, die Empfindung ergreifend, das Körnen steht hinter beiden noch sehr zurück.

Das Hauptwerk des Meisters, das wenigstens teilweise erhalten, ist der Thomasaltar, aus der von den Englandfahrern dem hl. Thomas von Canterbury geweihten Kapelle in der Johanniskirche zu Hamburg (Fig. 156).

Die Bilder des Altares, der später in das Museum zu Schwerin und erst neuerdings wieder zurück in die Hamburger Sammlung kam, geben Darstellungen aus dem Leben der Maria und Christi, aus der Passion und aus

dem Leben und dem Martyrium des hl. Thomas Becket, Erzbischofs von Canterbury. Erhalten sind uns nur die Flucht des hl. Thomas und dessen Martyrdom, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige, die Geißelung, Kreuztragung, Grablegung und von der Kreuzigung, dem großen Mittelbilde des Altares, nur die Gruppe der Frauen um Maria.

Das feinste und reifste Werk Franckes ist der Schmerzensmann in der Hamburger Kunsthalle. Sowohl in der Zeichnung, besonders der feinen Hände, als in der Komposition, vor allem aber in der Farbengebung ist es das bei weitem hervorragendste Werk des Meisters.

In der Zeichnung ist der Meister nicht immer glücklich, wenn auch manche Köpfe einer großen Energie nicht entbehren, dagegen wird er als Kolorist immer hochbedeutend erscheinen. Er beherrscht die feinsten Farbenabstufungen, wiederholt sich nie und versteht es ausgezeichnet, das einzelne Bild auf einen Gesamtton zu stimmen.

Unser Meister Francke ist bis jetzt nur eine einzelne herausgegriffene Persönlichkeit, der bei genauerem Studium der norddeutschen Maler wohl noch andere ähnlich bedeutende Meister an die Seite gestellt werden können.

Auch den Rhein aufwärts bis Frankfurt war der Einfluß der Kölner Schule gedrungen, leider fehlen hier aber sichere und bestimmte Werke. Urkundlich wird in Frankfurt eine Künstlersfamilie Fyoll genannt, ein Sebaldrus Fyoll, ein Konrad Fyoll und ein Hans Fyoll, doch sind von ihnen keine größeren Werke erhalten.

Die fränkische Schule.

Nach der kölnischen Schule ist es die fränkische, mit dem Hauptzweig in Nürnberg, die den wichtigsten Einfluß auf die Entwicklung der deutschen Malerei gewann. Sie setzte etwas später ein als die niederrheinische Schule,



Fig. 156. Geißelung Christi, von Meister Francke. Hamburg, Gemäldegalerie.
Nach einem Lichtdruck von J. Nöhring in Lübeck.

und der Übergang von der Wandmalerei zur Tafelmalerei ist hier dadurch schwer nachzuweisen, weil von der ersten fast nichts erhalten ist.

Wie schon oben bemerkt, ist der Charakter der fränkischen Schule dem der kölnischen gerade entgegengesetzt. Dort weiches lyrisches Empfinden, hier dramatische Kraft und Handlung. Dort zartes ruhiges Sichvercken in Andacht und Frömmigkeit, hier bewegtes Leben, leidenschaftliche Auffassung und Darstellung aller religiösen Vorgänge. Bei größerer Strenge und Herzheit in Zeichnung und Komposition ist auch eine weit größere Höhe erreicht.

Die Formen werden kräftiger modelliert und kommen der Wirklichkeit näher. Die Gestalten haben Fleisch und Blut, und vor allem einen gesunden kräftigen Knochenbau. Das Streben nach allgemeiner Schönheit wird der Liebe zur Naturwahrheit geopfert. Die Farbe ist tiefer, ein goldbrauner Ton bildet die Grundstimmung.

Die Leistungen der Nürnberger Maler vor dem Anfange des XV. Jahrhunderts erheben sich nicht über die Durchschnittsarbeiten. Böhmisches und vereinzelt auch rheinisches Einflüsse vermischen sich bei Werken, deren kunsthistorischer Wert ziemlich gering ist, und welche wir hier nur flüchtig erwähnen können.

Es sind die Wandbilder im Schlosse Forchheim, einzelne Altartafeln und Epitaphien in Kirchen und dem Germanischen Museum in Nürnberg und in der Klosterkirche Heilsbronn.

Eine gereiftere Individualität von großer Gestaltungskraft tritt uns in dem Schöpfer des Imhoff'schen Altares, dem Meister Berthold entgegen.

Seine Figuren, mit den abfallenden Schultern, sind noch stark untersezt, mit zu kurzen Extremitäten, knochigen Händen, breiten, etwas ungeschickt stehenden Füßen, aber hochbedeutend ist schon der Ausdruck der, wenn auch etwas zu großen Köpfe, die fast immer im Dreiviertelprofil gegeben sind. Große seelenvolle Augen blicken unter der hohen Stirne vor, eine scharfrückige, ziemlich lange gerade Nase gibt dem Gesichte einen energischen Zug, der wieder durch die feingeformten vollen Lippen und das runde Kinn gemildert wird. Ruhig, beinahe hoheitsvoll sind Bewegung und Komposition.

Die Farben sind tief und gefärbt von ziemlicher Leuchtkraft, der Fleischton ist durch scharfe weiße Lichter gehöht. Das Haar ist zart gelockt, in weichen Falten fließen die Gewänder nieder.

Das Hauptwerk des Meisters ist der von der Familie Imhof gestiftete Flügelaltar, der sich jetzt in der Lorenzkirche auf einer kleinen Empore des linken Seitenschiffes befindet. Auf dem Mittelbilde, der Krönung der Maria, sitzen Christus und die Madonna auf teppichbelegtem Throne einander gegenüber, Christus setzt ihr die Krone aufs Haupt. Auf den Flügeln sind Apostelgestalten und kleine Stifterfiguren. Um 1420 mag dieses schöne Werk entstanden sein (Fig. 157).

Nah verwandt sind der sog. Deichslersche Altar im Museum zu Berlin und der Bamberger Altar von 1420 mit der Kreuzigung im National-

museum in München. Ein ausdrucksvolles Werk voll feinster Empfindung ist auch die Imhoff'sche Madonna in der Lorenzkirche.

Eine Reihe von Altären und Epitaphien gibt es noch in Nürnberger Kirchen und im Germanischen Museum, die der nahen Stilverwandtschaft wegen dem Künstler zugeschrieben werden müssen.

Es hat jedenfalls zwei Künstler des Namens Berthold gegeben, wahrscheinlich waren es Vater und Sohn. Die erste Notiz über einen Maler Berthold stammt aus dem Jahre 1363, die letzte von 1430, eine Arbeitszeit, die für einen Meister zu lange wäre.

Diesen Künstlern folgt ein anderer, der mit großer Energie neue Ziele zu erreichen sucht, die unmittelbare Wirklichkeit, Kraft und Wahrheit des

Gefühlsausdrückes. Es ist der Meister des Tucher'schen Altars (um 1440), welcher heute im linken Seitenschiffe der Frauenkirche in Nürnberg aufgestellt ist.

Mit Meister Berthold hat er noch die gedrungenen unterseitzten Figuren gemein, in allem übrigen geht er aber weit über ihn hinaus.

Ernst und sinnig, voll tiefen inneren Lebens ist der Ausdruck seiner Köpfe, wuchtig und energisch die Züge derselben. Die unterseitzten Körper haben noch etwas zu kurze Arme, breite slossenähnliche Füße, während die Hände besser gebildet sind. Die Gewandung besteht aus schweren Stoffen, die in gesättigte Farben getaucht sind, und die in breiten runden Falten die Körper umschließen. Ausdrucksvooll sind auch

seine Gebärden, und fest und sicher können seine Figuren gehen und stehen. Weniger gut gelingt ihm die Darstellung des Nackten, hier fehlt eben noch die anatomische Schulung. Die Fleischfarbe ist bräunlich und wird weiß gehöht.

Der Tucher'sche Altar ist dreiteilig, er zeigt im Mittelbilde die Kreuzigung, links die Verkündigung, rechts die Auferstehung Christi, auf den Flügeln Heiligenpaare und die Himmelfahrt Mariä.

Eine große Kreuzigung in der Wiener Belvederegalerie (Fig. 158) sagt uns vielleicht auch den Namen des Künstlers D. Pfennig und gibt uns ein Datum 1449. Eine zweite noch vollendetere Kreuzigung, datiert 1457, war das Mittelbild des alten Hochaltares in der Domkirche zu Prag. Obengenannte Künstlersignatur befindet sich auf der Satteldecke eines Berittenen, dessen Pferd von hinten ganz in der Verkürzung gesehen ist. Auf dem Kreuzigungsbild sind allerdings die Proportionen der Figuren wesentlich andere, als auf dem Tucheraltare. Möglich wäre es daher immerhin, daß wir es hier mit einem anderen Künstler zu thun haben, der von der veronesischen Schule beeinflußt war.



Fig. 157. Krönung der Maria,
Imhoff'scher Altar in der Lorenzkirche
zu Nürnberg.

Von großer inniger Empfindung ist auch ein Tafelbild des Meisters in der Kirche des Klosters Heilsbronn, eine Madonna mit dem Kinde als Himmelskönigin, unter ihrem Mantel finden die Cistercienser Zuflucht. Auch der Hallerische Altar in St. Sebald in Nürnberg ist ein Werk dieses Künstlers. Daß ein solch tüchtiger Meister einen großen Einfluß auf Zeitgenossen und Schüler gewann, ist selbstverständlich, doch ist sonderbarerweise in Nürnberg selbst kaum ein oder das andere Werk zu finden. Dagegen ist in der Regler-



Fig. 158. Kreuzigung von D. Pfenning. Wien. Belvederegalerie.

kirche zu Erfurt ein großer Schnitzaltar mit Flügelbildern, welche die Dornenkrönung, Geißelung, Erscheinung Christi vor den Aposteln, das Pfingstfest und auf der Rückseite Heiligenfiguren geben. Der Altar ist von einem Meister, der offenbar Schüler Pfenning's war. Nur ist hier alles übertrieben und in das Unangenehme, Wilde, fast Brutale verzerrt, aber bei tüchtigem Können und mancher feinen Lichtwirkung.

Auch ein anderes Altarwerk, das der hl. Barbara geweiht war, 1447 datiert, im Museum der schlesischen Altertümer zu Breslau, zeigt den Stil Pfenning's so deutlich ausgesprochen, daß man den Schöpfer des Altares sicher unter die Schüler und Nachahmer des Meisters rechnen muß. Auf dem Mittelbilde sieht man die hl. Barbara zwischen dem hl. Felix

Dr. Schweizer, Geschichte der deutschen Kunst.

13

und dem hl. Adalbertus, auf den Flügeln sind Szenen aus der Barbaralegende und der Passion Christi dargestellt.

Eine figurenreiche Kreuzigung in der dritten Kapelle des rechten Seitenschiffes der Frauenkirche zu München zeigt ebenfalls noch den Einfluß des sogenannten Meister Pfefflings.

d) Kunstgewerbe.

(1250—1500.)

Der Aufschwung der Kunstindustrie in dieser Epoche wird durch das Streben nach Luxus, das durch alle Gesellschaftsschichten geht, hervorgerufen. Die Bürger der freien Städte hatten sich als gleichberechtigt neben Geistlichkeit und Adel emporgerungen.

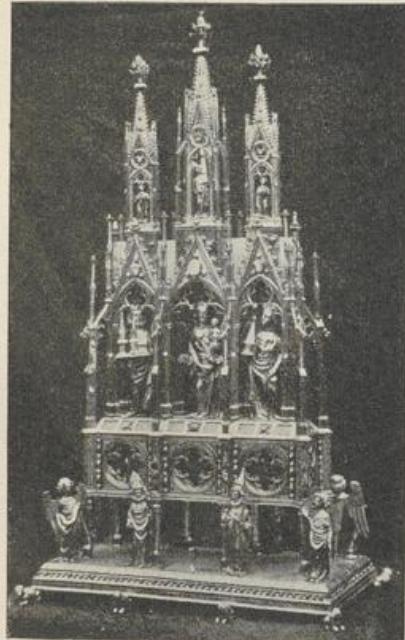


Fig. 159. Reliquiar im Domshause zu Aachen.

Die Geistlichkeit und der Adel wetteiferten, oder suchten vielmehr denselben zu übertreffen.

Dazu kommt, daß das Kunsthandwerk aus den Händen der Geistlichkeit ganz in die der Bürger übergegangen war, die nun Vereinigungen, Zünfte bildeten, in denen Lehrlinge, Gesellen und Meister ihre angewiesenen Plätze hatten, wo jeder

seine bestimmte Schulung durchzumachen, und endlich durch ein Meisterstück seine Befähigung, andere wieder auszubilden zu können, nachgewiesen haben mußte.

Durch diesen geregelten Gang bildete sich eine feste Handwerkstradition heraus, die aber allerdings dann später, wie dies bei allen kastenartigen Institutionen immer der Fall war, verknöchert und allmählich abstirbt.

Der Sinn für die Naturbeobachtung und -Nachahmung bricht sich, wie in der hohen Kunst, so auch in dem Kunsthandwerk Bahn. Daneben findet auch die Phantasie der romanischen Kunst, die von der Gotik übernommen wird, die übermütige Laune der Steinmetzen, wie sie besonders an den Neufüßen der Kirchen in den Wasserspeichern zum Ausdrucke kommt, die fabelhaften, oft humorvollen Gebilde, Schlangen, Drachen, Vögel und andere Tiergestalten, ihren Platz.