



Handbuch der Kunstgeschichte

<<Die>> Renaissance im Norden und die Kunst des 17. und 18.
Jahrhunderts

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

A. Das 15. Jahrhundert.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94502](#)



I.

Die nordische Kunst im 15. und 16. Jahrhundert.

A. Das 15. Jahrhundert.

1. Neue Ziele und Wege.



ur selben Zeit, als in Italien die Kunst in das Zeichen der Renaissance trat, bereitete sich auch diesseits der Alpen in der Kunstabübung ein mächtiger Umschwung vor. Er offenbart sich zuerst und am stärksten im Kreise der Malerei; bald folgt auch die Skulptur, während sich die Architektur und die ornamentale Kunst nur zögernd anschließen. Schon dadurch, daß nicht die Architektur die führende Rolle übernahm, kommt der Unterschied zwischen nordischer und italienischer Kunstartentwicklung deutlich zutage. Es besteht aber nicht blos ein Unterschied, sondern auch ein tiefgehender, nur zuweilen während kurzer Zeiträume verwischter Gegensatz zwischen Italien und dem Norden. An dieser Erkenntnis darf uns der gemeinsame Name, welcher für die gesamte Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts gebräuchlich ist, nicht irre machen. Deckt der landläufige Begriff der Renaissance schon die italienische Kunstweise nur unvollständig, so ist er vollends wenig geeignet, über das Wesen und die Ziele der neueren Kunst im Norden aufzuklären. Von einem bewußten Emporblenden zu antiken Idealen kann hier nicht füglich gesprochen werden. Nur aus zweiter Hand, vermittelt durch die italienische Kunst, empfängt die nordische Phantasie Kenntnis von diesen Idealen; aber selbst dann bildet die antik-ideale Auffassung nur einen Durchgangspunkt in der Entwicklung des Geistes.

Unter ganz anderen Verhältnissen ist die Kunst im Norden in die Höhe gekommen. Die Kunstsprache ruht wesentlich bei dem städtischen Bürgertum; die große, monumentale Kunst findet nur geringe Förderung. Im Anfange blieb noch die Kirche die wichtigste Stätte des künstlerischen Wirkens. Die überwiegende Zahl der geschaffenen Werke schmückt die Kirchenräume; sie streben aber nicht, wie die italienische Wandmalerei, die engere Verbindung mit der Architektur an, sondern erscheinen als Altarbild, Grabmal, Kirchengeräte selbstständig gestellt. Allmählich gesellt sich zur Kirche das Privathaus, um schließlich die größte Schatzkammer nordischer Kunst zu werden. Die nordische Kunst, namentlich wie sie in Deutschland und den Niederlanden geübt wurde, ist eine wahre *Hauskunst*.

Darin liegt ein wesentlicher Gegensatz zu Italien, wo die Künste vorwiegend im öffentlichen Dienste stehen und demgemäß einen größeren Glanz, einen mächtigeren Reichtum entfalten, aber allerdings nicht so fest im Volksboden wurzeln, nicht so intime Gedanken und tief innerliche Empfindungen verkörpern. Eine größere Fülle und Mannigfaltigkeit von Gedanken muß man der nordischen Kunst unbedingt zusprechen. Aber nicht blos viele, auch neue Gedanken

strömen dem Künstler hier zu. Schon der Kultus der Antike ließ in Italien die retrospektive Richtung vorherrschen. Nachdem der kühne Traum einzelner älterer Humanisten von der Erneuerung der Welt durch die Rückkehr zum klassischen Altertum verfangen war, trat in Bezug auf den mittelalterlichen Vorstellungskreis eine gewisse Veruhigung ein. Der Inhalt der künstlerischen Darstellungen ist in den meisten Fällen der überlieferte; nur erscheint er in lebendiger, maßvoll schöner oder exabener Weise verkörpert und wird von dem persönlichen Hauche des Künstlers erwärmt. Darf man so von der italienischen Renaissancekunst im allgemeinen behaupten, daß sie alte Gedanken in neue, schöne Formen kleide, so gilt von der niederländischen und deutschen Kunst das Entgegengesetzte. Die Gegenstände der Schilderung gehören vielfach einer neuen Welt an. Das Kleinleben der Menschheit, die engen Kreise des privaten Daseins, die Landschaft erfüllen immer stärker die Phantasie und drängen die altgewohnten Darstellungen allmählich zurück. Und selbst bei diesen werden neue Töne angeschlagen, die biblischen Bilder z. B. auf den heimischen Boden, in die unmittelbare Gegenwart übertragen.

Von der natürlichen Wahrheit, der frischen Lebendigkeit gingen auch die Italiener des 15. Jahrhunderts aus. Insofern haben die italienische und nordische Kunst einen gemeinsamen Grundzug. Dort bedeutet aber der Realismus nur einen Durchgangspunkt. Das Cinquecento benutzt die durch eifrigstes Naturstudium gewonnenen Erfahrungen zu kräftigerer Stütze der idealen Gestalten, damit diese, obwohl einer höheren Welt angehörig, doch dem prüfenden Auge auch lebendig erscheinen. Ungleich ernster nehmen es die nordischen Künstler mit der Wahrheit. Ihnen gilt sie nicht als Mittel, sondern als Zweck der Schilderung. Unerbittlich bis zum Grausamen halten sie an ihr fest und steigern sie bis zum Phantastischen. Die selbständigen Formenreize treten über dem Streben nach der Wahrhaftigkeit des Ausdruckes und nach der Kraft der Empfindung zurück. Der Inhalt drückt die Form und lässt die Form nicht frei sich entfalten. Es fehlt der nordischen Kunst daher gar häufig die maßvolle, harmonische Schönheit; ihre Werke erscheinen bald gedankenschwer, bald von einem rauheren Sinne eingegeben. Während die erforderliche Phantasie auf Eroberungen ausgeht, die Grenzen des Darstellbaren immer weiter zieht, ist das Auge in Bezug auf den äußeren Schein ziemlich genügsam. Merkwürdig lange hält das gotische Stilgefühl nach und bleibt für den linearen Schmuck, für die Einrahmung eines Bildwerkes die gotische Überlieferung in Herrschaft. Trotzdem dürfen solche Werke nicht zur gotischen Kunstweise gezählt werden. Ihrem wesentlichen Inhalte nach versinnlichen sie eine andere als die mittelalterliche Weltanschauung. Neue Gedanken in alten Formen, so lässt sich die nordische Kunst des 15. und teilweise auch des 16. Jahrhunderts am besten charakterisieren.

Mit der Pflege und Ausbildung eines neuen Kunstzweiges beginnt die nordische Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts. Die Erfindung des Holzschnittes und Kupferstiches ist die erste größere That, welche wir hier zu verzeichnen haben. Die Vorgeschichte beider Kunstzweige reicht in frühe Jahrhunderte zurück. Die Fertigkeit, in Metallplatten Linien einzugraben und von einem Holzstocke den Grund mit dem Messer wegzuäschneiden, so daß nur die Zeichnung erhöht stehen bleibt, war längst vorhanden. Metallarbeiter, Goldschmiede, Stempelschneider, Zeugdrucker übten seit unvordenklichen Zeiten die Technik des Kupferstiches und Holzschnittes. Die Erfindung gewann aber doch erst volles Leben durch den richtigen Gebrauch, den man von ihr machte, als man im 15. Jahrhundert daran ging, von der Kupferplatte und dem Holzstocke Abdrücke in größerer Zahl zu nehmen und die Platten und Stöcke allein für den Zweck des Druckes herzurichten. Erst durch die mechanische Vervielfältigung der Zeichnung traten Holzschnitt und Kupferstich in den Kreis wirksamer Kunstmittel und gewannen größere Bedeutung, vor allem in Deutschland und in den Niederlanden. Das Schicksal der italienischen

Kunst wird weder durch Kupferstich noch durch den Holzschnitt wesentlich beeinflußt. In Italien gehen beide neben der großen Kunst einher und werden frühzeitig bloße Reproduktionsmittel. Schon in der Schule Marcantons, im Raffaelischen Zeitalter, dient der Kupferstich fast ausschließlich zur Wiedergabe von Kunstwerken, Gemälden und Statuen, welche in einem anderen Materiale geschaffen worden waren und nur in diesem ursprünglichen Materiale voll genossen werden können. Anders im Norden. Was wir im Holzschnitte oder im Kupferstiche verkörpert gewahren, ist eigens für sie gezeichnet worden. Sie bieten uns (bis in das 17. Jahrhundert) fast ausschließlich Originalarbeiten, welche in keinem anderen Materiale wiederkehren, vielmehr nur für den Zweck des Stiches und Schnittes geschaffen wurden. Es bildet sich ein besonderer Stil heraus, welcher der technischen Eigentümlichkeit der beiden Kunstzweige eng angepaßt wird, ihrer Natur vollkommen entspricht, ihre Schwächen sorgsam vermeidet, die Stärken geschickt hervorhebt.

Der volkstümliche Zug, welcher der deutschen Kunst seit dem 15. Jahrhundert innenwohnt, war durch die bisher üblichen Kunstweisen nicht zu seinem vollen Rechte gelangt. Sollten die Schöpfungen der Maler — denn um Malerwerke handelt es sich allein — in weitere Kreise dringen, in zahlreichen Familien als Hausschatz bewahrt werden, so mußte für ihre schnelle und wohlfeile Herstellung Sorge getragen werden. Die mechanische Vervielfältigung durch den Druck ist dazu ein Mittel. Ähnlich wie der Buchdruck das Reich des Wissens der Masse des Volkes zugänglich machte, so wurde durch den Bilddruck der Kunstgenuß ein Gemeingut der mannigfachsten Volksklassen. Bilddruck und Buchdruck stehen miteinander in engster Verbindung und haben sich gegenseitig gestützt. Die Lesefreude und Bilderlust gingen in dem frischen, naiven Zeitalter Hand in Hand; das illustrierte Buch, welches für die Volkskultur eine unendlich höhere Bedeutung hat als die Bildhandschrift des Mittelalters, begann die Runde durch die Welt.

Es besteht aber außerdem noch eine innere Wahlverwandtschaft zwischen der nordischen Kunst und dem Holzschnitte und Kupferstiche. Beide stehen in der Fähigkeit, den Schein des Lebens täuschend wiederzugeben, hinter der Malerei weit zurück. Handelt es sich aber darum, den wahren Kern einer Handlung, das scharf Charakteristische einer Gestalt bloßzulegen, gleichsam in das Wesen der Dinge einzudringen, oder den feinsten Falten der künstlerischen Phantasie sich anzuschmiegen und auch das Phantastische wahrscheinlich zu gestalten, so treten der Holzschnitt und der Kupferstich naturgemäß in Wirklichkeit. Hier offenbart sich ihre Stärke, mögen sie auch sonst den Wettkampf mit der glänzenden Malerei nicht aushalten. Sie boten

1*

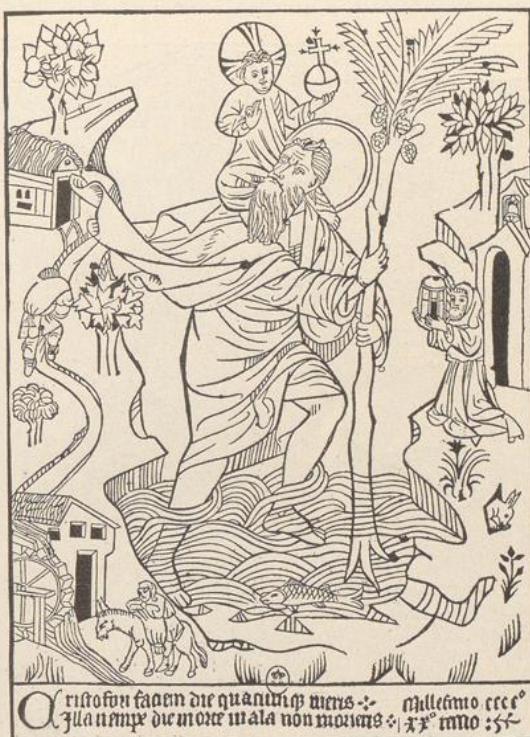


Fig. 1. Der h. Christoph. Holzschnitt von 1423.

dem gedankenreichen, aber in der malerischen Ausbildung äußerlich und innerlich gehemmten deutschen Künstler willkommene Ausdrucksmittel, bei deren Gebrauch seiner erfinderischen Gestaltungskraft die geringsten Schranken gesetzt waren. Eines groben Tertums macht sich daher schuldig, wer in der Geschichte der deutschen Kunst den Holzschnitt und Kupferstich in den Anhang verweist, sie nur nebensächlich behandelt. Sie stehen, wenigstens auf deutschem Boden, der Malerei ebenbürtig zur Seite, weisen sogar vollendetere Leistungen auf als diese.

Das Dunkel, welches über den Ursängen der Holzschnitt- und Kupferstichkunst waltet, wird niemals völlig weichen, da sich die Denkmäler aus den alten Zeiten nur spärlich und zufällig erhalten haben. Als früheste Datierungen sind bis jetzt die Jahre 1423 (Holzschnitt des h. Christoph aus Buxheim bei Memmingen, Sammlung Rylands-Spencer in Manchester) und 1446 (Kupferstich aus einer Passionsfolge im Berliner Kabinett) bekannt geworden (Fig. 1 u. 2).

Wir erfahren daraus, daß in jenen Jahren die beiden Kunstzweige bereits geübt wurden, aber nicht, seit wie langer Zeit. Daß die Kupferstecher sich aus den Goldschmieden entwickelten, steht fest. Aus welchen Kreisen wurden aber die Briefmaler und Formschneider in Deutschland, die Printeren und Printmaler in den Niederlanden angeworben, welche uns bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, zum Teil zünftig geordnet, entgegentreten? Wahrscheinlich aus den Kreisen der Glasmaler. Betrachtet man die ältesten Holzschnitte genauer, so entdeckt man eine überraschende Ahnlichkeit mit den Vorlagen oder Patronen, nach welchen die Glasbilder hergestellt wurden. Die Uebereinstimmung zeigt sich in den dicken, wie mit Schwarzlot gezeichneten Umrissen, in den scharfen Trennungslinien der einzelnen Körperteile, z. B. der Brust und des Bauches,

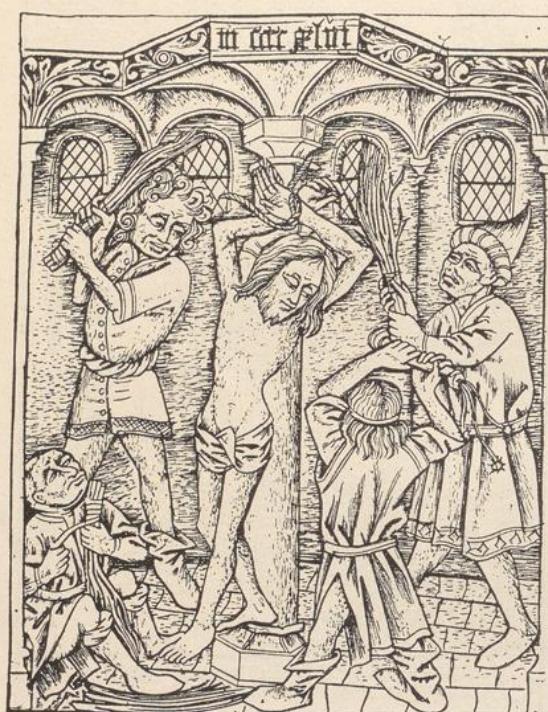


Fig. 2. Geißelung Christi. Kupferstich von 1446.

als ob verschieden gefärbte Stücke eingesetzt wären, in der Behandlung der Gewandfalten, welche von dem in der Tafelmalerei üblichen Faltenwurf vollständig abweichen und die Gliederung und Schattierung durch geschlossene Linien und flaschenförmige Figuren andeuten. Man wird an die mosaikartig zusammengesetzten, die Glasflächen durch starke Linien scheidenden Arbeiten der Glasmaler erinnert. Den Glasbildern verwandt erscheinen auch die gemusterten Hintergründe und die reich ausgestatteten Einrahmungen, welche bei den ältesten, in größerem Formate ausgeführten und stets kolorierten Holzschnitten mit Vorliebe wiederkehren.

Kirchweihen und Jahrmarkte bildeten die Hauptstapelpläze für die alten Holzschnitte. Hier kaufte sie das kleine Volk, um sie als Andenken von der Pilgerfahrt heimzu bringen oder mit ihnen die Wände der Behausung zu schmücken. Naturgemäß legten die Käufer auf die Gegenstände der Darstellung das größte Gewicht. Sie wollten durch den Anblick ihrer Schutz-

heiligen, der Mutter Gottes, des leidenden Christus auferbaut oder an Tagesereignisse, an den Jahresschluß in lebendiger Weise erinnert werden. Die religiösen Bilder herrschen vor, ein lehrhafter Zug wird in den meisten Blättern bemerkt. Wo das Stoffliche der Schilderung die Aufmerksamkeit so sehr in Anspruch nimmt, tritt die künstlerische Form in den Hintergrund zurück. Es währte lange Zeit, bis diese sich hob und die persönliche Künstlernatur zur Gestaltung kam.

Wir haben die größte Mühe, die ältesten Holzschnitte nach Landschaften zu sondern, und müssen darauf verzichten, sie mit bestimmten Schulen in eine feste Verbindung zu bringen. Erst in den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts lernen die Holzschnieder die Linien seiner ziehen, die Gewänder richtiger falten, die Köpfe individueller zeichnen und insbesondere durch Schraffierung die Umriffe beleben, die Formen runden.



Fig. 3. Aus Breydenbach's „Heylige reyssen“.

Von durchgreifendem Einfluß auf die Entwicklung des Holzschnittes war das Auftreten der illustrierten Bücher. Schon früher hatte man Bilder und Texte in Holztafeln geschnitten und so zusammenhängende Reihen von Blättern geschaffen. Doch auch bei diesen in den Niederlanden und in Deutschland geschaffenen „Blockbüchern“ hatte der Künstler keine freie Hand. Erst als die Buchdrucker, durchweg energische, in mannigfachem Wissen erfahrene, auf ihre Kunst stolze Männer, sich des Holzschnittes annahmen, nach besseren, künstlerisch geschulten Kräften suchten, um die von ihnen verlegten Bücher mit Bildern zu schmücken, kam in den Kunstszeig ein reicheres Leben. Der geistige Umkreis der Zeichner erweiterte sich, die vielfach ganz neuen Gegenstände der Schilderung weckten die Erfindungsgabe, der Wetteifer stärkte die Hand und ließ auch den reinen Formensinn sich mächtig regen. Er bildet sich namentlich in der Richtung auf eine schärfere Charakteristik der Gestalten und auf liebevolle Wiedergabe der landschaftlichen Natur und der baulichen Hintergründe rasch aus. Zwei Jahrzehnte nach der Erfahrung der Buchdruckerkunst tauchen bereits die ersten illustrierten Bücher auf; keine weiteren zwei

Jahrzehnte vergehen, und ein Werk kommt aus der Presse, welches den Zeichner wie den Holzschnieder schon auf einer hohen Stufe der Entwicklung zeigt: »Breydenbachs heylige reyssen gen Jerusalem«, 1486 in Mainz gedruckt und nach Zeichnungen des Utrechter Malers Reuwich illustriert (Fig. 3). Reich komponiert, die Schraffierung durch Kreuzlagen verstärkt, ist das Titelblatt; nach der Natur aufgenommen, überraschend richtig entworfen sind die Städteansichten. Seit den achtziger Jahren herrscht in zahlreichen deutschen Städten, wie in Köln, Nürnberg, Augsburg, Ulm, Basel und Straßburg, eine rege Tätigkeit auf dem Gebiete der illustrierten Litteratur.

Gleich von Haus aus vornehmer und künstlerisch gereifter tritt der Kupferstich auf. Ein so schroffer Gegensatz, wie er zwischen den Anfängen der Holzschnittkunst und der Stufe, welche diese am Schlusse des 15. Jahrhunderts erreicht hat, waltet, ist hier nicht vorhanden. Die Stecher, geübte Goldschmiede, besaßen schon in der ersten Zeit (in den vierziger Jahren) eine größere technische Gewandtheit; ihr Werkzeug, der feine Grabstichel, zwang sie zu sorgfältiger Arbeit, wie denn auch die Ansprüche der Känter nur durch Proben wirklicher Künstlerschaft befriedigt werden konnten. Denn diese gehörten nicht der breiten Volksmasse an, hoben sich vielmehr durch die Fülle der Interessen und den Reichtum der Gedanken über die Menge



Fig. 4. Kupferstich des Meisters E. S.

empor. Daher zeigen schon die Stiche in der frühesten Zeit einen mannigfaltigeren Inhalt. Zu den überlieferten biblischen Darstellungen, unter welchen die Passionsgeschichte besonders gepflegt wird, und den zahlreichen Heiligenbildern treten noch Szenen aus dem wirklichen Leben, allegorische und poetische Schilderungen, Kartenspiele, Ornamentmuster hinzu. Neben die vorwiegend in kleinem Maßstabe gezeichneten Blätter schon durch ihren verschiedenartigen Inhalt einen nicht geringen Reiz aus, so steigert ihn noch die Zierlichkeit der künstlerischen Behandlung. Im Gegensatz zu den derben Zügen der Holzschnitte sind hier die Umriffe zwar fest, aber überaus fein eingegraben. Frühzeitig wird ein lebendiges Mienen- und Geberdenspiel angestrebt, den Köpfen ein beseelter Ausdruck verliehen. Charakteristisch für die Richtung, welche der Kupferstich einschlägt, erscheint die Freude an den modischen Trachten und dann der rasch aufleimende Sinn für die landschaftliche Natur. Den Boden des Vordergrundes bedecken die Stecher gern mit allerhand Blumen und Pflanzen, im Hintergrunde zeichnen sie eine Waldung oder eine turmreiche Stadt und schließen den Horizont mit Bergzügen.

Der künstlerische Wert zahlreicher Kupferstiche selbst des frühesten Zeitabschnittes steht fest; ihre Zuteilung an bestimmte künstlerische Persönlichkeiten ist aber überaus schwierig. Wir kennen die Namen der ältesten Stecher nicht, welche möglicherweise die Goldschmiedekunst als

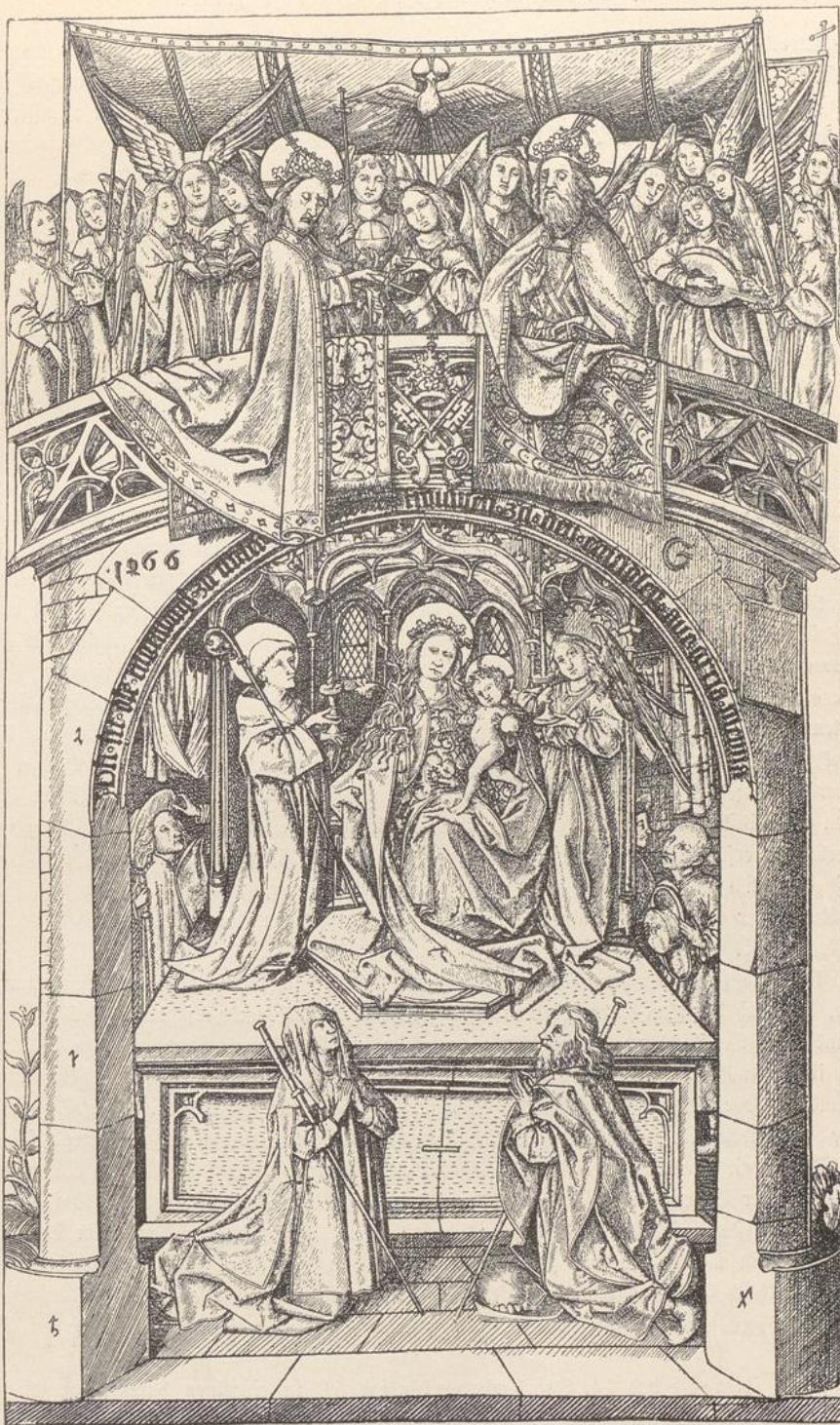


Fig. 5. Die Madonna von Einsiedeln. Kupferstich des Meisters E. S.

Hauptgewerbe trieben. Aber auch wenn die Namen sich erhalten hätten, würden wir einen Aufschluß über die Persönlichkeiten der Stecher nicht empfangen. Noch waltet eine gleichmäßige Auffassung der Dinge vor, noch wagt sich die besondere Empfindungsweise der Künstler nicht ungehindert an den offenen Tag. Sind wir doch gar nicht sicher, ob die Stecher in der Regel die Blätter selbst erfanden. Es ist bezeichnend, daß schon früh ein Stecher den anderen kopierte. Wir sind, da die Formensprache gleichfalls eine verwandte ist, wesentlich nur auf die feinen technischen Unterschiede angewiesen, um die Stiche zu ordnen und ihre Herkunft zu erraten. Um das eine oder das andere Hauptblatt gruppieren wir die technisch verwandten Stiche und sondern auf diese Art den Meister der Spielkarten von dem des h. Erasmus und dem der Liebesgärten; oder wir heben ein äußeres Wahrzeichen, das sich auf einzelnen Blättern vorfindet, hervor und sprechen von einem Meister mit den Bandrollen. Oder wir halten uns endlich an die Monogramme, mit welchen einzelne Stecher ihre Stiche bezeichneten, ähnlich wie die Goldschmiede ihre Werke mit Marken verfahen.

Unter den Monogrammisten, welchen bald nach der Mitte des 15. Jahrhunderts ihre Tätigkeit übten, steht der Meister E. S., um das Jahr 1466 blühend, in erster Reihe. Er entwickelt nicht allein eine große Fruchtbarkeit und in den Gegenständen der Darstellung eine überraschende Vielseitigkeit, sondern zeigt sich auch in dem technischen Verfahren wohl geschult. Führt er auch den Grabstichel in der alten feinen Weise der Goldschmiede, so weiß er doch namentlich in Blumen, Ranken, Tieren die Striche kräftig und tief zu ziehen. Fehlt es auch der Zeichnung, den Maßen häufig an Richtigkeit, erscheinen die Arme zu schmal, die Finger zu dünn, die Köpfe zu groß, so offenbaren doch die Figuren eine lebendige Bewegung, die Gesichter einen ausdrucksvollen Charakter (Fig. 4 u. 5). Einzelne seiner Blätter, wie, außer dem »Kartenspiele« und der »Patena«, insbesondere »die Anbetung der Könige«, »das Urteil Salomonis«, »der Löwentreter Simson«, haben keineswegs nur ein historisches Interesse. Der Meister E. S. gehört aller Wahrscheinlichkeit nach dem Mittelrhein (Mainz?) an. Andere Stecher werden aus stilistischen Gründen dem Niederrhein, Nürnberg u. s. w. zugeschrieben. Auch in den Niederlanden erfreute sich die Kupferstichkunst einer eifriger Pflege. Eine neue Epoche trat für sie ein, als sich mit den siebziger Jahren namhafte Künstler, gleichzeitig Maler und Stecher von Beruf, ihr zuwandten, und so zwischen den Schöpfungen der Malerei und den Werken des Grabstichels eine feste Brücke geschlagen wurde.

Während sich die Phantasie im Holzschnitte und Kupferstiche eine neue Kunstgattung eroberte, hat auch die Kunst der Malerei tiefeingreifende Wandlungen erfahren. Das Tafelbild gewinnt von Geschlecht zu Geschlecht immer mehr an Bedeutung und nimmt die künstlerische Kraft immer ausschließlicher in Anspruch. Der Aufschwung der Tafelmalerei hängt mit der Umwandlung der Altarauffäße in Altarschreine und Flügelaltäre zusammen. Zum Schmucke der Altäre verbanden sich gewöhnlich die Holzschnitzer mit den Tafelmalern. Während jene den Mittelschrein mit einem Reliefsilde füllten oder Rundfiguren in ihm aufstellten, blieben diesen die Flügel oder Thüren überlassen. Die Aufgabe bedingte eine größere Zahl von Darstellungen; die ganze Passionsgeschichte, das Leben Marias oder die Hauptzenen aus dem Leben Jesu werden in kleinem Maßstabe auf zahlreichen Feldern dem Auge vorgeführt. Neben den Altären kamen allmählich auch selbständige Tafelbilder (Votivbilder) in Gebrauch; doch überwiegten in der ältesten Zeit, bis tief in das 15. Jahrhundert, an Zahl wie an Bedeutung entschieden die Altäre.

Schon im Laufe des 14. Jahrhunderts kündigt sich in einzelnen leisen Zügen die neue Richtung, das Streben nach größerer Natürlichkeit, an. Die Trachten, die Bauten des Hintergrundes nähern sich der Gegenwart; an der Wiedergabe der Nebendinge merkt man die genauere

Beobachtung des wirklichen Lebens. Der überlieferte Typus der Gestalten kann allerdings nicht so rasch gegen mannigfachere individuelle Formen ausgewechselt werden. Schlanke, gestreckte Verhältnisse, in den Gesichtszügen eine nicht ganz abgeklärte Mischung gemessenen Ernstes und feiner Zierlichkeit, in geraden Falten herabfallende Gewänder, feste, dunkle Umrisse, mit kräftigen Farben ausgefüllt, kehren regelmäßig in den Bildwerken des 14. und des beginnenden 15. Jahrhunderts wieder. Zuweilen wird die Schlankeit der Verhältnisse gemindert, in die Gewandfalten mehr Bewegung und reicherer Wurf gebracht. Im ganzen und großen erscheint



Fig. 6. Miniatur aus den Livres d'heures des Herzogs von Berry. Paris.

die Summe der gemeinsamen typischen Züge selbst in den Werken verschiedener Landschaften größer als jene der besonderen Eigenheiten.

Am raschesten gibt sich der Fortschritt im Kreise der Miniaturmalerei kund. Die Liebhaberei an Bilderhandschriften ergriff im vierzehnten Jahrhundert die weltlichen Kreise. Blieben auch religiöse Bücher weitaus in der Mehrzahl, so änderte doch der Stand der Besteller, ihr hoher Rang, ihre mehr profanen Neigungen den äußeren Charakter der Handschriften. Die Freude am Schmuck überwiegt das Interesse am Inhalte. Im Zusammenhange damit steht der Wechsel in den Personen, welche den Bilderschmuck besorgen. Die Miniaturen stammen

nicht mehr aus den Schreibstuben der Klöster, sondern werden in den Werkstätten bürgerlicher Illuminatoren gewerbsmäßig geschaffen. Das persönliche Wesen der Maler, die Umgebung, in welcher sie leben, der Wetteifer, der natürlich unter ihnen entstand, übten Einfluß sowohl auf die Auffassung, wie auf das technische Verfahren. An die Stelle kolorierter Federzeichnungen



Fig. 7. Geburt der Maria. Aus den Grandes heures des Herzogs von Berry. Paris.

treten mit dem Pinsel in saftigen Deckfarben ausgeführte Gemälde. Alle Einzelheiten werden sorgfältiger, naturgetreuer wiedergegeben, die Szenen reicher ausgemalt. In den burgundisch-französischen Landschaften nahm die Miniaturmalerei seit der Mitte des 14. Jahrhunderts den größten Aufschwung, und hier war es wieder der Bruder des Königs Karl V. von Frankreich, der Herzog von Berry (1340 bis 1416), welcher leidenschaftlich Bilderhandschriften sammelte

und auch selber bei namhaften Künstlern (Jacquemart von Hesdin, Paul von Limburg u. a.) bestellte. Den reichsten Schmuck offenbaren die Gebetbücher (*livres d'heures*), in welchen wieder die Kalenderbilder den Malern zu landschaftlichen und architektonischen Schilderungen einen willkommenen Anlaß geben. Die einzelnen Monate erscheinen durch ländliche Beschäftigungen, die Heumahd, die Jagd, das Feldpflügen u. s. w. (Fig. 6) verhüllt. Aber auch die Vollbilder, die Randzeichnungen, die Initialen legen von dem gesteigerten Natursinne Zeugnis ab. Die Figuren und Gruppen bewegen sich frei, ihr Geberdenpiel zeichnet sich durch Lebhaftigkeit aus, in der ganzen Auffassung nähern sich die dargestellten Szenen der unmittelbaren Gegenwart. Bemerkenswert ist vor allem die erfinderische Kraft und der

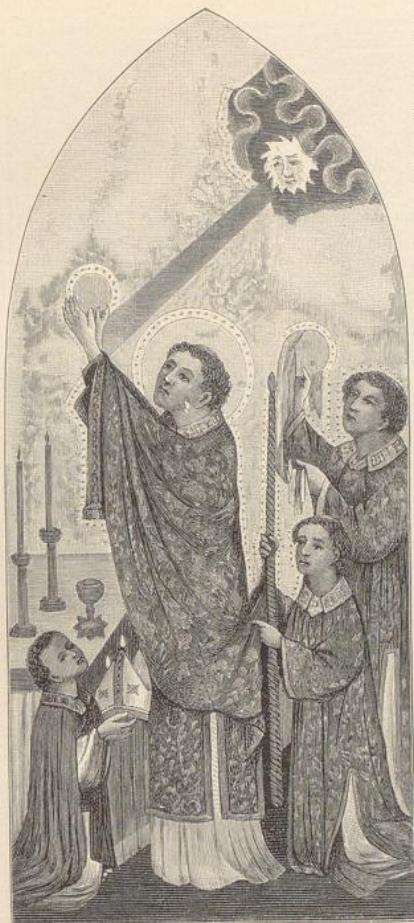


Fig. 8. Mittelsbild vom Klarenaltar.
Köln, Dom.

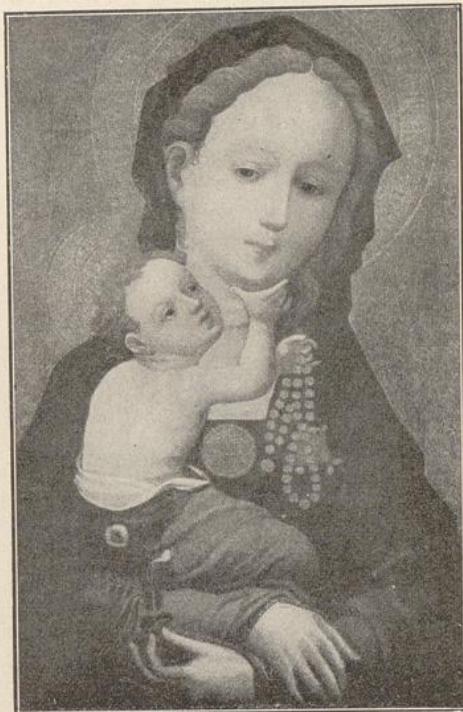


Fig. 9. Madonna mit der Bohnenblüte.
Köln, Museum.

humoristische Zug, welcher sich in den Randzeichnungen und Einrahmungen geltend macht (Fig. 7). Steht auch die burgundisch-französische Miniaturmalerei entschieden am höchsten, so zeigen doch auch die anderen nordischen Landschaften ein verwandtes Streben; namentlich das Ornament (Blumen, Ranken) holt sich immer ausschließlich die Anregungen aus der umgebenden Natur.

Von eigentlichen Kunstschulen, in dem Sinne, daß ein hervorragender Meister seine ganze Persönlichkeit einsetzt, ihre Spuren seinen Werken aufprägt und die jüngeren Genossen zur Nachfolge zwingt, kann im 14. und auch am Anfang des 15. Jahrhunderts nicht gesprochen werden. Was Schule heißt, ist in Wahrheit nur eine Gruppe. Als solche tritt uns zuerst die sogenannte

Prager Malerschule entgegen. Der am französischen Hofe erzogene Kaiser Karl IV. sammelte Künstler verschiedener Nationalitäten um sich, ließ von ihnen Kirchen und Burgen mit Wandgemälden und Tafelbildern schmücken. Selbst Italiener (Tommaso da Modena und andere, vielleicht der italienischen Malerkolonie in Avignon angehörige Meister) wurden neben deutschen Künstlern vom Kaiser beschäftigt. Auch Hansästädte und Reichsstädte, wie Soest, Ulm und

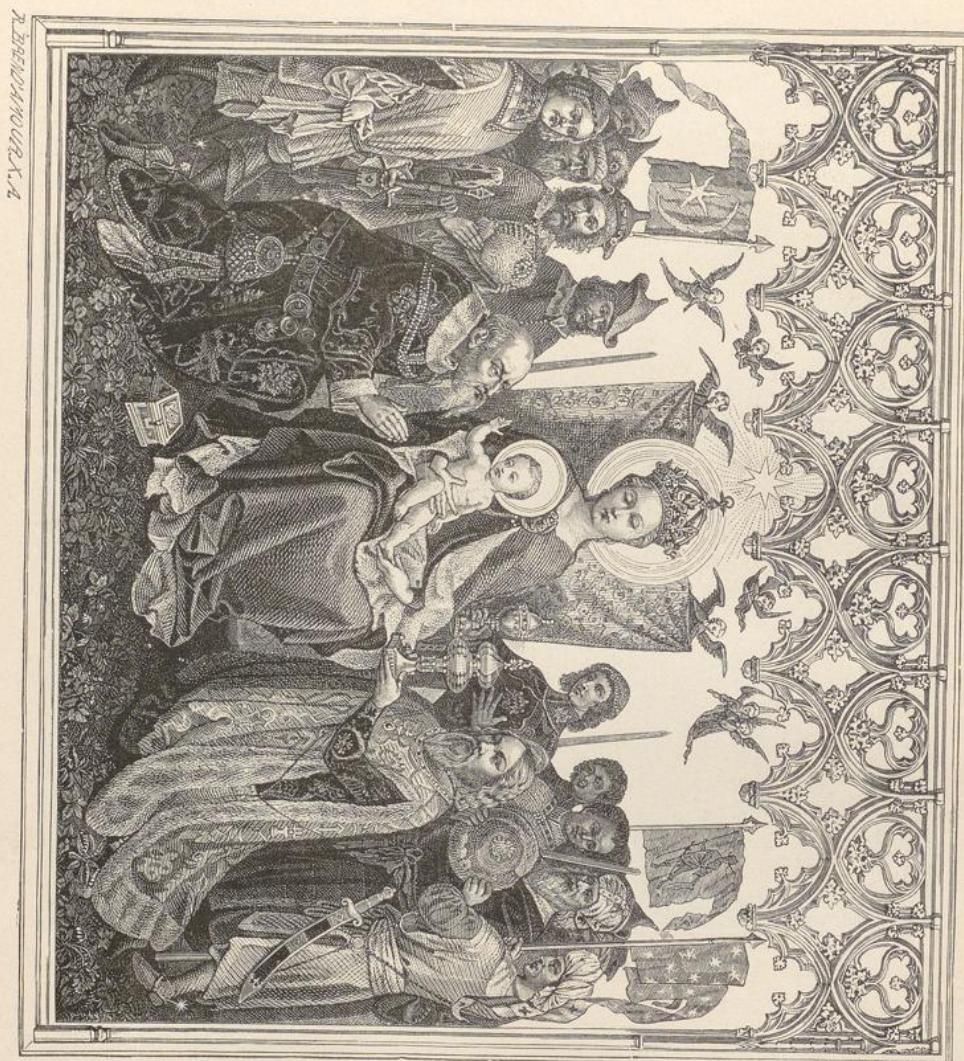
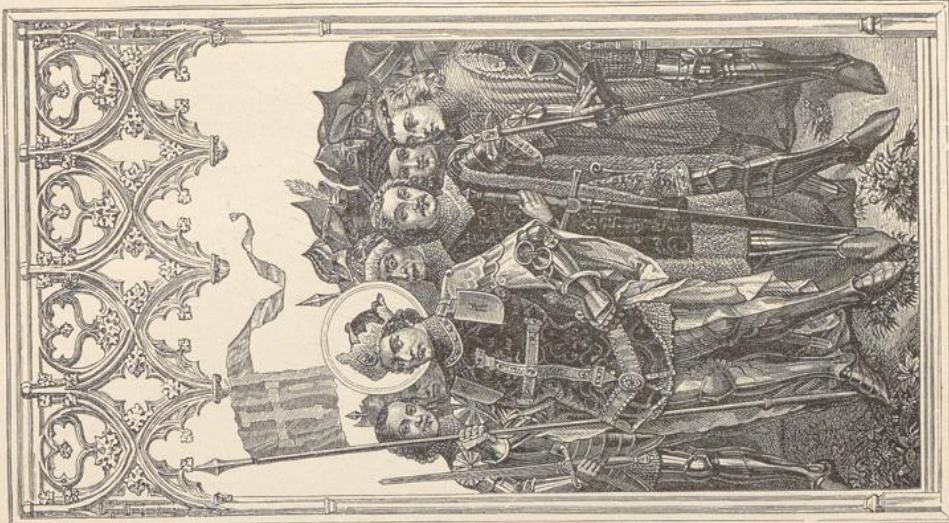


Fig. 10. Das Nürner Domfres. Von Stephan Lochner. (Mittelfres.)

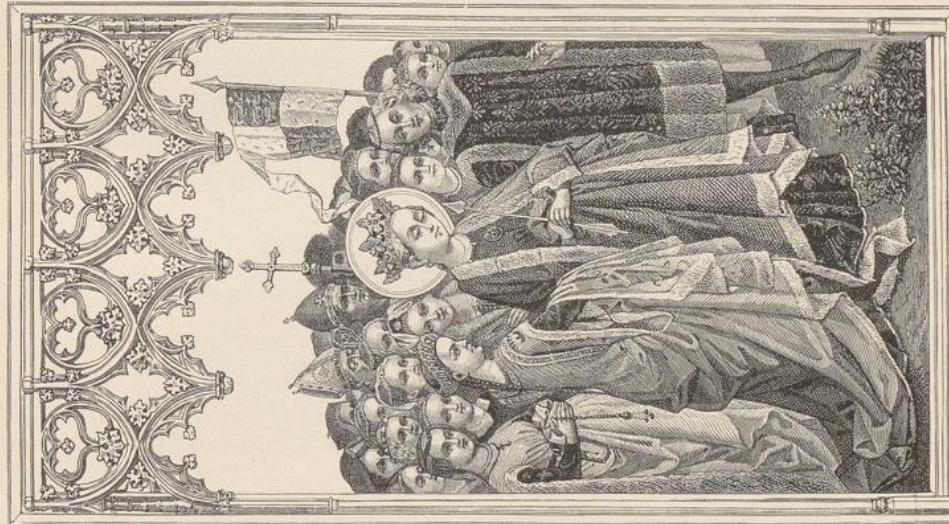
namentlich Nürnberg, welches seit dem 14. Jahrhunderte zu gewerblicher Blüte und zu größerer Bedeutung im Handel emporstieg, erfreuten sich eifriger Kunstspelege. Hätten sich die Denkmäler in größerer Zahl erhalten, oder wären die noch vorhandenen besser bekannt, so würde sich zeigen, daß keine deutsche Landschaft der Maler und Schnitzer völlig entbehrte, überall der überlieferte Typus im Anfange des 15. Jahrhunderts der Auflösung und der Umwandlung in eine natürliche, mannigfaltigere Auffassung entgegenging.

Ein wenigstens etwas deutlicheres Bild der Kunstentwicklung bietet uns nur die alte rheinische Hauptstadt Köln. Zum Ruhme der kölnischen Kunst hat der Chronist von Limburg an der Lahn, welcher in einer Nachricht vom Jahre 1380 einen Meister Wilhelm in Köln als »den besten Maler in der ganzen Christenheit« preist, wesentlich beigetragen. Die kargen Reste von Wandgemälden, welche sich im Museum zu Köln vom Meister Wilhelm von Herle —



A.B.X.A.

Fig. 11 u. 12. Das Kölner Dombild. Von Stephan Lochner. (Flügelbilder.)



A.B.X.A.

dieser urkundlich (1358—1378) nachgewiesene Maler dürfte mit dem Wilhelm der Chronist zusammenfallen — erhalten haben, klären uns über seine künstlerischen Eigenschaften zwar nicht genügend auf; wir sind aber gewiß zu der Annahme berechtigt, daß die kölnischen Bilder vom Schlusse des 14. und aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts seinem Einfluß befunden und seiner Richtung sich anschließen. Denn er war nach dem Chronisten »von allen Meistern geachtet«. In den größeren Altarwerken, z. B. in dem sog. Klarenaltare im Kölner Dom (Fig. 8)

überwiegt noch der überlieferte Typus: die dünnen Leiber, die schmalen Arme, die geraden, langen Falten. Man erkennt deutlich, daß ruhige Situationen den Malern besser gelingen, als leidenschaftlich bewegte Szenen, die Jugendgeschichte Christi der Phantasie näher steht als die Passion. In kleineren Tafelbildern, wie in der Veronika in der Münchener Pinakothek, in dem Triptychon im Museum zu Köln, dessen Mittelstück die Madonna mit dem Christuskind auf dem Arm und einer Bohnenblüte in der Linken (Fig. 9) darstellt, gesellt sich zur Lieblichkeit des Ausdruckes und zu kräftigen Formen auch schon ein schärferer Blick für die Eigenheiten der rheinischen Volksart. Durch die Kopfform und besonders die (rundliche) Stirnbildung, die wenig fleischigen Körperformen, die platte Brust, unterscheiden sich altkölnische Gemälde sofort von den Werken anderer Landschaften.

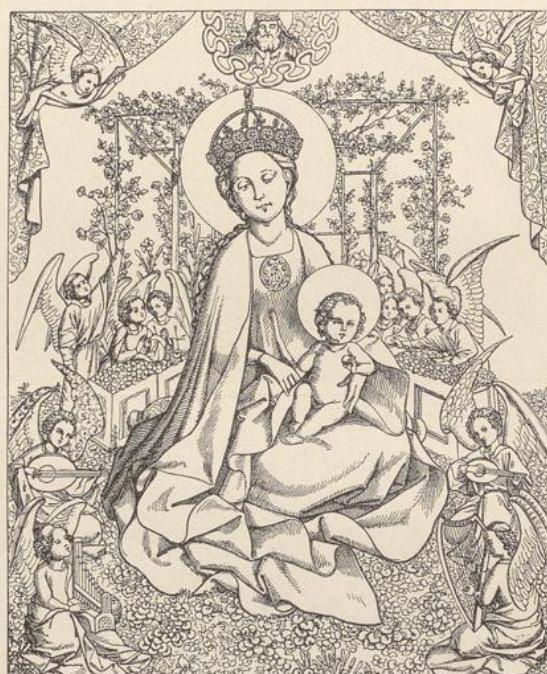


Fig. 13. Madonna im Rosenhag.
Von Stephan Lochner. Köln, Museum.

Der hervorragendste kölnische Maler in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist und bleibt der Schöpfer des Dombildes: Stephan Lochner. In welchem Verhältnis steht er zur älteren Lokalschule? Er ist ein zugereister Mann, stammt aus Meersburg am Bodensee und ist erst in seinen reiferen Jahren (1442 bis 1451) in Köln nachweisbar. Seiner Kunstweise nach darf man ihn dennoch nicht als einen Fremden betrachten. Diese weist zwar auf eine neue Zeit hin; aber wie nahe sie gleichwohl der Art des Meisters Wilhelm steht, empfindet man deutlich, wenn man sie mit den von namenlosen Malern der Folgezeit herrührenden zahlreichen Bildern vergleicht, die augenscheinlich fremden, und zwar niederländischen Einfluß bekunden. Sein Hauptwerk, der in einer Chorkapelle des Kölner Domes bewahrte Flügelaltar, zeigt bei geschlossenen Flügeln die Verkündigung, bei geöffneten im Mittelbilde die Anbetung der Könige (Fig. 10), auf den Flügeln die h. Ursula mit ihrem Gefolge (Fig. 11) und den h. Gereon

mit seinen Kriegsgenossen (Fig. 12), welche gleichfalls zur Anbetung des Christkindes pilgern. In den schlanken Fingern, den dünnen Armen der Madonna klingt noch die alte Schule nach; dagegen weisen die volleren, rundlichen Züge des Madonnengesichtes, die porträtiertartige Wirkung der Männerköpfe, die fleiße, treue Nachbildung der Kleiderstoffe und des Schmuckes auf eine schärfere Beobachtung der äußerer Erscheinungsformen hin, deren Darstellung freilich, wie die ungelenken Bewegungen zeigen, noch auf manigfache Schwierigkeiten stieß. Die Zahl der

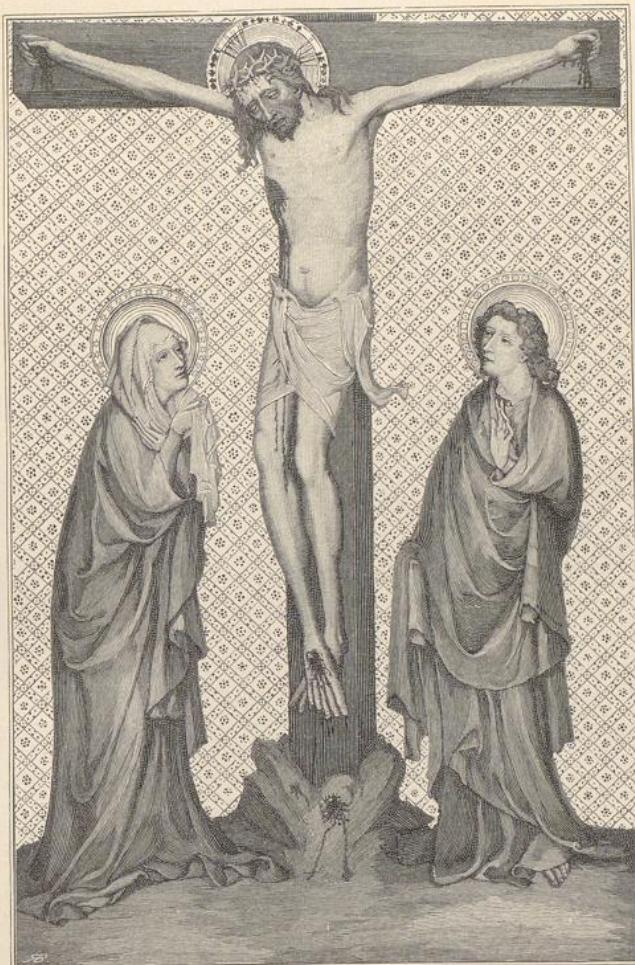


Fig. 14. Mittelbild des Pöhl Altars. München, Nationalmuseum.

Tafelbilder, die sich der Weise des Meisters Stephan anschließen, ist sehr groß. Ihm selbst wird die Madonna im Rosenhag im Kölner Museum zuzuschreiben sein (Fig. 13), ebenso wenigstens das Mittelbild von einem Altar aus der Laurentiuskirche (Jüngstes Gericht im Kölner Museum), dessen einzelne Teile wir in verschiedenen Sammlungen mühsam zusammen suchen müssen. Nebrigens hält es schwer, die Hände einzelner bestimmter Künstler aus dieser Zeit zu erkennen und zu verfolgen, da die Verschiedenheit der Aufgaben, die derselbe Künstler zu lösen hatte — große und kleine, nackte und bekleidete, ruhige und bewegte Figuren — seine

Begabung oft in verschiedenem Lichte erscheinen läßt, und die Zeit der völligen Entwicklung der Kunstmittel noch nicht gekommen war. Das sieht man an dem Laurentiusaltar, auch an dem Heisterbacher Altar in der Pinakothek zu München, in welchem die Flügelbilder mit Darstellungen aus dem Leben Jesu nur eine geringe Naturkenntnis verraten, und die (auch sonst in Köln häufigen) Heiligenfiguren durch ihre Eintönigkeit den Vergleich mit einer gemalten Litanei wachrufen.

Sieht man von Meister Stephan ab, so kann den kölnischen Malern keineswegs ein entschiedener Vorrang vor den Künstlern in anderen deutschen Landschaften eingeräumt werden. So offenbart Meister Konrad von Soest, im Anfange des 15. Jahrhunderts, in seinen Gemälden (Kreuzigung aus Warendorf in Münster) einen kräftigeren Formensinn. Ein Breitbild von ihm mit verschiedenen Szenen aus dem Leben Jesu in der Pfarrkirche zu Niedervildungen, vom Jahre 1405, ist besonders bemerkenswert als das älteste mit Jahreszahl und



Fig. 15. Maria und Elisabeth. Nürnberger Schule. Wien, Privatbesitz.

Namen bezeichnete deutsche Tafelbild. Auch die Werke, die sich in Nürnberg erhalten haben, wie z. B. der Imhofer Altar in der Lorenzkirche aus den Jahren 1418—1422 (Krönung Mariæ mit zwei Aposteln und den kleinen Figuren der Donatoren), zeigen ein genaueres Eingehen auf die Natur, in den Maßen namentlich ein entschiedenes Streben, würdevolle, stattliche Charaktere zu schaffen. Der Pähler Altar im Münchener Nationalmuseum, gewiß nicht allzu weit von dem ursprünglichen Aufstellungsorte (Pähl bei Weilheim in Oberbayern) geschaffen, welcher im Mittelbilde die Kreuzigung (Fig. 14), auf den Flügeln die h. Barbara und den Täufer zur Darstellung bringt, überrascht durch den tiefen Ausdruck der Köpfe und erfreut durch die helle, klare Färbung. Ein kleines Bild, im Privatbesitz in Wien (Fig. 15), erscheint vortrefflich geeignet, uns über die in Mitteldeutschland (Nürnberg?) herrschende Richtung aufzuklären. Der Gegenstand der Darstellung ist dem altgewohnten Gedankenkreise entlehnt, die Auffassung aber, trotz der noch sehr mangelhaften Formen, bereits vollständig aus einer neuen Welt geschöpft. Das Bild der heiligen Sippe verwandelt sich in eine fröhliche Familienzene. Maria spinnt,

Elisabeth häspelt Garn, die beiden Kinder aber zu ihren Füßen sind über ihrem Brei in Streit geraten. Zu einer solchen weltlichen Auffassung war in dem streng kirchlichen Köln kein Raum. Aber schließlich blieben doch alle deutschen Städte, wie die nordischen Landschaften überhaupt, in der künstlerischen Entwicklung gegen die Niederlande zurück.

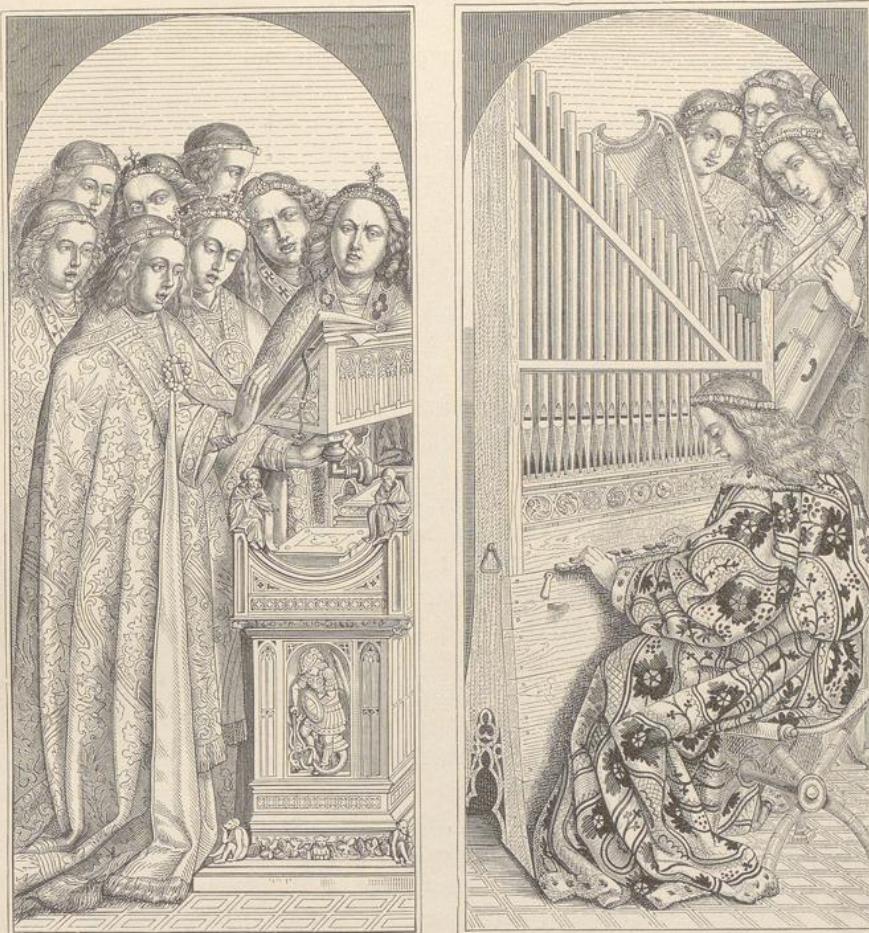


Fig. 16. Flügelbilder vom Genter Altar (obere Reihe). Berlin, Museum.

2. Die niederländische Malerei im 15. Jahrhundert.

Noch ist es nicht vollständig gelungen, die Wurzeln der altniederländischen Kunst mit der wünschenswerten Schärfe bloßzulegen. Die Miniaturen, welche in den Niederlanden im 14. Jahrhundert gemalt wurden und bis nach Paris ihren Markt fanden, zeigen zuweilen einen feiner ausgebildeten Formensinn. An den Skulpturen des späten Mittelalters, wie an dem Mosesbrunnen des Claux Sluter in Dijon (§. II, S. 233), ferner an den Grabstatuen, von welchen besonders Tournay beachtenswerte Beispiele bietet, beobachtet man eine engere Anlehnung an die wirkliche Natur, nicht selten, wie in dem Haltenwurfe, auf Kosten der Schönheit. Die eigentlichen Wurzeln des wunderbaren Aufschwunges der niederländischen Malerei liegen gewiß

viel tiefer und gehen noch viel weiter zurück. Die Natur des Landes und des Volkes bereiteten gleichmäßig der Kunstsprache einen günstigen Boden. Die reichen Wolkenbildungen, die düstige Lust in der Nähe des Meeres schärften das Auge für das Licht- und Farbenspiel in der Natur;



Fig. 17. Adam.
Vom Genter Altar.
Brüssel.

der rege Handelsverkehr vermehrte die Anschauungen, erweiterte den geistigen Horizont; die Stammesmischung, die enge Verbindung der romanischen und germanischen Welt führten dem Volke die guten Eigenarten beider Rassen zu, machten es leichtlebig, formgewandt, ohne ihm die gemütliche Tiefe zu rauben.

Die großen Verhältnisse gaben auch der Phantasie einen freieren Flug und wehrten ihr das Kleben am kleinen und Engen. Die Richtung der Phantasie wurde aber durch die stolze Freiheitsliebe und den Genussinn der Bürger unabänderlich bestimmt. In bürgerlichen Kreisen fanden die Künste die eifrigste Pflege, den hier herrschenden Neigungen mußten sie naturgemäß huldigen. Die Prachtliebe der burgundischen Fürsten, unter deren Herrschaft die Niederlande 1384 kamen, bewies sich wenigstens in zweiter Linie auch den bildenden Künsten förderlich. Schließlich bestimmte aber doch eine hervorragende Persönlichkeit und eine Umwälzung in der Maltechnik das Schicksal der niederländischen Kunst. Die Erfindung der Tafelmalerei durch Hubert van Eyck macht in der That Epoche in der Kunstabübung der neueren Zeiten, und ihr danken die Niederländer die von den Zeitgenossen bewunderte und beneidete Blüte ihrer Malerei im 15. Jahrhundert.

Die Sitte, Farben mit Oel zu mischen und zu binden, war zwar längst, z. B. bei der Bemalung der Skulpturen, in Uebung. Die herrschende Technik in der Tafelmalerei war aber ein schichtenweise erfolgendes Auftragen der Farben auf die Bildfläche, so daß man die Untermalung erst trocknen ließ, ehe man die feineren Lichten und Schatten, die Halbtöne, aufsetzte. Die Farben wurden mit harzigen Stoffen, auch mit Feigenmilch oder Honig verrieben, für jeden einzelnen Ton fertig gemischt auf die Tafel mit seinem Pinsel aufgetragen. Jetzt aber wurden



Fig. 18. Eva.
Vom Genter Altar.
Brüssel.

die mit Oel verriebenen Farben flüssig aufgesetzt, die Töne auf der Tafel selbst ineinander verschmolzen und dadurch eine ungleich feinere Abstufung der Töne und zugleich eine große Durchsichtigkeit des Kolorits, die Möglichkeit der Abrundung, des ineinanderfließens der Farben,

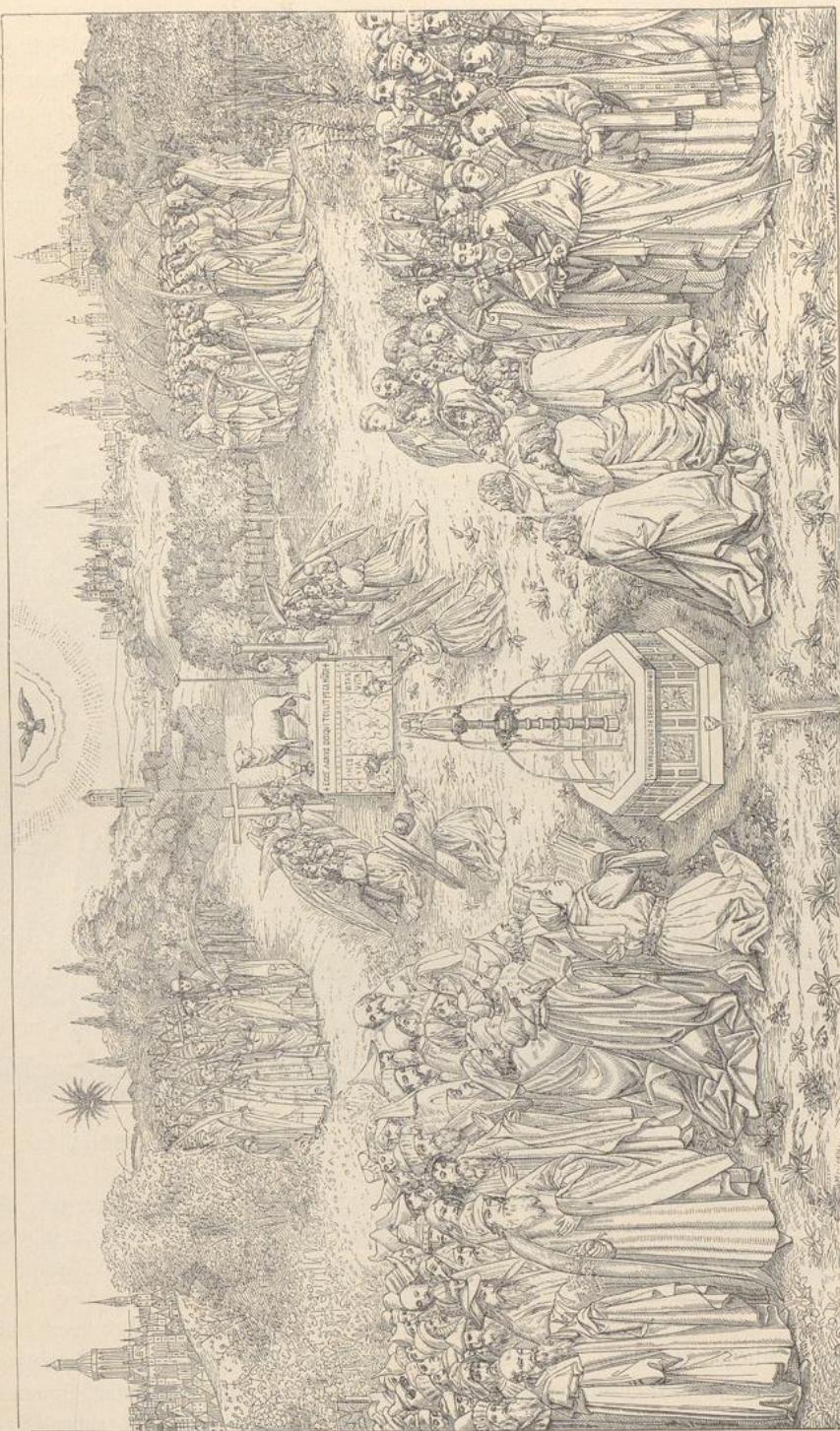


Fig. 19. Annunciation des Quattro. Untere Mitteltafel des Gentener Altars. Von Hubert und Jan van Eyck. Gent, St. Bavo.

wie in der Natur, erreicht. So allein konnte man den Schein der wirklichen Dinge in der Malerei treu wiedergeben; so fand der im niederländischen Volke ruhende Trieb, sich an dem Glanze und dem Schmucke des wirklichen Lebens zu erfreuen, dieses auch in Bildern zu verherrlichen, mit der Natur selbst in der Wahrheit der Schilderung zu wetteifern, einen vollkommenen Ausdruck.

Daß zuerst Hubert van Eyck diese Malweise eingeführt, unterliegt keinem Zweifel, und ebenso ist das überlieferte Datum seiner Erfindung, 1410, von der Wahrheit gewiß nur wenig



Fig. 20. Verkündigung. Neußere Flügelbilder (obere Reihe) des Genter Altars.

entfernt. Ueber die Lebensverhältnisse des merkwürdigen Mannes sind wir nur ganz dürrtig unterrichtet. Er war in Maaseyck, nördlich von Maestricht, um das Jahr 1366, wie gewöhnlich angegeben wird, geboren und ließ sich mit seinem viel jüngeren Bruder Jan in Gent nieder, wo er mit vollständiger Sicherheit erst 1424 nachgewiesen werden kann. Er lebte hier als angesehener Maler und empfing von einem reichen Patrizier, Jodokus Vy, den Auftrag, in dessen Familienkapelle in St. Bavo eine Tafel zu malen. Das ist der weltberühmte Genter Altar, das größte Werk der ganzen Schule. Hubert starb bald nach dem Beginne der Arbeit 1426, das Werk wurde von seinem Bruder Jan fortgesetzt und 1432 vollendet. Der

Genter Altar, dessen Bestandteile gegenwärtig an mehreren Orten (Gent, Berlin, Brüssel) zerstreut aufbewahrt werden, ist ein Flügelaltar mit doppelten Flügeln. Werden diese geöffnet, so erblickt man in der oberen Hälfte in lebensgroßen Gestalten Gott-Vater mit der Jungfrau Maria



Fig. 22. Einflüchter und Pilger.
Untere Flügel des Genter Altars. Berlin, Museum.



Fig. 21. Fürsten und Mütter.
Untere Flügel des Genter Altars. Berlin, Museum.



und dem Täufser, mit singenden und musizierenden Engeln (Fig. 16), und endlich das erste Elternpaar (Fig. 17 u. 18). In den Gestalten Adams und Evas sowie in den Engeln tritt die Naturbeobachtung schärfer zu Tage als in den mittleren Figuren, in welchen der Künstler vor allem die Hoheit und Würde auszudrücken strebte; doch lässt die Behandlung der Gewänder, die

Malerei der Kleinodien auch hier das sorgfältigste Naturstudium erkennen. Die untere Mitteltafel (Fig. 19) schildert die Anbetung des Lammes. Von knieenden Engeln verehrt, steht es auf einem Altar; vor ihm im Vordergrunde erhebt sich der Brunnen des Lebens, zu dessen Seiten rechts die Apostel und die Vertreter der christlichen Gemeinde, links die Propheten des alten Bundes und heidnische Dichter und Denker sich zur Andacht versammelt haben. Dem Schauplatze des Opfers strömen noch zahlreiche andere Scharen mit heiligem Feuer zu: links Gruppen stattlicher Reiter (Fig. 21), rechts Bürger, Einfiedler und Pilger (Fig. 22), unter denen der riesige Christophorus hervorragt. Bei geschlossenen Flügeln sehen wir die Verkündigung (Fig. 20) mit einem reizenden Ausblick auf eine Genter Straße und die Porträts der Stifter, des Jodokus Wyd und seiner Gattin, von den Schutzpatronen der Kirche, dem Täufer

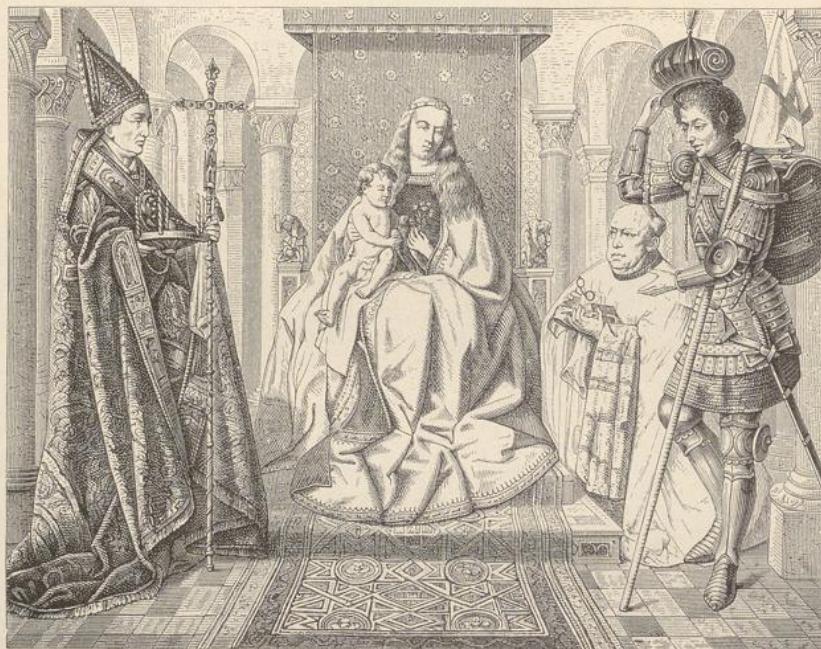


Fig. 23. Vom Altar des Canonus van der Paele. Von Jan van Eyck.
Brügge, Akademie.

und dem Evangelisten begleitet. Den Anteil der beiden Brüder an dem Werke scharf abzugrenzen, ist eine noch ungelöste Aufgabe. Die Komposition selbst gehört jedenfalls dem älteren Bruder an. Die Ausführung ist nicht einheitlich. So schließt z. B. die Landschaft auf dem Hauptbilde mit der Anbetung des Lammes in den Linien nicht richtig an die Landschaften der Flügelbilder an und zeigt in sich selbst außerdem zwei verschiedene Horizonte. Es würde aber gewagt sein, aus diesen Umständen im einzelnen zu bestimmen, wo Hubert die Arbeit verlassen und Jan sie wieder aufgenommen hatte. Bewundernswert ist auf dem Mittelbilde wie auf den Flügeln die klare Anordnung der Gruppen, überaus lebensvoll die Reiterschar gemalt, auch der landschaftliche Hintergrund mit seinem Sinne für die Natur und mit sichtlicher Liebe geschildert.

Der Lebenslauf Jan van Eycks liegt klarer vor. Im Jahre 1422 finden wir ihn im Gefolge Johanns von Bayern im Haag; nach dessen Tode trat er 1425 in die Dienste Philipps

des Guten von Burgund, der ihm manngfache Huld erwies und ihn auch wiederholt auf Reisen (z. B. bei der Werbung um die Hand einer portugiesischen Prinzessin 1428 nach Lissabon) ausschickte. Seinen gewöhnlichen Wohnsitz hatte Jan van Eyck in Brügge. Doch war er auch in Lille und Cambray fürzere oder längere Zeit thätig. In Brügge starb er 1440. Der glänzenderen äusseren Stellung entsprechend erscheint das erhöhte Selbstgefühl, das sich in der häufigen Namensbezeichnung auf seinen Bildern kundgibt. Er ist aus dem Kreise der bürgerlichen Handwerker getreten. Reichtum und Tiefe der Phantasie zeichnen seine Bilder nicht aus. Das Vortheillichste leistet er im Porträtsache, wodurch sich auch vielleicht die Kunst, die er in höfischen Kreisen genoß, erklärt. Selbst in religiösen Schilderungen sind die Porträtfiguren der bessere



Fig. 24. Heilige Barbara, von Jan van Eyck. Antwerpen, Museum.

Teil, so z. B. in der Madonna mit den Heiligen Donatian und Georg in der Akademie zu Brügge aus dem Jahre 1436 (Fig. 23) die Figur des knieenden Stifters, Georgs van der Paele (dessen Kopf, in größerem Maßstabe gemalt, in Hamptoncourt sich befindet). Porträte von der Hand Jan van Ecks, teils beglaubigt, teils aus stilistischen Gründen ihm zugeschrieben, besitzen die Galerien in Berlin (Mann mit den Nelken), Wien, Paris (Kanzler Rollin, die Madonna verehrend), London (Tuchhändler Arnolfini und seine Braut). Das letztergenannte streift bereits an eine genremäßige Auffassung (Braut und Bräutigam stehen in einem schmucken Zimmer und reichen sich zum Bunde die Hände), und in der That werden uns von den Chronisten förmliche Genrebilder Jan van Ecks, z. B. eine Badestube, beschrieben. Zahlreich sind seine Madonnenbilder, einzelne, im kleinsten Maßstabe ausgeführt, wie die

Madonna in Dresden, in Bezug auf Feinheit der Malerei, Durchsichtigkeit des Lufstones, treffliche Perspektive wahre Juwelen der Kunst. Nur mit dem Madonnentypus kann man sich nicht immer befrieden; auch das Brüchige der Gewänder befremdet vielfach das Auge des Betrachters.

Die Eindrücke, welche man von den selbständigen Schöpfungen Jan van Eycks empfängt, bereiten, wenn man von dem großen Genter Altarwerke herkommt, eine nicht geringe Überraschung. Jan steht vollständig auf dem neuen Boden, er hat mit den überlieferten Traditionen gänzlich gebrochen und kennt als Ziel nur die lebendige Naturwahrheit. Existenz, welche sich

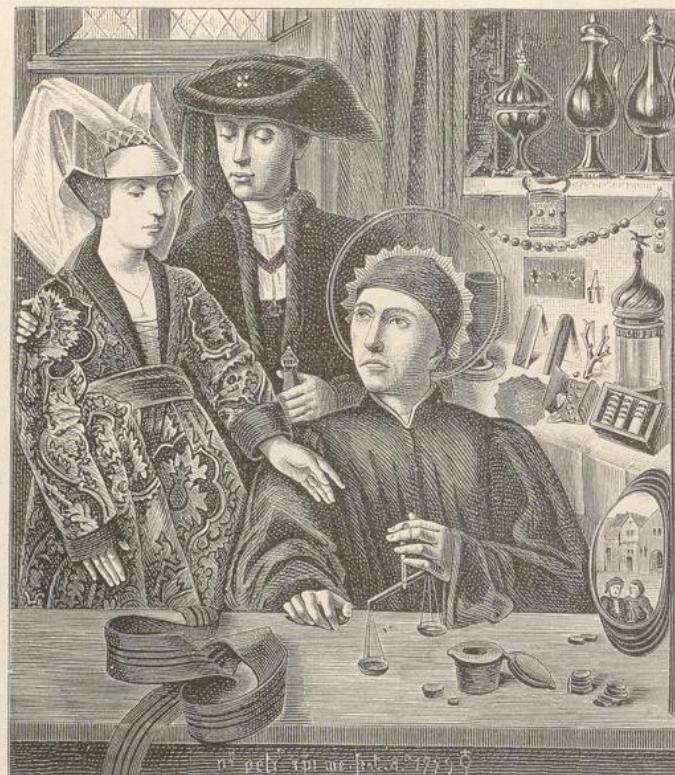


Fig. 25. Der heilige Eligius, von Petrus Christus.
Köln, Sammlung Oppenheim.

ihrer Natur nach über die unmittelbare Wirklichkeit erheben, erscheinen ihm wenig verständlich; er kleidet sie in die gewöhnlichen Formen, fühlt sich aber dabei doch mehr beengt, als bei der Wiedergabe einfacher Bildnisse. Seine volle Kunst zeigt er, von den unerbittlich wahren Porträtköpfen abgesehen, in der Schilderung der Innenräume, der Aussichten auf Straßenfluchten und der ganzen Gerätekunst. Welches Leben weiß er den unscheinbarsten Gegenständen durch die Farbe einzuhauen, wie glänzen und blinken die Kronleuchter und Metallspiegel, wie anheimelnd wirken die gepützten Stuben und zierlichen Hallen, welches bunte Gewimmel herrscht in den reinlichen Straßen! Man sehe darauf hin z. B. die (unvollendete) h. Barbara im Antwerpener Museum, aus dem Jahre 1437 (Fig. 24), an. Die Heilige, mit aufgelösten Haaren und im weiten, faltigen Mantel, sitzt vor einem Turme und blättert nachdenklich in einem

Büche. Weder Anmut noch tiefere innere Empfindung kann man der Gestalt zusprechen. Aber wie fest und sicher ist sie gezeichnet, wie naturwahr sind Haare und Hände wiedergegeben! Nur aber das reiche Leben auf dem hinteren Plane. Emsig tummeln sich zahlreiche Bauleute, geschwätziger begrüßen sich die Nachbarinnen; weithin dehnt sich die, wie auch sonst häufig, mit Kirchen, einer Windmühle u. s. w. ausgestattete Landschaft aus. Eine tiefe Phantasie und Gedankenreichtum besaß Jan nicht. Man begreift sein Auge bei Hosleuten. Er malt, was dem Auge gefällt, den Sinn erfreut, die Geschicklichkeit des Künstlers anstaumen lässt. Die Freude an der äußerer Erscheinungswelt lebt in ihm am mächtigsten. Von einem hoch aus-



Fig. 26. Die Anbetung der Hirten, von Hugo van der Goes.
Florenz, Sta. Maria nuova.

gebildeten Farbensinne unterstützt, im Besitze einer Technik, welcher man das Mühevolle der Arbeit gar nicht anmerkt (so gut sind die breit aufgetragenen Farben emailartig verschmolzen und warm leuchtend gemacht), belebt und verklärt Jan, wie kein Maler neben ihm und nur wenige nach ihm, die menschliche Umgebung. Die spätere Richtung der niederländischen Kunst ist bei ihm schon deutlich vorgebildet.

So lange Jan van Eyck lebte, verdunkelte sein Ruhm alle anderen Maler. Erst nach seinem Tode traten mehrere, die man früher alle als seine Schüler bezeichnete, in den Vordergrund; so Petrus Cristus in Brügge, in den Jahren 1444 bis 1472 erwähnt, dessen h. Eligius (Privatbesitz in Köln) uns in Gestalt eines in seiner Werkstatt thätigen Goldschmieds

vorgeführt wird (Fig. 25) und damit wieder die Vorliebe der altslandischen Maler, religiöse Darstellungen mit lebensfrischen Zügen auszustatten, beweist. Ein Hauptwerk von ihm ist eine Madonna mit Heiligen im Städelischen Institut in Frankfurt a. M. Hugo van der Goes aus Gent wird gleichfalls den Schülern Jan van Eyck zugezählt. Über sein äußeres, wenig erfreuliches Leben — er zog sich im Alter in ein Kloster zurück und starb im Wahnsinne 1482 — besitzen wir ziemlich gute Kenntnis, wenig wissen wir über seinen inneren Entwicklungsgang. Ein einziges Werk von ihm ist gut beglaubigt: die im Auftrage des florentiner Kaufherrn Tommaso Portinari gemalte Altartafel, welche sich in der Sammlung des Hospitals S. Maria nuova in Florenz befindet. Das Mittelbild (Fig. 26) stellt die Anbetung der Hirten dar, auf den Flügeln ist die Familie des Stifters mit den Schutzpatronen in reich belebter Landschaft geschildert.

Nach Jan van Eyck hat kein Maler einen so weitreichenden Ruhm erworben wie Rogier van der Weyden oder, wie er auch genannt wurde, Rogier de la Pasture. In Tournay geboren und bei der dortigen Malerunft 1426 als Lehrling eingeschrieben, befand sich Rogier bereits 1436 in fester und angesehener Stellung als Stadtmauer in Brüssel. Bei Gelegenheit des römischen Jubiläums 1450 machte er eine Reise nach Italien, wo er von dem Markgrafen von Ferrara und von dem alten Cosimo Medici Aufträge erhielt. Auch in seiner Heimat erfreute er sich der ausgebreitetsten Kundenschaft. Er schmückte das Brüsseler Rathaus mit vier großen Leinwandbildern, in welchen Beispiele strenger Gerechtigkeit, ihre Ausübung durch Kaiser Trajan, der den Auszug in den Krieg unterbricht, um einer armen Witwe Recht zu sprechen, ihr Wallen durch einen mittelalterlichen Fürsten (Herkenbald), welcher den verbrecherischen Neffen mit eigener Hand tötet, den Bürgern zur Mahnung vorgeführt werden. Rogiers Leinwandbilder sind zu Grunde gegangen. Ob nach ihrem Muster die häufig, auch auf Teppichen (Bern), wiederkehrenden Darstellungen der Gerechtigkeitspflege gefertigt wurden, bleibt ungewiß. Nur die Thatssache steht fest, daß sie ein beliebter Schmuck der Rathäuser wurden und dafür geradezu eine typische Geltung gewannen.

Im Gegensatz zu Jan van Eyck treffen wir bei Rogier auf keine selbständigen Porträts, obgleich er ebenfalls seinen Werken zahlreiche Bildnisse einverleibte; desto größer ist die Zahl seiner Kirchen- und Andachtsbilder. Er arbeitete für Kirchen in Löwen (Kreuzabnahme), für das Hospital in Beaune (Jüngstes Gericht), für die Kirche der neugegründeten Stadt Middelburg (Flügelaltar mit Christi Geburt, jetzt in Berlin), für die Kirche S. Aubert in Cambrai (wahrscheinlich in dem dreiteiligen Altäre in Madrid: Kreuzestod mit Sündenfall und Jüngstem Gericht, erhalten), für die Abtei Ambierle bei Rouen (die Flügel des geschnittenen Mittelschreines stellen die Donatoren mit ihren Patronen dar) u. s. w. Unter den kleinen Hausaltären ragen die beiden in Berlin bewahrten Triptycha besonders hervor, beide aus der Frühzeit des Künstlers. Das eine Altärchen des Künstlers, aus Miraflores in Spanien (1445, frühestes datiertes Werk), schildert drei Begegnungen Marias mit Christus: bei der Geburt, nach dem Tode und nach der Auferstehung; das andere stellt die Geburt Johannis, die Taufe Christi und die Enthauptung des Täufers dar. Rogiers Tod fällt in das Jahr 1464. Neben dem herkömmlichen Bilderkreise, thronenden Madonnen, von Heiligen umgeben, Dreikönigsbildern, wie z. B. jenem in München mit den Porträts des knieenden Herzogs Philipp des Guten und des den Hut abziehenden Herzogs Karl des Kühnen (Fig. 27), tauchen bei Rogier auch neue Bildmotive auf: das Jüngste Gericht, die besonders gerühmte Kreuzabnahme (Fig. 28), die Grablegung. Seine Phantasie neigt entschieden zum Dramatischen, Pathetischen; sein Formensinn, an dem Studium der Steinskulpturen, die er gern als Rahmen auf seine Gemälde überträgt, gebildet, hat einen Zug zum Harten, Derbnaturalistischen. Scharf, wie seine Körper gezeichnet sind, erscheinen sie auch beleuchtet. Bis zur feinsten Einzelheit tritt alles deutlich vor

unsere Augen; bis in die fernsten Straßen (der h. Lukas als Maler der Madonna in München) gestaltet er uns einen klaren Einblick (Fig. 29). Einige Bilder, die früher unter seinem Namen gingen, sich aber durch ein eigenständiges Kolorit und eine weichere Modellierung in den Schatten auszeichnen, werden jetzt einem namenlosen Meister zugestellt, der nach dem hervorragendsten dieser Bilder als Meister des Mérode-Altars (in Brüssel) bezeichnet wird (ein Kruzifix im Museum zu Berlin). Hinter diesem Meister steht Rogier ebenso wie hinter Jan van Eyck zurück, dessen satte, warme Färbung und treffliches Helldunkel er nicht erreicht. Den Zeitgenossen jedoch erschien Rogiers Weise musterhaft. Kein flandrischer Meister übte auf sie einen



Fig. 27. Anbetung der drei Könige, von Rogier van der Weyden.
München, Pinakothek.

so großen Einfluß wie Rogier. Aus seinen Werken schöpften einzelne deutsche Maler die wichtigsten Anregungen; seiner Schule entstammten mehrere heimische Meister. Von Dirk Bouts wird es aus stilistischen Gründen vermutet, in Bezug auf Memling durch alte Nachrichten bestätigt.

Dirk Bouts stammt aus Haarlem, wo die Malerei, ähnlich wie in den flandrischen Städten Brügge und Gent, einen Hauptzirkel hatte. Er kam um das Jahr 1450 nach Löwen, wo er nach reicher Wirksamkeit 1475 verstarb. Manche Züge in seinen Bildern erinnern an Rogier, wie die eifige, derbe Zeichnung, die geringe Auswahl unter den Naturmodellen, so daß auch grobe, wenig anmutende Gestalten verkörpert werden, der kräftige, naturwahre Ausdruck.

Im Kolorit weicht er aber von seinen Vorgängern merklich ab. Seine Farben sind satt und tief, dabei leuchtend, namentlich sein Rot und Grün. Darin übertrifft er Rogier. Er ist eben



Fig. 28. Kreuzabnahme, von Rogier van der Weyden. Madrid, Prado.

Holländer. Als sein Hauptwerk gilt der große, jetzt zerstreute Altar in der Peterskirche zu Löwen aus dem Jahre 1466. Die Flügel, alttestamentliche Speisungen als Vorbilder des

Abendmahl und der Kommunion schildernd, werden in München (Melchisedek, Fig. 30, Mannalese) und in Berlin (Passah, Speisung des Elias durch einen Engel) bewahrt; das Mittelbild befindet sich an der ursprünglichen Stelle. Einem anderen Werke fehlt die äußere

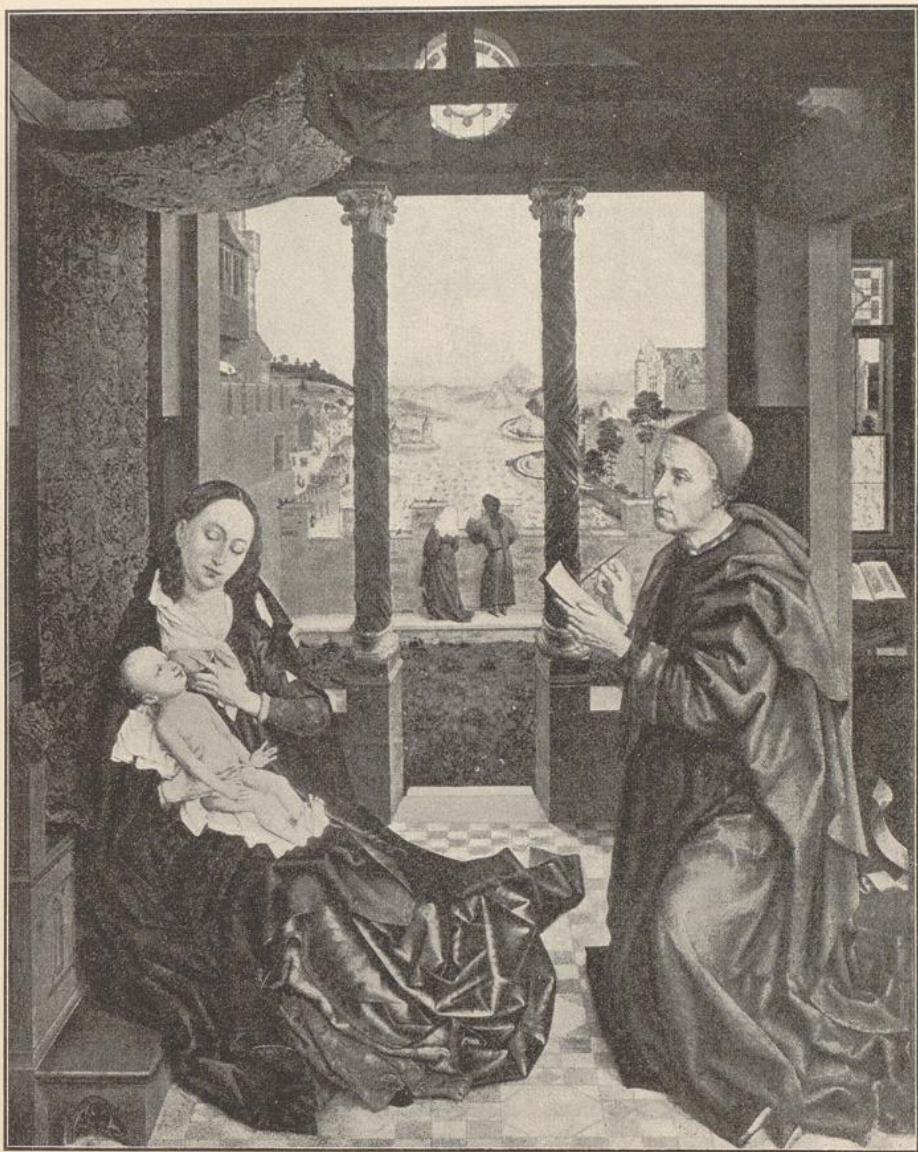


Fig. 29. Der h. Lukas, die Madonna malend, von Rogier van der Weyden.
München, Pinakothek.

Begläubigung; doch sichert ihm die stilistische Verwandtschaft das Recht, den Schöpfungen Dirks beigezählt zu werden. Das ist die Anbetung der drei Könige, mit Johannes d. T. und Christophorus als Flügelbildern, in der Münchener Pinakothek. Die Anordnung der Szene, die

Charakteristik der Gestalten unterscheidet sich nicht wesentlich von der in der Nachbarschaft, in Brüssel und Brügge, üblichen Weise, nur daß die Auffassung noch bürgerlicher uns anmutet, in den Kopftypen ein harter, weniger beweglicher Zug leicht vorwaltet. Wirft man aber einen Blick auf die blumenreiche Wiese am Bache im Flügelbilde des Täufers, auf die finstere Schlucht,



Fig. 30. Abraham und Melchizedek, von Dirk Bouts. München, Pinakothek.

welche Christophorus durchschreitet und die sich nach hinten in ein von der Morgensonne erhellttes Flüßgelände öffnet, so erkennt man das liebenswürdige Naturgefühl und den hochausgebildeten Sinn für stimmungsvolle Landschaftliche Schönheit, welche Dirk aus seiner holländischen Heimat mitgebracht hatte. Haarlem rühmt schon der alte Karel van Mander, der niederländische Vasari, als den Ort, wo die »beste Manier« der Landschaftsmaler geübt würde.

Aus Haarlem stammen noch zwei hervorragende Meister: Albrecht van Duwater, von dem das Museum in Berlin das einzige nachweisbare Bild besitzt, eine von Karel van Mander erwähnte Auferweckung des Lazarus; sodann Duwaters Schüler, der frühverstorbene Gerrit van Haarlem oder Geerthchen van St. Jans, von dem das Rijksmuseum zu Amsterdam eine h. Sippe (in einer perspektivisch gut gezeichneten gotischen Kirche), das k. k. Hofmuseum in Wien



Louis Schulz delin.

R.Brend'amour XA.

Fig. 31. Johannesaltar, Mittelbild von Hans Memling. Brügge.

Teile eines größeren, durch den farbenreichen landschaftlichen Hintergrund ausgezeichneten Altarwerks, das Rudolfinum in Prag einen Flügelaltar besitzt.

Hans Memling, vielleicht deutscher Abkunft und aus Mainz gebürtig, tritt uns urkundlich erst am Schluss der siebziger Jahre, in Brügge sesshaft, entgegen. Seine selbständige Thätigkeit dürfte ein Jahrzehnt früher beginnen. Ob die große Zahl seiner in Italien befindlichen Werke auf einen Aufenthalt des Künstlers dafelbst zurückgeführt werden kann, steht dahin. Das Anfangs- und Endglied seiner Kunst bilden das berühmte Jüngste Gericht in der Marienkirche zu Danzig, bereits 1473 von einem Danziger Kapverschiff erbeutet, und der mächtige

Flügelaltar im Dom zu Lübeck (von 1467), mit der Kreuzigung als Mittelbild, der das Datum 1491 trägt. Das Mittelbild ist jedoch nicht gut genug ausgeführt, um dem Meister zugeschrieben zu werden; selbst die Erfindung wird kaum in allen ihren Teilen als Memlings Arbeit gelten können. Vortrefflich aber sind die vier Heiligen auf den Flügeln, große, wirkungsvolle Männergestalten in kräftiger Färbung. Das Urteil über den Meister wird am wenigsten von der Wahrheit abirren, wenn es sich auf die in seiner Heimat Brügge, insbesondere im Johannishospitale dafelbst bewahrten, gut beglaubigten Gemälde stützt. Eine stattliche Reihe von Werken hat er für das Hospital geschaffen: einen Flügelaltar mit der Vermählung der h. Katharina (Fig. 31) und Szenen aus dem Leben des Täufers und des Evangelisten Johannes, einen anderen Altar mit der Anbetung der drei Könige, eine Doppeltafel mit der Madonna und dem sie verehrenden Stifter Martin van Newenhoven, einem stattlichen jungen Manne, welcher in der schmucken Wohnstube vor einem Betpulte kniet, und endlich den Ursulakästen, welcher in überaus feiner Ausführung in sechs Bildern die Legende der h. Ursula (Fig. 32) erzählt. Die zusammenfassende Betrachtung lehrt Memling als einen Künstler kennen, der nur hinter Jan van Eyck zurücksteht. Ruhige Situationen gelingen ihm am besten; die Frauenköpfe zeigen ausserlesene Typen, als sie sonst in der altniederländischen Schule vorkommen; seine Färbung glänzt durch vollendete Zierlichkeit und seinen Auftrag, sein lebendiger Natur Sinn lässt ihn die landschaftlichen Hintergründe reich mit bunter Staffage ausstatten.

Als Memling 1495 in Brügge starb, waren bereits drei Menschenalter seit dem Aufgang der niederländischen Malerei verstrichen. Die drei berühmtesten Namen: Jan van Eyck, Rogier und Memling, bezeichnen ebensoviiele Abschnitte der Entwicklung. An den Grundlagen, welche die Brüder Eyck geschaffen hatten, wurde nicht gerüttelt; ein Beweis, wie mächtig die Einwirkung der Altmeister gewesen war. Selbst in technischer Beziehung lässt sich kaum ein wesentlicher Fortschritt nachweisen. Die Farbenharmonie erleidet einzelne Wandlungen; die Töne werden bald zäher, bald flüssiger, bald tiefer, bald heller aufgetragen, die Mitteltöne und die Übergänge vom Lichte zum Schatten bei dem einen grauer, kühler, bei dem anderen wärmer gehalten. Im ganzen blieb aber das technische Verfahren unangetastet. Auch die Vorliebe für die täuschende Wiedergabe der äusseren Erscheinungswelt, des Hausrates erhält sich. Das Gemach, in welchem Martin van Newenhoven bei Memling betet, ist den Eykischen Putzstuben offenbar nachgebildet. Nur in dem Darstellungskreise und in der Empfindungsweise der Künstler tauchen tiefer gehende Aenderungen auf. Die symbolischen Beziehungen, der lehrhafte Charakter, welchen die Werke der älteren Generation (der Brunnen des Lebens in Madrid, die wiederholt vorkommenden sieben Sakramente) zuweilen offenbaren, sind dem jüngeren Geschlechte schon fremd geworden. Aber auch der pathetische, leidenschaftliche, in Rogiers Werken so deutlich wahrnehmbare Ton hallt nicht lange nach. Man möchte Rogier beinahe für einen Eindringling halten, welcher den gewohnten Gang der Schule plötzlich unterbricht. In der That gehört er auch einem anderen Volksstamme an, als die Mehrzahl der Genossen Eycks. Die Wiedergabe ruhiger Zustände und stiller Empfindungen gelingt den jüngeren Meistern am besten. Natürlich malen sie auf Bestellung auch Märtyrerzenen (Dirk Bouts in Löwen und Brügge), schildern das Leiden Christi, das Jüngste Gericht; wahrhaft heimisch aber sind sie doch nur in Bildern, in welchen die Handlung nicht mächtig wogt, von den Personen keine stärkere Erregtheit verlangt wird, einfach ruhige Empfindungen, ein still behagliches Dasein zur Darstellung gelangen. Damit hängt auch die veränderte Richtung des Formen sinnes zusammen. Die Formen werden weicher, schmiegsamer. Während den älteren Meistern das Gebiet weiblicher Anmut und kindlicher Lieblichkeit oder Schalkheit vollkommen verschlossen ist, und sie sich nur in der Welt gezeelter, erfahrener Männer frei bewegen, bemühen sich die jüngeren Maler, auch den weiblichen



A. BRENDAMOUR. X.A.

Fig. 32. Die h. Ursula in Rom, von Memling. Vom Ursulaschrein in Brügge.

und kindlichen Reizen gerecht zu werden. In den Madonnen Memlings und den weiblichen Heiligen seiner Zeitgenossen ist ein entschiedener Fortschritt wahrnehmbar. Sie sind gefälliger von Antlitz, milder und mannigfacher im Ausdruck, frischer und jugendlicher in ihrem ganzen Wesen. Selbst im Kreise der Porträts macht man die gleiche Beobachtung. Die männlichen Bildnisse Jan van Eycks und seiner nächsten Umgebung zeichnen sich vor den Porträts Memlings durch eine größere Kraft aus; die Frauenbildnisse erscheinen erst bei den jüngeren Meistern mit voller Liebe und feinerem Verständnis für die weibliche Natur wiedergegeben; sie sind entschieden besser als die häufig schwächlichen Männerbilder.

Der Umstand, daß Brügge und Gent in der Kunstsprache allen anderen niederländischen Städten vorangingen, hat dazu verleitet, hier allein den lebendigen Schauplatz der niederländischen Malerei zu suchen, den Anteil der anderen Städte und Landschaften an ihrem Aufschwunge ungebührlich herabzudrücken. In Wahrheit dürfen sich auch noch Brüssel und Löwen und in Holland namentlich Haarlem einer regen künstlerischen Thätigkeit rühmen. Sie sind nicht allein äußere Mittelpunkte des Künstlerlebens, sondern lenken auch die Phantasie der Maler in besondere Bahnen. Kein Zweifel, daß die Brabanter Abstammung auf Rogier van der Weyden Einfluß übte und die Vorliebe für pathetische Schilderungen begünstigte. Ebenso hängen die Holländer schon frühzeitig durch mannigfache Merkmale: eigentümliche Kopftypen (spitzes Oval), die Freude an seltsamen und bunten Kopstrachten, insbesondere aber durch den regeren Sinn für reiche landschaftliche und architektonische Hintergründe zusammen. Hätte die Bilderstürmerei nicht in den Niederlanden so arg gehaust, so würden wir gewiß eine größere Zahl selbständiger Malergruppen anführen können und nicht mehr ausschließlich von einer Schule van Eycks, welche alle niederländischen Maler umfaßt, sprechen. Richtig ist nur, daß schon im 15. Jahrhundert Künstler der nördlichen Niederlande nach Brügge, wie später nach Antwerpen, wanderten, weil sie hier, auf einem Weltmarkt, leichter Nahrung fanden.

Zu^{*} solchen Einwanderern gehört auch Gerard David aus Denderwater, welchen wir seit 1484 bis zu seinem Tode (1523) in Brügge verfolgen können. Gerard David ist kein Schüler Memlings gewesen. Er zeigt in seiner Malweise, in der Farbenharmonie, Eigentümlichkeiten, welche vielleicht auf holländische Ueberlieferungen zurückgehen. Dabei erweist er sich aber als der rechte Nachfolger Memlings, indem er gleichfalls in der Wiedergabe ruhiger Zustände, eines still friedlichen Daseins sein wahres Ideal findet und der Bildung zierlich anmutiger Frauengestalten die größte Sorgfalt widmet. Das Flügelbild eines verloren gegangenen Altars, den Stifter, Kanonikus Bernardino de Salviatis, mit drei Heiligen darstellend, in der Nationalgalerie zu London (Fig. 33), noch mehr das Gemälde im Museum zu Rouen, die Madonna im Kreise reichgeschmückter weiblicher Heiligen thronend, mit musizierenden Engeln im Hintergrunde, versinnlichen am besten Davids Richtung und Stärke. Sobald er sich an die Darstellung lebhafterer Handlungen wagt, versagt sein künstlerisches Vermögen. Die Taufe Christi in der Akademie zu Brügge giebt den Vorgang in ziemlich lahmer Weise wieder; die Flügelbilder dagegen, eine Madonna und die Stifter mit ihren Patronen, sowie die landschaftlichen Hintergründe lehren uns wieder Gerards gute Seiten kennen: die Mannigfaltigkeit zierlicher Frauentypen, welche er der Natur ablauscht, den Schmelz der Farben, die virtuose Nachbildung des Goldschmackes und der verschiedenartigen Kleiderstoffe, die bei allem Reichtum an Einzelheiten doch in der Stimmung harmonisch behandelte Landschaft. Erscheint Gerard David in dieser Beziehung als der Vorläufer der späteren niederländischen Kunst mit ihrem so fein ausgebildeten Naturgefühl, so lassen seine und seiner Zeitgenossen Werke doch nach einer anderen Richtung eine bedenkliche Einengung des Gedankenkreises erkennen. Es ist immer nur eine Seite des Lebens, die sich in ihren Werken widerspiegelt; es ist ein glänzendes, aber thaten-

loses, eintöniges Dasein, welches sie verherrlichen. Wechselte nicht der Schauplatz der Kunstpflege, erschütterten und kräftigten nicht schwere Ereignisse den Volksgeist, so lag die Gefahr der Verflachung nahe. Vorläufig feierte die niederländische Malerei zahlreiche Triumphe und erfüllte mit ihrem Ruhme die halbe Welt.

Die neue Maltechnik, mit welcher so wunderbare Erfolge erzielt wurden, weckte die allgemeinste Aufmerksamkeit und reizte zur Nachahmung. Als Delmaler werden die Niederländer die Lehrer und Meister aller Kunstmärkte. Schon im Jahre 1445 malt in Barcelona ein einheimischer Meister Luis Dalman eine Tafel, welche sich in der Technik und Aussäffung vollständig der Weise Jan van Eycks anschließt (Fig. 34). Etwa später schuf ein Maler von



Fig. 33. Stifter mit drei Heiligen, von Gerard David. London.
(Nach der photogr. Aufnahme von Braun, Clement & Co. in Dornach.)

Avignon, Nicolas Froment, für den Schattenkönig René von Anjou den brennenden Dornbusch (Aix), ein Triptychon, welches rückhaltlos den niederländischen Einflüssen folgt. Wir können uns über diese einzelnen Ausläufer der Schule in der Fremde nicht wundern, wenn wir an die weite Verbreitung niederländischer Bilder namentlich im Süden Europas denken. Sie ergänzten durch die in ihnen niedergelegten religiösen Empfindungen vielfach die heimische Kunstweise, ergötzten außerdem durch die kräftigen Farbenreize das Auge. Frühzeitig kamen sie auf dem Wege des Handels oder als Geschenke nach Spanien und blieben bis in die Tage Philipps II. viel begehrte Schätze. Hier fanden auch Gemälde lehrhaften oder streng kirchlichen Inhaltes, wie Darstellungen des Jüngsten Gerichtes, ferner Hausaltäre, großen Beifall.

5*

In Italien erfreuten sich die frommen Seelen vornehmlich an den kleinen, lieblichen Marienschilderungen, welche aus den Werkstätten Memlings, Gerard Davids u. a. hervorgingen, Feinschmecker der Malerei wieder an der vollendeten Wiedergabe des Kleinlebens. Wie viele niederländische Gemälde zählt nicht Marcanton Michiel, der sogenannte *Anonymous* des Morelli, in seinem Verzeichniß von Kunstwerken in Oberitalien (um 1521) nur allein in Venetien auf! Und auch jetzt noch sind sie in italienischen Sammlungen keine Seltenheit.



Fig. 34. Thronende Madonna, von Luis Dalmau. Barcelona, Städt. Archiv.

Auf den in Öl gemalten Tafelbildern beruht der Hauptruhm der niederländischen Künstler im 15. Jahrhundert. Doch haben sie auch in anderen Kunstzweigen sich hervorgethan. Die vielen mit Leimfarben gemalten Leinwandbilder sind freilich alle verloren gegangen; den kirchlichen Skulpturen, besonders den Holzschnitzereien, haben hier wie im nördlichen Frankreich die späteren stürmischen Zeiten arg mitgespielt. Nur wenige für fremde Landschaften, z. B. Norddeutschland, bestellte Werke haben sich erhalten. Noch bleiben aber die Teppiche und der Bilderschmuck zahlreicher Handschriften als Denkmale flandrischer Kunst übrig. Die Beziehungen zum burgundischen Hofe haben sich ohne Zweifel für Teppichwirkerei und Miniaturmalerei

besonders fruchtbringend erwiesen. Denn beide Kunzweige wenden sich ausschließlich an vornehme Kreise und dienen deren Bedürfnis nach äußerem Glanz und Luxus. Bereits im 15. Jahrhundert wurde Brüssel ein Mittelpunkt der Teppichindustrie, deren Werke wir heute



Fig. 35. Der April. Aus dem Brevier Grimani. Benedig, Markusbibliothek.

in Bern (aus der burgundischen Beute) in Nancy, Madrid u. a. wahrnehmen. Mit dem Farbenfleiß ist der größte Reiz, welchen sie ursprünglich besaßen, verblichen. Zedenfalls liegt nicht der geringste Anhalt vor, die ihnen zu grunde liegenden Zeichnungen auf die hervorragendsten Maler zurückzuführen. Man darf es vielmehr gerade als den besten Beweis für die gewaltige Lebenskraft und für die volkstümlichen Wurzeln der niederländischen Malerei ansehen, daß einzelne ihrer Eigenschaften: die frische Natürlichkeit der Schilderung, die Farben-

freude, die liebevolle Wiedergabe der Nebendinge, die reiche Ausmalung der Hintergründe, auch in den dekorativen Künsten heimisch wurden und selbst an untergeordneten Meistern festhafteten.



Fig. 36. Vermählung Marias, von Jean Fouquet. Miniatur. Chantilly.

Von der Miniaturmalerei gilt das Gleiche. Auch hier muß mit dem Vorurtheile gebrochen werden, als ob nur die Hauptmeister zur Herstellung des allerdings reizenden und farben-glänzenden Bücherschmucks berufen und befähigt gewesen wären. Schon äußere Gründe, der selbständige Betrieb der Miniaturmalerei, die eifersüchtig bewachten Kunstgrenzen stehen der Annahme einer gewohnheitsmäßigen Mitwirkung der Tafelmaler entgegen. Der künstlerische Wert der niederländischen Miniaturen, welche ihr Stoffgebiet jetzt weit ausdehnen, den üblichen

religiösen Bildern auch Darstellungen aus der Profangeschichte beigejellen, wird dadurch nicht vermindert. Sie tragen die Spuren der Schule deutlich an sich und zeigen, daß die von den Brüdern Eyk ausgebildeten künstlerischen Anschauungen sich rasch in allen Kreisen verbreiteten; sie zeichnen sich durch dieselben Eigenschaften aus, welche wir an den Tafelbildern bewunderten; sie bringen aber keinen neuen Zug in die niederländische Kunst, bereiten keine Wendung in ihrer Natur und ihren Zielen vor. Selbst die berühmteste unter den niederländischen Bilderhandschriften, der Codex Grimani, in der Markusbibliothek von Venetien, überschreitet nicht das Durchschnittsmaß der künstlerischen Bildung. Die Handschrift, ein Brevier, befand sich 1521 im Besitz des Kardinals Grimani, nachdem sie bereits durch mehrere Hände gegangen war. Mit Miniaturen wurde sie um die Wende des Jahrhunderts, offenbar von mehreren Künstlern im Wetteifer, geschmückt. Den Anteil eines jeden (für Lievin van Lathem aus Antwerpen und Gerard Horenbout aus Gent spricht bereits eine alte Tradition) zu sondern, hält schwer, da wir keine beglaubigten und mit den Namen bezeichneten Werke niederländischer Miniaturmaler besitzen. Aus allen Bildern spricht der fröhliche Naturfinn, die scharfe Beobachtung der Wirklichkeit, das Behagen an der Wiedergabe farbigen Lebens. Besonders die Kalenderbilder (Fig. 35), welche wie gewöhnlich dem Gebetbuch vorangehen, führen uns in die unmittelbare Gegenwart und schildern das Treiben der verschiedenen Volksklassen mit überraschender Wahrheit.

Mit niederländischen Malern rangen schon zur Zeit des Herzogs von Berry (s. Seite 10), französische Illuminatoren um den Preis. Auch jetzt stellen sich die letzteren ihren Nebenbüchern würdig zur Seite. Die französischen Bilderhandschriften aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind um so wertvoller, als sie uns beinahe ausschließlich über die künstlerischen Zustände Frankreichs in dieser Zeit belehren. Zwar haben sich einige französische Tafelbilder erhalten, wie ein Triptychon in Moulins, die Madonna immaculata, über der Mondsichel thronend, mit der Verkündigung und den Donatoren auf den Flügeln, ferner eine Madonna, von einem jungen Ehepaare verehrt, im Louvre. Aber diese, durch eine größere Weichheit der Formen ausgezeichneten Gemälde haben keinen beglaubigten Stammbaum. Künstlernamen wieder, wie Jean Bourdichon aus Tours, Jean Perréal in Lyon, treten uns greifbar nur in Urkunden entgegen. Wir erfahren von ihrer Wirksamkeit, hören, daß sie bei den französischen Königen in Ansehen standen; sichere Werke aber von ihnen fanden bis jetzt nicht nachgewiesen werden. Der bekannteste unter den »Vorläufern der französischen Renaissance« Jean Fouquet aus Tours, welcher wie Perréal Italien besucht hatte, wird zumeist als Miniaturmaler gerühmt. Das Gebetbuch, welches er für den königlichen Schatzmeister Etienne Chevalier mit zahlreichen Bildern (Fig. 36) schmückte, jetzt, leider nicht vollständig, im Besitz des Herzogs von Alençon in Chantilly, enthüllt uns einen Künstler, welcher manche Züge, den landschaftlichen Sinn, die Freude an reichen Lebensformen, mit den Niederländern teilt, aber damit eine größere Rücksicht auf Linien Schönheit und gefällige Anordnung der Szenen verbindet. Sein bestes Tafelbild, Etienne Chevalier mit dem h. Stephan, besitzt das Museum zu Berlin. Die Führerrolle in der Kunst dieses Teils der Alpen behaupten doch unbestritten die Niederländer. Eine emsige und glückliche Forschung wird noch die weitere Thatshache zur allgemeinen Überzeugung bringen, daß auch auf dem Gebiete der Skulptur die niederländischen Werke weithin als Muster galten.

3. Die deutsche Skulptur und Malerei in der zweiten Hälfte
des 15. Jahrhunderts.

Wenn die niederländische Malerei selbst in weit entlegenen Reichen zu großem Ansehen gelangte und sich hier einflußreich erwies, wie hätten nicht die benachbarten deutschen Landschaften tiefe und nachhaltige Einwirkungen von ihr erhalten sollen! In der That wird auch allgemein angenommen, daß die deutsche Malerei seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts in eine große Abhängigkeit von der niederländischen Kunst geriet. Nur die Feststellung des Umsanges und der Grenzen dieser Abhängigkeit ist eine noch nicht vollkommen gelöste Aufgabe der historischen Forschung. Die Anwendung des neuen Malverfahrens setzt persönlichen Unterricht durch niederländische Meister oder doch unmittelbare Anschaugung niederländischer Gemälde voraus. Blieb aber, nachdem sich die Tafelmalerei in Deutschland eingebürgert hatte, was ungefähr in den Jahren 1460—1470 eintrat, auch der stetige Verkehr mit den Niederlanden noch aufrecht? Haben auch dann die niederländischen Meister auf die Wahl der Typen, auf die Formengebung und Komposition entscheidenden Einfluß geübt?

Die längste Zeit galt Rogier van der Weyden als der Hauptlehrmeister deutscher Maler in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Eine gewisse Stütze fand diese Meinung darin, daß ein stattliches Werk Rogiers in einer kölnischen Kirche aufgestellt war (der jetzt in München befindliche Dreikönigsaltar, s. o. Seite 26). Diese Thatsache bezeugt seine hohe Schätzung am Rhein. Neuerdings teilt Rogier den Ruhm mit Dirk Bouts, dessen Wirksamkeit im nahen Löwen engere Beziehungen zu den Rheinlanden besser erklärt. Hingewiesen wurde ferner auf den bekannten, den Wechselverkehr erleichternden Wandertrieb der Deutschen. Nun sind freilich die Wanderungen gerade der Malergesellen im 15. Jahrhundert nur in äußerst seltenen Fällen beglaubigt. Und während wir z. B. die freundliche Aufnahme deutscher Goldschmiede selbst in den fernsten Ländern erklärlich finden, weil sie eine größere Kunstscherlichkeit dahin brachten, begreifen wir nur schwer die Beweggründe eines niederländischen Meisters, deutsche Malergesellen längere Zeit in seiner Werkstatt zu beherbergen, da sie doch nur als Lernende eintraten, in der Zeichnung oder der Komposition keine besser geschulten Kräfte als Einsatz mitbrachten, welcher die mangelnden technischen Kenntnisse vergessen machte. Man wird daher gut thun, den Einfluß niederländischer Art auf die deutsche Kunst im Maße und in der Ausdehnung nicht zu hoch anzuschlagen. Er soll nicht abgeleugnet werden — dagegen spricht schon die Einführung niederländischer Kunstwerke, auch Holzskulpturen, nach verschiedenen deutschen Landschaften —; er darf aber nicht als allgemeine Voraussetzung für die ganze deutsche Kunst seit der Mitte des 15. Jahrhunderts gelten. Die Summe der eigentümlichen, selbstständig entwickelten Züge überwiegt weithin die der entlehnten, und manche wieder erscheinen erborgt, während sie in Wahrheit nur den Ausdruck innerer Verwandtschaft bilden.

Bereits in der gotischen Periode, seit dem 14. Jahrhundert, begann sich der Natursinn kräftiger zu regen, wurde das wirkliche Leben schärfer beobachtet, ihm einzelnes mit sichtlicher Liebe abgelauscht. Die Grabdenkmäler bieten dafür reiche Bestätigung. Den Pfaden der Skulptur folgt die Malerei. Die Ornamente der illustrierten Handschriften ahmen Naturgebilde nach, die Figuren bewegen sich lebhafter, die Köpfe werden individueller gestaltet. In der Wandmalerei riefen schon die weltlichen Gegenstände der Darstellung, welche jetzt beliebt wurden, nach einer naturtreuen Wiedergabe. Die Tafelmalerei entzog sich der herrschenden Strömung nicht. Die Gemälde auf den Flügeln und im Spitzbogen des Tiefenbronner Altarschreines, Szenen aus dem Leben des h. Geschwisterkreises Magdalena, Martha und Lazarus

schildernd, sind im Jahre 1431 von Lukas Moser von Weil geschaffen worden, der vorne außen auf dem Rahmen den bekannten Klageschrei der »Kunst, der niemand mehr begeht« verzeichnete. Dem Werke sieht man nicht die Ungnade der Zeiten an; aus ihm spricht vielmehr ein freudiges, zielbewußtes Streben. Den Betrachter überrascht die lebendige Anordnung des Gastmählens im Hause des Pharisäers, die glückliche Charakteristik Marthas als sorgsamer Wirtin; ihn fesselt der offene Sinn für die Erscheinungsformen der Natur, der freilich erst schüchterne Versuch perspektivischer Wirkungen (Fig. 37). Die deutsche Kunst stand bereits auf dem Boden der lebendigen Naturwahrheit, noch ehe sie die Einflüsse der Eyckischen Schule erfuhr; sie wurde durch diese nicht in neue Bahnen gelenkt, sondern in der eingeschlagenen Richtung verstärkt und unfehlbar erfolgreich unterstützt. Was sie hinderte, der niederländischen Malerei gleich zu kommen, war zunächst die Verschiedenheit des äußeren Kunstbetriebes.



Fig. 37. Gastmahl im Hause des Pharisäers, Altarbild von Lukas Moser.
Tiefenbronn.

Wir sind selten im Stande, die Personen zu schildern, welche die Kunst auf dem Wege des lebensfröhlichen Realismus weiterführten; wir müssen uns in den meisten Fällen begnügen, die erhaltenen Gemälde nach dem Verwandtschaftsgrade zusammenzustellen und nach äußeren Kennzeichen, z. B. nach dem Besitzer eines Hauptwerkes, zu gruppieren. Die Schwierigkeit wird wesentlich dadurch herbeigeführt, daß die Mehrzahl der Meister Werkstätten unterhielten, wir aber nur selten zwischen der Werkstattarbeit und den eigenhändigen Werken scharf unterscheiden können. Technische Eigentümlichkeiten lassen sich bei den älteren deutschen Malern wohl erkennen, ebenso bestimmte Manieren in der Formenbildung: Dinge, welche leicht auf Gesellen vererbt werden können; der persönliche Hauch aber, welcher ein Werk erst zum vollen Eigentum dieses und keines anderen Künstlers macht, fehlt in den meisten Fällen. Die bloße Handwerksbildung drängt sich vor und schiebt die Individualität zurück. Gewöhnlich empfängt man den Eindruck, als wären alte Angewöhnung und neuer Erwerb nicht harmonisch verbunden.

Zwei Dinge hemmten die Blüte der deutschen Malerei: die mangelnde vornehme Kund-
schaft und der beschränktere geistige Umblick der Künstler. Das eine hängt mit dem anderen
zusammen. Den Kreisen, für welche die Kunstwerke bestimmt waren, lagen feinere Formreize
fern; sie zog vornehmlich der lehrhafte Inhalt der Darstellungen an. Umfassende Erzählungen
des Jugendlebens Christi, seines Leidens, der Schicksale Marias, also Bilderchroniken wurden
vom Volke, dessen litterarische Neigungen auch die künstlerischen Interessen bestimmten, verlangt
und ihm auch vom Maler willig geboten. Bilderzyklen wurden geschaffen, aber nicht in großen
Räumen gegliedert und nach architektonischen Gesetzen komponiert. Enge aneinander rückt viel-
mehr bei den Altarschreinen Tafel an Tafel, nur durch schmale Rahmen getrennt; die Figuren
sind gewöhnlich in kleinem Maßstabe gezeichnet, die Farben vollglänzend und kräftig gehalten,
aber mehr mit Rücksicht auf die deutliche Abhebung der einzelnen Gestalten, als auf ihre har-
monische Wirkung gewählt.

Der vollkommenen Durchbildung der künstlerischen Formen stellten sich manniſche
Hindernisse entgegen. Obgleich die deutsche Kunst im 15. Jahrhundert mit der niederländischen
die gemeinsame Grundlage teilte, gelangte in ihr die Porträtmalerei doch viel langsamer zur
Blüte. In den Niederlanden gewann das Porträt seit den Tagen Jans van Eyk eine selb-
ständige Geltung; auch in den größeren religiösen Kompositionen bildete es den Ausgangspunkt.
In Deutschland blieb bis zum Schlusse des Jahrhunderts das auf Papier oder Leinwand mit
Leim- oder Wasserfarben gemalte Bildnis in Gebrauch, und wenn auch die deutschen Maler
bei religiösen Schilderungen die Naturwahrheit im allgemeinen festhielten, so beobachtet man
doch häufig, daß sie den einmal gewählten Naturtypus gern wiederholen, für die reiche Mannig-
faltigkeit des Lebens noch nicht den freien Blick besitzen. In ähnlicher Weise überwinden sie
nur schwer das Knitterige und Scharfsprüngige im Gefäße. Malerischer Sinn hatte diese Be-
handlung der Gewänder eingegeben, die fleißige Uebung des Holzschnittes und Kupferstiches die
Vorliebe dafür gefördert. Sie wurde aber einseitig bis zum Starren und Steifen ausgebildet,
verlor den natürlichen Fluß. Man darf übrigens nicht vergessen, daß die deutsche Kunst von
Hause aus auf die Vertiefung des Ausdruckes und des Charakters einen großen Nachdruck
legte, leicht einen phantastischen Zug annahm. Mit diesen Vorzügen gingen notwendig zunächst
einzelne Schwächen Hand in Hand.

Die Entwicklung der italienischen Kunst haftet an einzelnen wenigen ausgerlesenen Stätten.
Wer sie in großen Zügen schildert, kann unbeschadet der historischen Wahrheit über die manniſche
Kunstübung verschiedener Provinzialstädte, so verdienstlich sie an sich sein mag, flüchtig
hinweggehen. Die Thätigkeit der lombardischen Künstler im Anfange des 15. Jahrhunderts,
die Arbeiten der Campionesen, der Massegni z. B., haben auf das Schicksal der italienischen
Kunst keinen Einfluß geübt. Unbillig und auch unsfruchtbar wäre dagegen ein solches Verfahren
im Bereiche der deutschen Kunst. Hier gab es keine Sammelpunkte, wo sich die Geschickte der
Kunst fast ausschließlich vollzogen. Zahlreiche Landschaften stehen gleichberechtigt nebeneinander;
jede erfreut sich tüchtiger, aber selten weit über die Grenzen der Heimat hinaus wirkender Kräfte.
Erst am Anfange des 16. Jahrhunderts gewinnen Augsburg und Nürnberg die Stellung von
Vororten der Kunstuübung und treten durch landschaftliche Gewohnheiten weniger beengte, wahr-
haft schöpferische Persönlichkeiten auf. Bis dahin bleibt das Bild in Geltung, welches den Ent-
wickelungsgang der deutschen Kunst nicht als einen zum Gipfel steil aufsteigenden Weg, sondern
als eine lange Reihe Hügel von nahezu gleichmäßiger Höhe darstellt. Eingehende Einzelforschung,
an der es leider noch sehr gebreicht, wird das Bild ergänzen und bereichern, aber nicht wesent-
lich ändern.

Am frühesten wurden wir, dank dem Sammelleiter der Brüder Voisserée am Anfang unseres Jahrhunderts, mit der niederrheinischen Schule bekannt, welche ihren Hauptssitz in Köln hatte. Die Urkundenbücher haben uns mehrere Malernamen bewahrt; doch ist es bis jetzt nicht gelungen, diese mit den noch erhaltenen Altarbildern in eine zwingende Verbindung zu bringen. So blieb dem Forscher nur der Ausweg übrig, die Gemälde nach dem Grade der Verwandtschaft zu gruppieren und die Meister nach einem Hauptwerke zu bezeichnen. Eine vollkommene Sicherheit darf man weder in dieser Hinsicht, noch in der Scheidung eigenhändiger Schöpfungen von Werkstattbildern erwarten.



Fig. 38. Darstellung Mariae im Tempel, vom Meister des Marienlebens. München.

Von den Resten eines Passionsaltares in der Kölner Kartause, welche aus der Sammlung Lyversberg in den Besitz des Museums zu Köln gelangten, ausgehend, hat man ehedem die Arbeiten eines Meisters der Lyversbergischen Passion zusammengestellt. Doch bergen sich unter diesem Sammelnamen mehrere Maler, von welchen der Meister des Marienlebens in München als der weitaus tüchtigste hervorgehoben werden muß. Die in München bewahrten Bilder waren ursprünglich Teile eines Marienaltars in der Kirche St. Ursula in Köln und stellen die Hauptseuen aus dem Leben Mariä, von der Begegnung Joachims und Annas unter der goldenen Pforte, ihrer Geburt, ihrem Tempelgang (Fig. 38) bis zu ihrer Himmelfahrt, dar. Nur wenige Züge erinnern an die ältere kölnische Schule; das Streben nach kräftigerer Naturwahrheit bricht überall durch, ohne jedoch einen vollständigen Sieg zu erringen. Die männlichen Gestalten sind individueller behandelt als die Frauenfiguren; aber auch bei jenen erscheinen die Köpfe mannigfaltiger gebildet, richtiger gezeichnet als die schwächtigen



Leiber. Während der Vordergrund schon reicherem Pflanzenwuchs zeigt, tritt an Stelle der Luft noch der übliche Goldgrund, an welchem die Kölner Maler überhaupt lange festhalten. Zur lebendigen Wiedergabe bewegter Handlungen fehlt die Kraft; besser gelingt, wozu auch die Überlieferung antrieb, die Schilderung ruhiger oder mäßig erregter Zustände. Ungleich ernster mit dem naturwahren Ausdruck nahm es schon ein von 1460—1480 thätiger Kölner Meister, welcher nach Gemälden in der Kirche des h. Severin (Heiligengeftalten) den Namen des Meisters von S. Severin führt. Eine Anbetung der Könige im Museum zu Köln und drei Heiligenfiguren in der Schweriner Galerie lehren seine harte, aber in Zeichnung wie Farbe kräftige, lebendige Weise am besten kennen. Aber bereits der nächste, in weiteren Kreisen bekannte Maler, der etwas jüngere Meister des Thomasaltars (Fig. 39) im Museum zu Köln, geht wieder von der einfach wahren Naturauffassung zugunsten einer gezierten Manier ab, welche besonders in den Frauenköpfen und statuarisch behandelten Einzelgestalten (h. Bartholomäus u. a. in der Pinakothek zu München) auffällt.

Die Strömungen, welche seit der Mitte des 15. Jahrhunderts weite deutsche Volkskreise bewegten, stauten sich am Niederrhein frühzeitig. Schon am Anfang des folgenden Jahrhunderts stockt die selbständige Entwicklung der heimischen Kunst. Der niederländische Einfluß und die Abhängigkeit von den Nachbarprovinzen steigerte sich auch auf dem Gebiete der Skulptur, welche übrigens in der älteren Kölner Schule gegen die Malerei merklich zurücktritt. Gern wurden fremde Kräfte zur Schöpfung größerer Werke herangezogen. So wurde der steinerne Lettner in St. Maria auf dem Kapitol zu Köln in Lüttich gearbeitet, und auch die großen Schnitzaltäre in Calcar und Xanten, hervorragend durch die bunte Lebendigkeit der Schilderung, danken entweder holländischen oder in Holland gebildeten westfälischen Künstlern den Ursprung.

Westfalen steht überhaupt dem Niederrhein in Bezug auf Stetigkeit und Tüchtigkeit der Kunstubung ebenbürtig zur Seite. Rühmt sich Köln seines Stephan Lochner, so besitzt Westfalen in dem Liesborner Meister (um 1460), von dessen Altarwerke (Christus am Kreuze mit Heiligen und Szenen aus der Jugendgeschichte Christi) die Nationalgalerie zu London Fragmente bewahrt, einen feinfühlenden und durch Sinn für weibliche Anmut hervorragenden Maler. Folgerichtig schlugen seine Nachfolger den Weg der stärkeren Naturwahrheit ein. In Soest, Dortmund, Münster entfalteten mehrere Maler, deren Namen sich wie jene der Künstler in Calcar noch erhalten haben, eine rege Thätigkeit. Sie schufen rauhe Gestalten, der gefälligen Züge durchaus bar, welche aber trotzdem durch die ernste Teilnahme an der Handlung, durch den Ausdruck ehrlicher Gesinnung fesseln. Mit ihnen wetteiferten zahlreiche Holzschnitzer, deren Spuren, mit jenen niederländischer Bildhauer gemischt, bis nach dem deutschen Norden, insbesondere den Hansastädten, verfolgt werden können.

Ungleich tiefer als die niederrheinischen Schulen greifen die Meister allenjähnisch-schwäbischen Stammes in die Entwicklung der deutschen Kunst ein. Auf diesem Boden wird deren Blüte am kräftigsten vorbereitet, der Grund zu ihrem Aufschwung gelegt. Dem Elsaß gehört der einzige deutsche Maler des 15. Jahrhunderts an, welcher sich wahren Weltruhm erwarb: Martin Schongauer in Kolmar. Seine Familie stammt aus Augsburg; der Vater, Kaspar, trieb in Kolmar die Goldschmiedekunst; der Sohn, um 1450 geboren, gilt nach einer alten Überlieferung als Schüler Rogiers van der Weyden. So kreuzen sich in Martin Schongauers Persönlichkeit mannigfache Beziehungen, welche die reichere Bildung und die größere Beweglichkeit des Künstlers erklären helfen. Die Einflüsse Rogiers treten jedenfalls gegen die deutschen Züge in seiner Natur in die zweite Linie zurück. Wir würden Schongauers Entwicklungsgang deutlicher ver-



Fig. 39. Der Thomaskasten. Nöhl, Museum.

folgen können, wenn sich ältere Denkmäler elsässischer Kunst in größerer Zahl erhalten hätten. Immerhin lassen sie, wie u. a. die Fragmente des Passionsaltars von Kaspar Jsenmann († 1466) im Museum zu Kölmar (Fig. 40), das Streben nach lebendiger Vergegenwärtigung der Szenen erkennen, die unter anderem auch dadurch bewirkt wird, daß Figuren der unmittelbaren Umgebung in das Bild aufgenommen werden. Ebenso herrschte das Streben nach Vertiefung des Ausdruckes auf Kosten der Schönheit schon frühzeitig in der oberrheinischen Schule. Die scharfe Naturwahrheit war für Schongauer daher nicht das Ziel, sondern der Ausgangspunkt des künstlerischen Wirkens. Mit einem freieren Blicke begabt, mußte er vielmehr in der Mäßigung des rückhaltlosen Naturalismus, in der Betonung auch milder Empfin-



Fig. 40. Verespottung Christi, von Kaspar Jsenmann. Kölmar, Museum.

dungen und anmutigen Ausdruckes seine Aufgabe suchen. Doch vollzieht Schongauer keineswegs einfach eine rückläufige Bewegung. Er will nicht den typischen Idealismus der älteren Zeit neu beleben, sondern bemüht sich, ohne die naturalistische Grundlage zu verleugnen, seinen Gestalten einen feineren, innigeren Zug einzuhauen. An den uns erhaltenen Gemälden können wir diesen Entwicklungsgang nicht Schritt für Schritt verfolgen. Ihre Zahl ist dafür zu gering. Den größten Ruhm genießt die Madonna im Rosenhag in St. Martin zu Kölmar vom Jahre 1473 (Fig. 41). Der Name deutet schon den Schauplatz an. Die Madonna sitzt vor einer von Vögeln belebten Rosenhecke, durch welche der Goldgrund durchschimmt. In ihrem Antlitz, wie in der Haltung des Kindes, das seine Rechte um ihren Nacken legt, prägt sich bereits der offene Sinn für zartere Empfindungen aus. Doch beherrscht der Künstler nur unvollständig den Ausdruck, ebenso wenig vermögt er das Echte und teilweise Harte der Formen zu überwinden. Auch mag

ihm die ungewöhnliche Größe der Gestalt gehemmt haben. Ungleich milder im Charakter und runder, weicher in den Formen tritt uns Schongauer in den Altarflügeln (Kolmarer Museum) entgegen, welche auf gemustertem Goldgrunde Mariä Verkündigung, die Anbetung des Kindes durch die knieende Madonna und den h. Antonius mit dem Donator (Fig. 42) darstellen und aus dem Präzeptorale von Isenheim stammen. Was er sonst noch an Gemälden geschaffen hatte, ging entweder wie die Werke in Breisach, über deren Vollendung er 1491 daselbst verstarb, zu grunde, oder kann nur als Werkstattarbeit, wie die Passionstafeln im Kolmarer Museum anzusehen werden.

Die andere Seite seiner Thätigkeit, die Kupferstiche, stellen erst die künstlerische Natur Schongauers und ihre Entwicklung in helles Licht. Wie früh er in Kupfer zu stechen begann, wissen wir nicht, da keines seiner zahlreichen (115) Blätter datiert ist. Schwerlich später als 1469, aus welchem Jahre wir eine ganz in der Weise des Kupferstiches schraffierte Zeichnung (eine Feueranmachende Frau) besitzen. In der technischen Ausführung unterscheidet sich Schongauer weniger von seinem berühmtesten Vorgänger, dem Meister E. S., als in der richtigeren Zeichnung, in der feineren Charakteristik und dem tieferen Ausdrucke. Erst Schongauer verleiht dem deutschen Kupferstiche einen wahrhaft künstlerischen Gehalt. In der Technik geht er von einer zarten Strichelung aus, versucht allmählich mit Hilfe der Strichlagen die Flächen zu runden und bringt durch Kreuzschraffierung Kraft und Ton in die Stiche. Ewig sind anfangs die Bewegungen, wenig individuell die Köpfe, die Vorgänge mehr äußerlich aufgefasst; später gewinnen namentlich die weiblichen Gestalten (fluge und thörichte Jungfrauen, Verkündigung) an Anmut und innerlichem Leben. Ohne an dramatischer Kraft einzubüßen, erscheinen die handelnden Personen harmonischer abgemessen in den Formen, beseelter im Ausdrucke (Christus am Kreuze). Schongauers Phantasie zeigt nicht allein ein stetiges Wachstum zur künstlerischen



Fig. 41. Madonna im Rosenhag, von Martin Schongauer.
Kolmar, St. Martin.

Reife, sondern offenbart auch eine große Fruchtbarkeit. Sein Werk umfaßt Ornamentstiche, welche, nebenbei gesagt, die größte technische Meisterschaft besaßen, und phantastische Darstellungen, wie z. B. die in Italien berühmt gewordene Versuchung des h. Antonius (Fig. 43), figurenreiche große Kompositionen, wie die Kreuztragung und die (unvollendete) Jakobsschlacht, und sein ausgearbeitete Heiligenbilder (Agnes u. a.). Die zwölf Blätter, in welchen Schongauer die Passion schildert, führen am besten in die verschiedenen Seiten seines Strebens ein (Fig. 44). Die Passionsbilder haben auch tatsächlich mächtigen Einfluß auf das jüngere Geschlecht geübt.

Durch Schongauer hat die Stadt Colmar einen klangvollen Namen in der deutschen Künstgeschichte empfangen. Die weitere Entwicklung der oberrheinischen Kunst geht aber trotzdem nicht in Colmar oder Straßburg, wo seit den achtziger Jahren eine reiche Thätigkeit im Holzschnitt beginnt, vor sich, sondern in Basel. Hier allein wogte ein vielseitigeres Leben und strömten den Künstlern die mannigfachsten, ihre Gedanken und ihren Formensinn fördernden Anregungen zu. Aehnlich erging es in Schwaben und Franken, wo gleichfalls in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf vielen Punkten Malerei und Skulptur eifrig betrieben wurden, schließlich aber doch nur zwei Städte die bedeutendsten Kunsträte in ihren Mauern sammelten: Augsburg und Nürnberg, weil sie den Künstlern einen weiteren Ausblick gestatteten, ihnen eher ein weltmännisches Wesen verliehen.

Die äußeren Verhältnisse ließen in den kleineren schwäbischen Städten die künstlerische Persönlichkeit zu keiner freien Geltung gelangen. Technisch sind die Meister ganz gut geschult; die technische Thätigkeit genügte aber nicht, um die engen Schranken zu sprengen, in welche der kleinbürgerliche Geist, die zünftigen Gewohnheiten den einzelnen Künstler einhegten. In der Malerei wie in der Skulptur erscheint die Phantasie auf Naturwahrheit gerichtet. Wo aber das Leben keinen tieferen Inhalt und keine reichen, in der Richtung auf das Harmonische ausgebildeten Formen darbot, fand der Künstler seinen Weg schon nach kurzer Strecke versperrt. Der herrschenden Richtung folgend, sieht er bei der Wahl der Gewänder davon ab, daß sie nach plastischem Muster geworfen werden und dadurch einen idealen Schein annehmen; die Trachten in seiner unmittelbaren Umgebung reichen aber nicht aus, die historischen Personen



Fig. 42. Der h. Antonius.
Von Martin Schongauer. Colmar,
Museum.

zu charakterisieren. Er muß zu dem Auswege der bunt phantastischen Kleidung greifen, die nur zu oft den Eindruck des Geborgten macht. Das Studium des Nackten ist ihm durch die

Sitte mehr oder weniger verschlossen. Die Welt, in der er sich bewegt, lehrt ihn nicht die feinere Abtönung der Empfindungen kennen; scharf und grell giebt er diese in seinen Gebilden wieder. Es fehlt ihm der Einblick in ein vornehmes Genusseleben, welches ihm die Wirkung einer harmonischen glänzenden Farbe zu enthüllen vermöchte. Die künstlerische Bedeutung der



Fig. 43. Versuchung des heil. Antonius. Kupferstich von Martin Schongauer.

Gemälde und Skulpturen in den kleineren städtischen Kreisen überragt nicht wesentlich den poetischen Wert der Passions- und Weihnachtsspiele, welche auch in der Anordnung und Wahl der Szenen, ihrer Belebung durch Episoden den Künstlern als Vorbilder dienten.

Die Herstellung großer Altarschreine nahm vorzugsweise die künstlerische Kraft in Anspruch. Während Holzschnitzer den Mittelschrein mit bemalten Figuren oder Reliefs füllten,

Springer, Kunstgeschichte. IV.

7

blieb den Malern gewöhnlich der Schmuck der Flügel vorbehalten. Es haben sich sowohl in Schwaben wie in Franken noch zahlreiche Schnitzaltäre erhalten. Doch können nur wenige auf bestimmte Künstler zurückgeführt werden. So wissen wir z. B. den Schöpfer des farbenpräch-

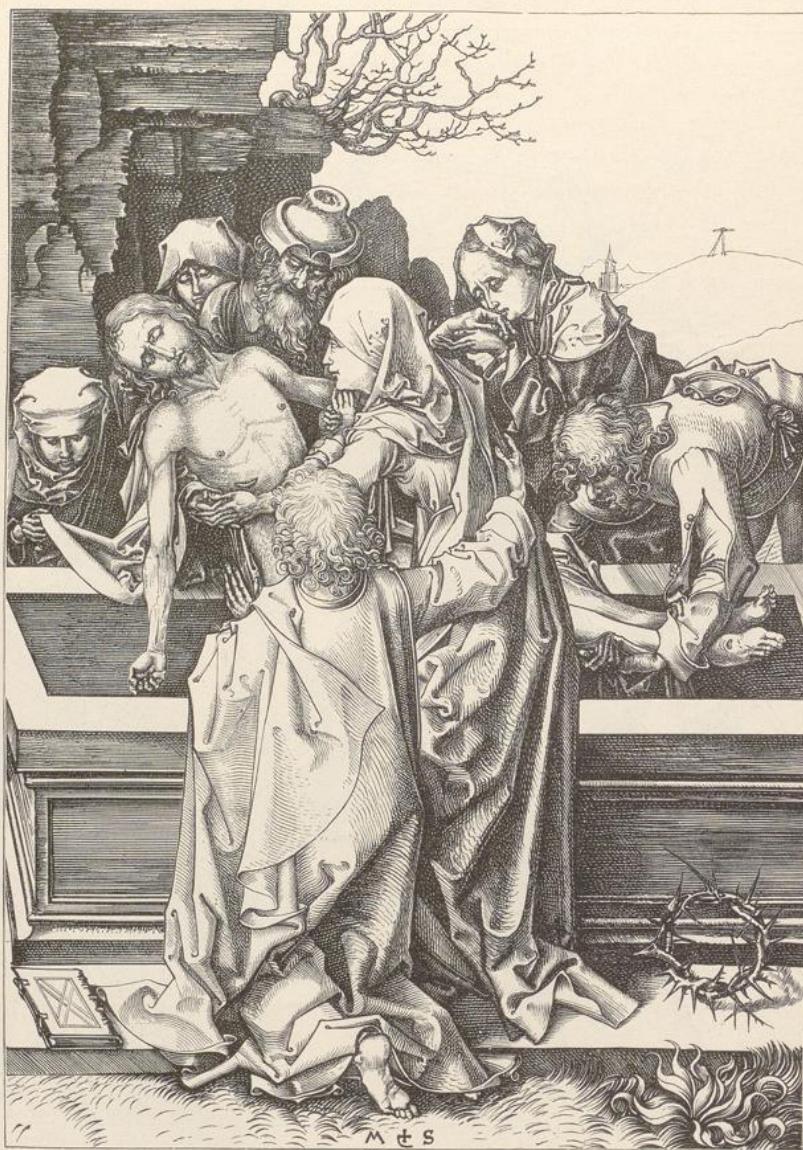


Fig. 44. Grablegung. Kupferstich von Martin Schongauer.

tigen Marienaltars in Blaubeuren (um 1494 gearbeitet), welcher die Krönung Mariä und mehrere Heilige im Mittelschreine, die Anbetung der Hirten und der Könige (Fig. 45) in starkem Relief auf den Innenseiten der Flügel darstellt, nicht zu nennen. Ähnliches gilt von dem Altar in der Kilianskirche in Heilbronn, dem Heiligenblutaltar in Rothenburg, dem Marien-

altar in Treglingen an der Tauber. Namentlich aus den letzgenannten Werken spricht eine energisch-kärfte Auffassung der Natur; an strenge Arbeit, an ein ernstes Leben gewöhnte, echt bürgerliche Typen treten uns in den heiligen Männern entgegen, die mit innigem Gefühlsausdruck andächtig zu der emporschwebenden h. Jungfrau aufschauen (Fig. 46). Sind diese und viele andere Werke der Skulptur (Grabsteine) namenlos, so treten uns wieder auf der andern Seite in Steuerrollen und Zunftordnungen verschiedener schwäbischer und fränkischer Städte (z. B. Augsburg) zahlreiche Künstlernamen entgegen, welche wir aber in keine Beziehung zu bestimmten Werken bringen können.

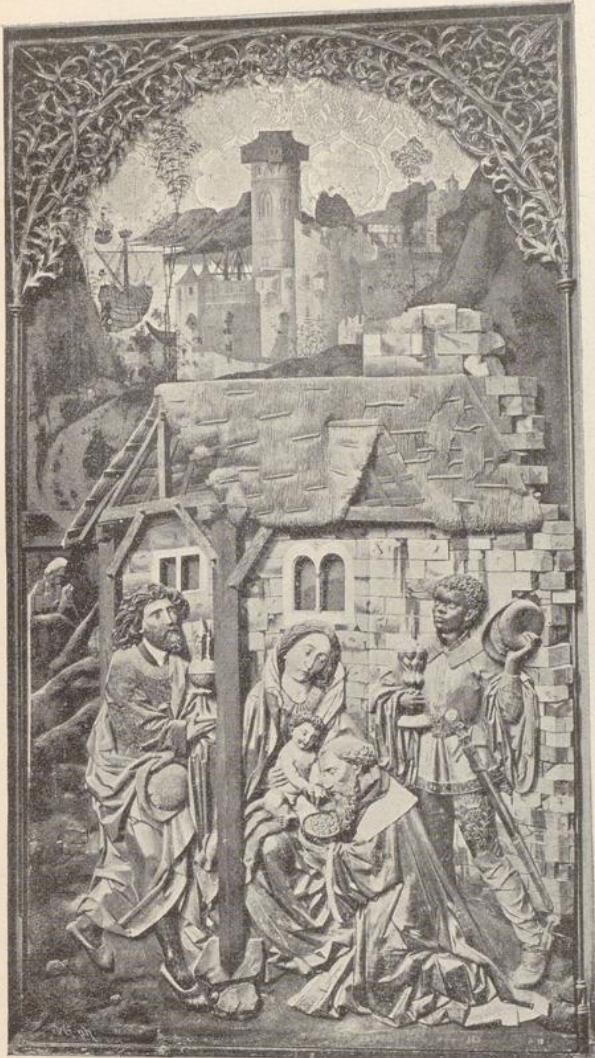


Fig. 45. Die h. drei Könige.
Holzreliefwerk vom Marienaltar zu Blaubeuren.



Fig. 46. Gruppe aus der Anbetung Mariae.
Marienaltar zu Treglingen a. d. T.

Nur wenige Künstler haben deutliche Spuren ihres persönlichen Wirkens hinterlassen. Ein angesehener, durch weitere Reisen namentlich aber durch einen längeren Aufenthalt in Ulm vielfach angeregter Meister muß Friedrich Herlin gewesen sein, der im Jahre 1467 das Bürgerrecht in Nördlingen erhielt und dasselb 1499 starb. In der Nördlinger Georgskirche befindet sich sein ältester (1462) beglaubigter Altarschrein; die Flügelbilder, jetzt im Rathause aufbewahrt, bieten Schilderungen

aus der Jugendgeschichte Christi und sind besonders dadurch bedeutsam, daß die Darstellung im Tempel (Fig. 47) seine Abhängigkeit von Rogier van der Weyden feststellt. Im Jahre 1466 wurde Herlin nach Rothenburg berufen, um den Hochaltar in der Jakobskirche herzustellen. Ob ihm auch die Holzschnizereien (Kruzifix mit Heiligen und Engeln) gehören, oder sein Anteil sich nur auf die im Ausdrucke eintönigen Flügelbilder beschränkt, bleibt unentschieden. Sein bestes, durch Unterschrift und Datum (1488) beglaubigtes Werk bleibt ein Triptychon, früher in der Georgskirche, jetzt im Rathause zu Nördlingen, auf dessen Mittelbild die Heiligen Lukas und Margarete die Familie des Malers der Madonna vorführen.

Gleichzeitig mit Herlin lebte in Ulm Hans Schühlein (seit 1469 genannt, † 1505), dessen Hauptwerk wir in dem Hochaltar in Tiefenbronn, mit Szenen aus der Jugendgeschichte und der Passion Christi auf den Flügeln, besitzen (Fig. 48). In dem seltsamen Werke finden sich Anklänge an die ältere Augsburger und Nürnberger Schule. Kunstdcharakter und Herkommen Schühleins ist nach der bisherigen Kenntnis nicht fest zu umschreiben.

Als die glänzendsten Vertreter der Ulmer Kunst gelten Schühleins Sohnermann, der Maler Bartholomaeus Zeitblom (um 1450 geboren und von 1484 bis 1518 urkundlich als Bürger von Ulm erwähnt) und der Bildschnitzer Jörg Sürlin d. ä. († 1491). Die schwäbischen Sammlungen (Stuttgart, Sigmaringen, Donaueschingen) bewahren zahlreiche Gemälde Zeitbloms, so daß, wenn auch nicht seine Entwicklung,

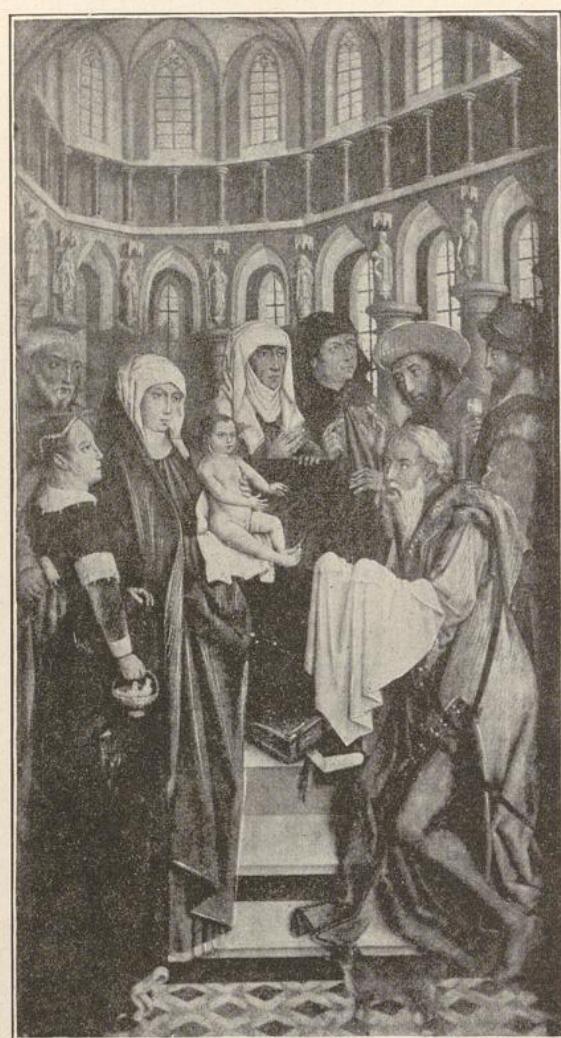


Fig. 47. Darstellung im Tempel, von Friedrich Herlin.
Nördlingen, Georgskirche.

doch sein künstlerisches Wesen klar zu Tage liegt, und auch über das Ziel, welches die schwäbische Schule verfolgte, Licht gewonnen wird. Kein Zweifel, daß sich hier unter günstigen Verhältnissen tüchtige Koloristen herangebildet hätten. Zeitblom ist kein eigentlicher Kolorist, aber deutlich merkt man die auf eine tiefe, harmonische Färbung gerichtete Absicht, welcher zuliebe er die Komposition in einfachen Formen hält. Auserlesene Einzelgestalten, ruhige Situationen bilden die Hauptaufgaben seiner Kunst. Seine männlichen Kopftypen mit den

stark vorstehenden Nasen lassen auf eine geringe Auswahl von Modellen schließen. Als Hauptwerke Zeitbloms verdienen der große Altar von Eschach (zum größten Teile in der Galerie zu Stuttgart), jener aus der Heerberger Kirche in der Altertumssammlung in Stuttgart mit Szenen

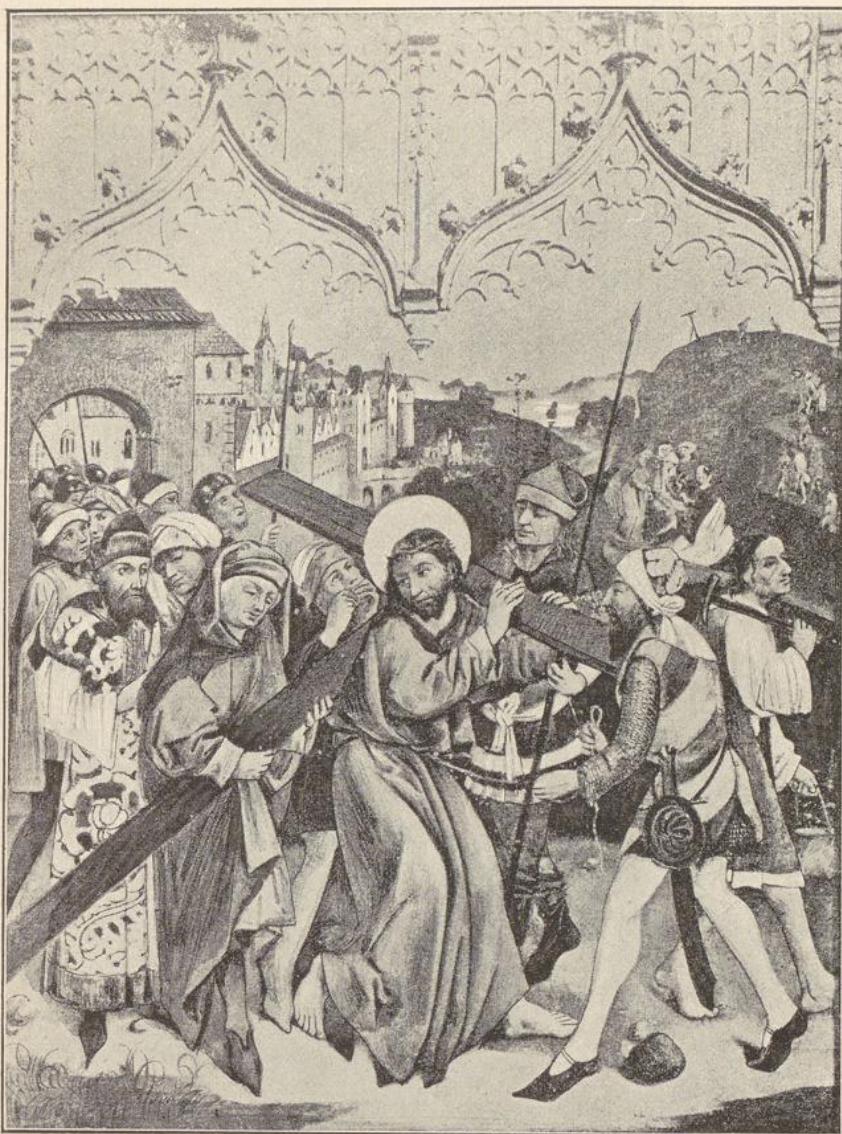


Fig. 48. Die Kreuztragung Christi, von Hans Schühlein. Tiefenbronn.

aus dem Jugendleben Christi, der Mickhauser Altar in der Galerie zu Budapest (Fig. 49), die Valentiniansbilder in Augsburg, die Wunder, die Verantwortung und das Märtyrerthum des Heiligen schildernd, besondere Erwähnung.

Neben Zeitblom tritt der vielgefeierte Jörg Sürlin doch in die zweite Linie zurück. Am Dreifizze und an dem Chorgestühl im Dome zu Ulm überwiegen die dekorativen Teile die

Figurenbilder nicht nur an Umfang, sondern auch an Schönheit. Die vielen Halbfiguren, berühmte Männer und Frauen des Altertums, der jüdischen und christlichen Welt darstellend, fesseln durch die Mannigfaltigkeit der natürlichen Kopftypen, nehmen aber keine selbständige Bedeutung für sich in Anspruch. Ebenso sind die drei (ursprünglich bemalten) Ritterfiguren am steinernen Fischkasten am Rathause nur Zierwerke, in welchen die freie, leicht bewegte Haltung den großen Fortschritt in der plastischen Kunst kundgibt.

Mit Schwaben teilte die benachbarte bayrische Landschaft in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die große Rührigkeit des künstlerischen Lebens, wie die noch zahlreich vorhandenen, wenn auch leider nur selten kritisch gesichteten Werke und die erhaltenen Künstlernamen (u. a. der Miniaturmaler Berthold Turtmehr in Regensburg, 1476—1501 thätig), beweisen. Bis in das Salzburgische hinein, wo der nach den vier in der Kirche zu Gröggma in bei Reichenhall benannte Meister (Fig. 50) thätig gewesen zu sein scheint, lassen sich die Ausläufer der schwäbischen Schule verfolgen. Grundunterschiede zwischen der schwäbischen und fränkischen Kunstweise darf man natürlich nicht erwarten. Die gleichartige Auffassung des Lebens und seiner Formen

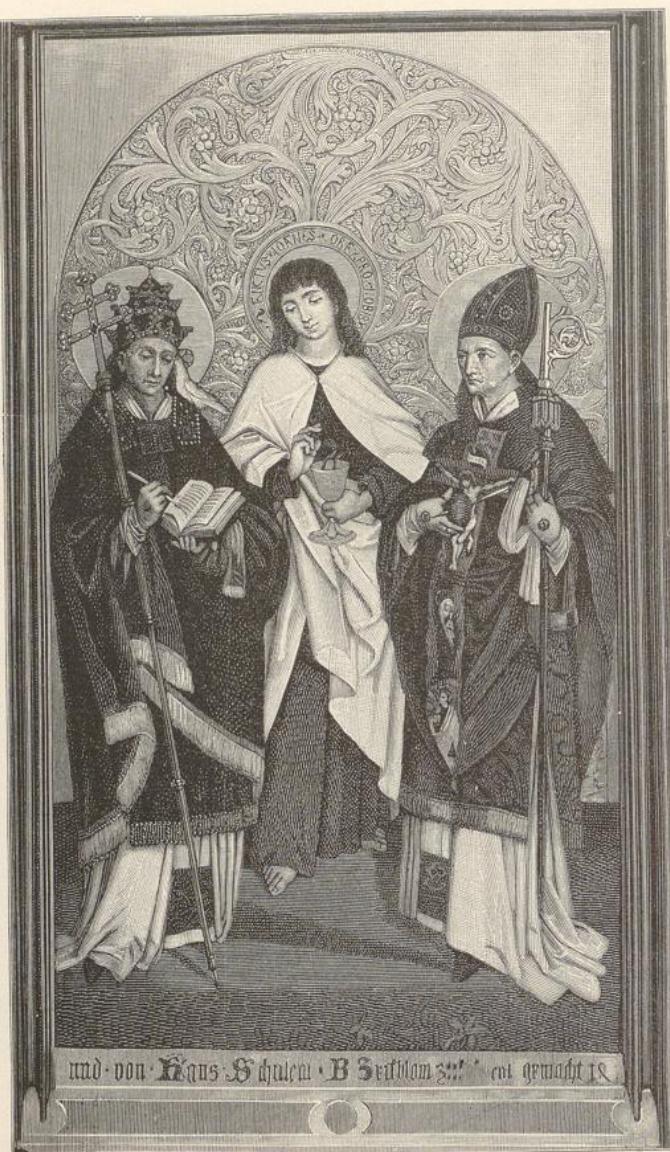


Fig. 49. Papst Gregor, St. Johannes, St. Augustinus, von B. Zeitblom.
(Michauser Altar). Budapest, Galerie.

dringt überall durch. Immerhin übte die besondere Stammesart Einfluß auf die Maßverhältnisse — die Gestalten sind in Bayern gedrungener, breitschulteriger —, auf die Kopftypen, auf den Ausdruck und die Bewegungen. Diese erscheinen hier häufig eifiger, dagegen der Sinn für heitere Frauenschönheit, wie auch für helle, glänzende Färbung geweckter. Einen

gewissen Einfluß auf die Kunstuübung hatte auch das in Bayern heimische Material. Die nahen Steinbrüche lieferten Marmor und (Solenhofer) Kalkstein und brachten die eigentliche Bildhauerei in Aufschwung. Von der trefflichen Behandlung des roten Marmors liefert die Grabplatte Kaiser Ludwigs des Bayern in der Münchener Frauenkirche, deren Oberteil den thronenden Kaiser

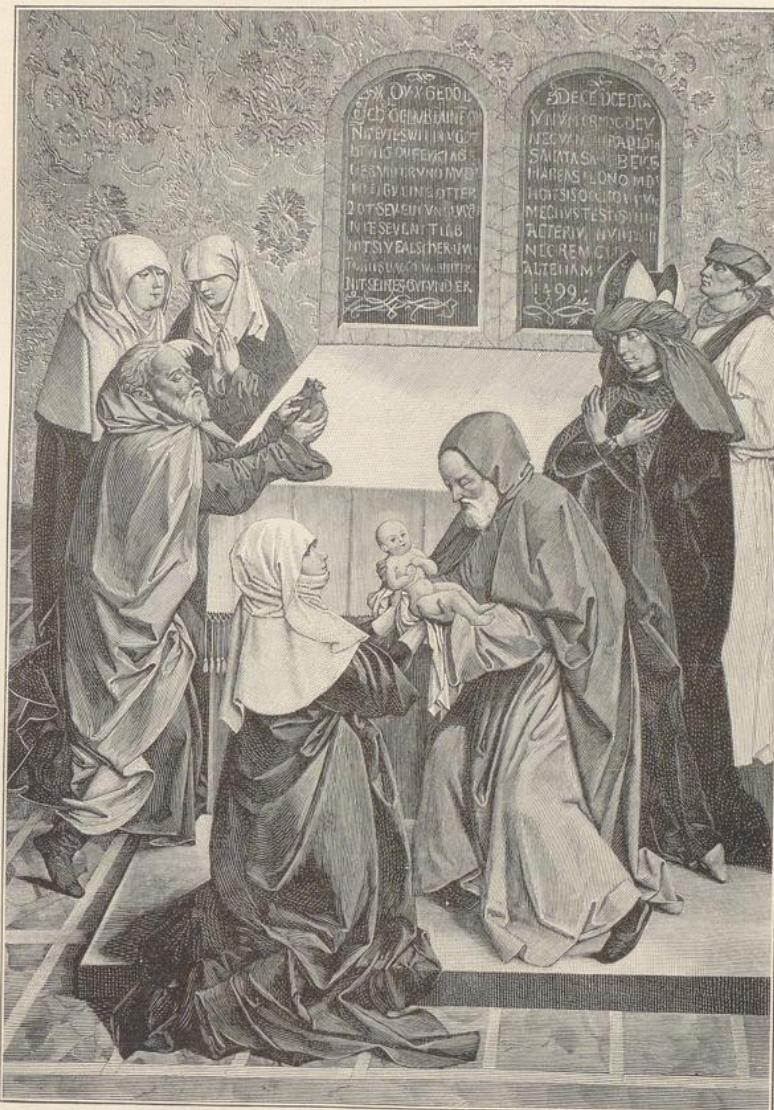


Fig. 50. Die Darstellung im Tempel. Großmain, Pfarrkirche.

mit zwei Engeln darstellt (Fig. 51), ein gutes Zeugnis. Doch wurde darüber die Holzschnitzerei nicht vernachlässigt. In den Statuen Christi, der Madonna (Fig. 52) und der Apostel, 1496 für die Kirche in Blutenburg bei München gearbeitet, schuf ein bayrischer Künstler Werke, welche in Bezug auf die Richtigkeit der Verhältnisse und auf lebendigen Ausdruck mit den schwäbischen und fränkischen Schöpfungen erfolgreich wetteifern.

Einen so klangvollen Namen freilich, wie ihn Michael Pacher in Tirol besitzt, lernen wir unter den Holzschnitzern Bayerns nicht kennen. Michael Pacher, in Bruneck im Pustertale zu Hause, hat seine Tätigkeit (1467—1498) weit über die Grenze seiner Heimat ausgedehnt, und wie es scheint, als Maler und Schnitzer eine herrschende Stellung eingenommen. In seinen beiden Hauptwerken, dem Altare in Gries und jenem in St. Wolfgang schilderte er die gleiche Szene: die Krönung der Jungfrau. Namentlich in dem letzteren überrascht die anmutige Bewegung der knieenden Madonna, die würdige Haltung Gottvaters, die zierliche Bildung der beiden Heiligen, Georg und Florian (Fig. 53), zu Seiten des Mittelschreines, noch

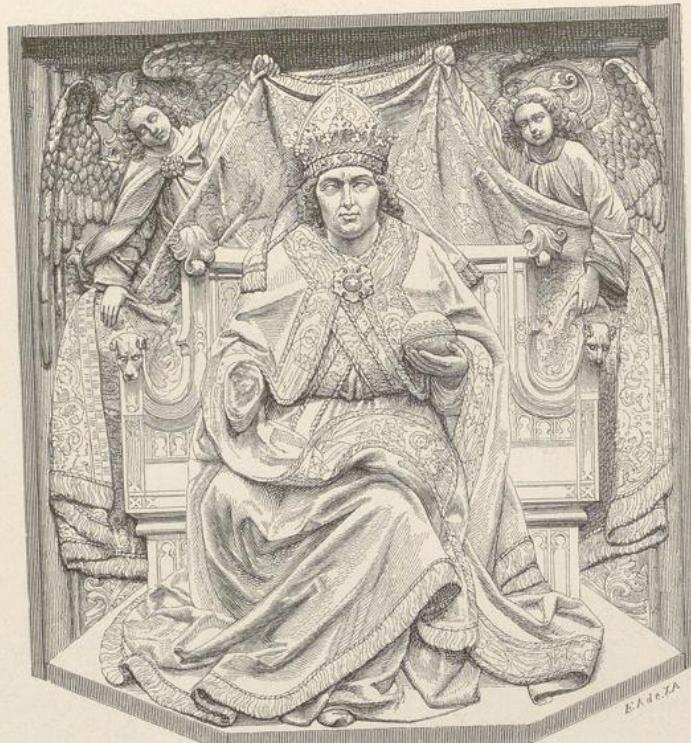


Fig. 51. Von der Grabplatte Kaiser Ludwigs von Bayern.
München, Frauenkirche.

mehr gehoben durch die reiche malerische Behandlung der Gewänder. In jugendlichen Gestalten und Madonnenbildern (Fig. 54) haben Pacher und seine Schule ihre starke Seite entfaltet.

Es kann nicht Wunder nehmen, daß gerade ein Sohn der Alpen als Bildschnitzer so großen Ruhm errang. In den Alpen und ähnlich in den Küstenländern von Holstein bis zu den baltischen Landschaften hat sich die Holzskulptur jahrhundertelang, bis zu unseren Tagen herab, als Volkskunst erhalten. Fischer, Hirten, außer ihnen auch die Bergleute in den Ostländern haben ihre Wintermuße mit Vorliebe auf die Handfertigkeit im Schnitzen verwandt. Auch der in diesen Landschaften herrschende Holzbau trug zur Förderung der Schnitzkunst wesentlich bei. Aber gerade diese Volkstümlichkeit wurde auch wieder eine Schranke in der Entwicklung der Holzskulptur. Die Volksphantasie hält zähe am Neberlieserten fest und liebt nicht raschen Wechsel; naturgemäß offenbart auch die von ihr befruchtete Holzschnitzerei einen konservativen Charakter.

So erklärt sich die Thatsache, daß sich in dieser Kunstgattung, so eifrig sie auch gefüht wird und so wichtig sie für das Verständniß des deutschen Volksgeistes erscheint, der Fortschritt in der Formengebung nicht rasch vollzieht, in einer historischen Schilderung die Holzschnitzerei gegen die Steinskulptur und insbesondere gegen die vornehmere Erzkonst zurücktreten muß. Es fehlt im 16. Jahrhundert nicht an hervorragenden Schnitzaltären. Mit Recht sind z. B. der reichbemalte Altar in Altbreisach vom Jahre 1526 mit der Krönung Mariä, oder der Passionsaltar in Kirrlach bei Heidelberg berühmt. Beinahe aus jeder deutschen Landschaft können



Fig. 52. Madonna
zu Blutenburg.
München, Nationalmuseum.



Fig. 53. Der heil. Florian,
von Michael Pacher.
St. Wolfgang, Hochaltar.



Fig. 54. Von einem Altar
aus Bozen.
München, Nationalmuseum.

stattliche Denkmale der Holzschnitzerei noch aus dieser Zeit nachgewiesen werden. Auch angesehene Künstlernamen tauchen auf. Neben Pacher zählt Hans Brüggemann, welcher in den Jahren 1515—1521 den großen (unbemalten) Passionsaltar in der Kirche zu Bordesholm (jetzt im Dome zu Schleswig) schuf, zu den bekanntesten Meistern des Faches. Obgleich er, wie einzelne Szenen, z. B. die Höllensfahrt Christi (Fig. 55), darthun, offenbar Dürers Holzschnitte kannte, so bleibt er doch in der Wahl der Formen, in der geringen Fähigkeit, die Charaktere seiner abzutönen, wesentlich noch auf dem Standpunkt des 15. Jahrhunderts stehen. Das technische Geschick überwiegt in Brüggemann entschieden die künstlerische Begabung.

Das Bild, welches die deutsche Kunst am Schlusse des Jahrhunderts bietet, ist durchaus erfreulicher Natur. Ein reger Kunstschatz herrscht in allen Gauen; die Kunstreise ist wesentlich in den kleinbürgerlichen Kreisen, in den zahlreichen Reichsstädten tief wurzelnd und wird warmherzig gepflegt. Ragen aus der Masse der Künstler auch nicht so viele persönlich bedeutende Meister empor, wie in den Niederlanden, so bleibt doch das Durchschnittsmässig technischer Tüchtigkeit nicht allzuweit hinter jenem in Flandern und Holland zurück. Es lag an äußerer Gründen, daß die bis jetzt betrachteten Pflegestätten der Kunstuübung sich nicht über eine örtliche Wirksamkeit erhoben und an die Spitze der allgemeinen nationalen Kunstentwicklung traten.

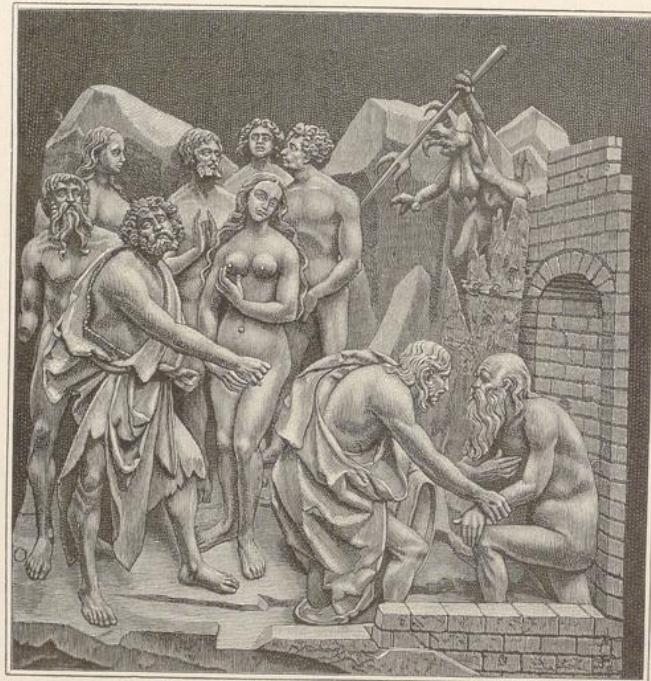


Fig. 55. Höllenfahrt Christi, Relief von Hans Brüggemann am Hochaltar im Dom zu Schleswig.

Der Volksglaube hat längst Nürnberg als den Vorort altdeutlicher Kunstuübung gepriesen. Die wissenschaftliche Forschung weist nun wohl neben Nürnberg noch eine Reihe von Pflegestätten der Kunst nach, läßt aber im wesentlichen den ruhm Nürnbergs unverehrt. Man darf in Wahrheit von einer Geschichte der Nürnberger Kunst sprechen, die mit Michael Wohlgemuths und Adam Krafftis Wirken anhebt und mit der Schule Dürers und der Gussbüttel der Familie Vischer schließt. Nürnberg ist verhältnismässig eine junge Stadt, führt seine Geschichte keineswegs wie die rheinischen und Donaustädte bis in die tieferen Jahrhunderte des Mittelalters, geschweige denn bis in die römische Vorzeit zurück. Es erscheint aus diesem Grunde mit einer geringeren Summe von Traditionen belastet, vermag sich den neuen Strömungen rückhaltslos hinzugeben. In der That hat der deutsche Humanismus in Nürnberg frühzeitig eine Heimat gefunden, wie sich auch hier das Bürgertum, frei von kirchlicher Einsprache und Vorherrschaft, reich und selbständige entwickelte.

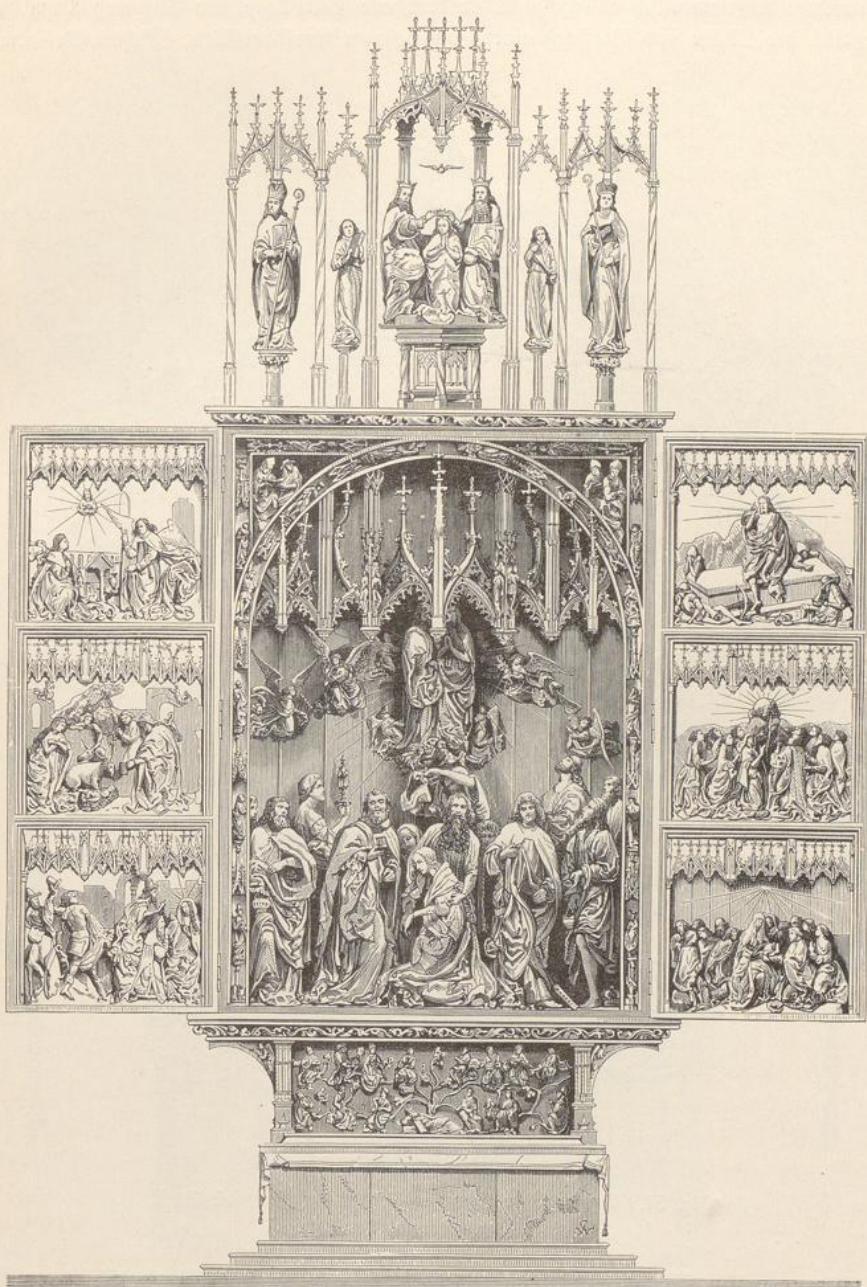


Fig. 56. Hochaltar in der Frauenkirche zu Krakau,
von Veit Stoß.

Drei Meister standen am Schlusse des 15. Jahrhunderts an der Spitze der Nürnberger Künstlerschar: der namentlich als Holzschnitzer berühmte Veit Stoß, der Steinmeß Adam Kraft und endlich der Maler und Vorstand einer ausgedehnten Kunstuwerkstatt, Michael Wohlgemuth.



Fig. 57. Der englische Gruß im Rosenkranz, von Veit Stoß.
Nürnberg, German. Museum.

Etwa um die Mitte des Jahrhunderts geboren, verließ Veit Stoß als junger Mann (1477) die Heimat und siedelte nach Krakau über, wo er eine reiche Wirksamkeit (Marienaltar in der Frauenkirche (Fig. 56), Grabmal K. Kasimirs im Dome) entfaltete und offenbar auch Familienbeziehungen anknüpfte. Seine Nachkommen sind in Krakau und in Siebenbürgen nachgewiesen. Nach zwanzigjähriger Abwesenheit kehrte er 1496 nach Nürnberg zurück, und seit

dieser Zeit erst tritt er als lebendiges Glied des heimischen Künstlerkreises für uns auf. Als sein Hauptwerk gilt außer dem Rosenkranz, einer Relieftafel mit kleinen Heiligenfiguren und



Fig. 58. Medaillons aus dem Rosenkranz von Veit Stoß.

biblischen Szenen im Rahmen eines Rosenkranzes, früher in der Frauenkirche, jetzt im Germanischen Museum, der englische Gruß (Fig. 57), in lebensgroßen Figuren in Holz geschnitten und von einem gleichfalls geschnitzten, riesigen Rosenkranze umgeben, welchem sieben Medaillons,



Fig. 59. Relief von Adam Kraft am Waghause zu Nürnberg.

die Freuden Mariä in Reliefsbildern (Fig. 58) darstellend, eingeflochten sind. Das Ganze hängt, an einer Kette schwebend, von dem Chorgewölbe der Lorenzkirche herab. Vielleicht noch bedeutender als in den Madonnenschilderungen tritt uns Veit Stoß in den Kreuzigungsgruppen

entgegen, welche sich in Nürnberger Kirchen (St. Sebald, St. Jakob) erhalten haben. Zur trefflich durchgebildeten Zeichnung gesellt sich ein tieferer seelischer Ausdruck, als er sonst in solchen Gruppen wahrgenommen wird. Der unruhige, in mannigfache Händel und Prozesse verwickelte Mann — »heylos und geschreyig« schalten ihn die Zeitgenossen — starb, angeblich 95 Jahre alt, erblindet 1533.

Auf das Leben des anderen Hauptmeisters der Nürnberger Skulptur, Adam Krafft, fällt gleichfalls erst, nachdem er schon dem Greisenalter sich näherte, ein helleres Licht. Man setzt seine Geburt um die Mitte des 15. Jahrhunderts an. Aber das früheste datierte Werk stammt erst aus dem Jahre 1497. Das ist das frisch und lebendig komponierte Relief des städtischen Wagemeisters, mit seinem Knechte und einem Kaufmann über dem Eingange des Waghäuses (Fig. 59). Viel früher hat er überhaupt keine reiche selbständige Thätigkeit in Nürnberg entfaltet. In den zwei letzten Jahrzehnten seines Lebens (Adam Krafft starb 1507, angeblich im Spitale zu



Fig. 60. Die Kreuztragung, von Adam Krafft.
Nürnberg, erste Station vor dem Thiergärtner Thor.

Schwabach) schuf er alle die großen Steinwerke, welche den dauernden Ruhm seines Namens sichern. So zunächst das Schreyersche Grabmal, drei Reliefsäulen, außen zwischen zwei Strebe-pfeilern an der Sebalduskirche über der Gruft der Familien Schreyer und Landauer angebracht. Sie schildern in ununterbrochener Folge die Kreuztragung, Grablegung und Auferstehung Christi. Die vollständige Bemalung der Reliefs, verbunden mit dem reichen landschaftlichen Hintergrunde, erhöht den malerischen Eindruck, den die ohne alle Gliederung fortlaufende Komposition der drei Passionszenen hervorruft. Im Auftrage des Martin Kehel, welcher zwei Pilgerfahrten nach Jerusalem unternommen hatte, führte er vor dem Thiergärtnerthore mit seinen Gesellen in Sandstein die sieben Stationen oder Fälle Christi auf seinem Wege nach Golgatha aus, dabei die wirklichen, von Kehel gemessenen Entfernungen zwischen den einzelnen »Fällen« festhaltend. Diese Hochreliefs zeigen freilich mitunter derbe naturalistische Züge, erfreuen aber durch die Ehrlichkeit der Empfindung und die klare Anordnung der Gruppen. Gleich auf dem ersten Stationsbilde (Fig. 60), welches die Begegnung des hart geschlagenen, mit dem Kreuze beladenen Christus mit seiner Mutter darstellt, ist der Kontrast der zusammenbrechenden Mutter

mit den rohen Scherzen wirkungsvoll wiedergegeben; ebenso auf dem siebenten Bilde, der Kreuzabnahme, der Schmerz der Madonna (Fig. 61) in ergreifender Weise geschildert. Ansehnlich, nicht allein durch die Größe (14 überlebensgroße Figuren), sondern auch durch die gute Zeichnung und sorgfältige Modellierung des Körpers Christi, erscheint die Grablegung in der Holzschuhschen Kapelle auf dem Johanniskirchhofe (erst nach dem Tode des Meisters vollendet). Die größte Bewunderung aber erregte schon bei den Zeitgenossen das Sakramentshäuschen in der Lorenzkirche (Fig. 62), eine Stiftung des Hans Imhof, an welchem Adam Krafft in den Jahren 1493—1500 arbeitete. Die bis an die Wölbung reichende Pyramide ist mit zahlreichen Reliefs aus der Passionsgeschichte und mit zierlichen Statuetten geschmückt. Die architektonische Dekoration zeigt die manierierten Formen des spätgotischen Stiles, an welchen offenbar der Bildhauer großes Behagen fand, und deren spielendes Wesen (z. B. spiralförmig gewundene Fialen) er mit großer technischer Geschicklichkeit in dem spröden Stein



Fig. 61. Von der siebenten Station Adam Kraffts. Nürnberg.

stilfeste wiedergab. Ist auch der Gesamteindruck des Werkes wegen der verwirrenden Menge der Zierratten nicht erfreulich, so beweisen doch manche Einzelheiten die tüchtige plastische Kunst des Meisters, wie die drei knieenden Figuren (nach gewöhnlicher Annahme Adam Krafft selbst, Fig. 63, mit seinen Gesellen), welche die Pyramide auf ihren Rücken tragen. Sie lehren uns die frühzeitige Ausbildung eines sicheren Blickes für das Porträt kennen, der auch sonst in den plastischen Denkmälern jener Zeit sich offenbart. Die Grabmonumente z. B. werden bis in das 16. Jahrhundert mit gotischem Rankenwerk eingerahmt, die Gewänder, wenn nicht die Zeittracht ein zwingendes Muster bietet, knitterig und in mechanischer Weise gezeichnet; in den Köpfen aber prägt sich meistens ein frisches, kräftiges Leben aus. So auch bei Adam Krafft, auf welchen außer den angeführten beglaubigten Werken noch eine Reihe Nürnberger Skulpturen zurückgeführt werden, wie z. B. die anmutige Madonna, welche, nach einer in Nürnberg herrschenden Sitte, die Ecke des Hauses »zum gläsernen Himmel« schmückt.

Den Namen Adam Krafft's hat nicht Lokalpatriotismus ungebührlich in den Vordergrund

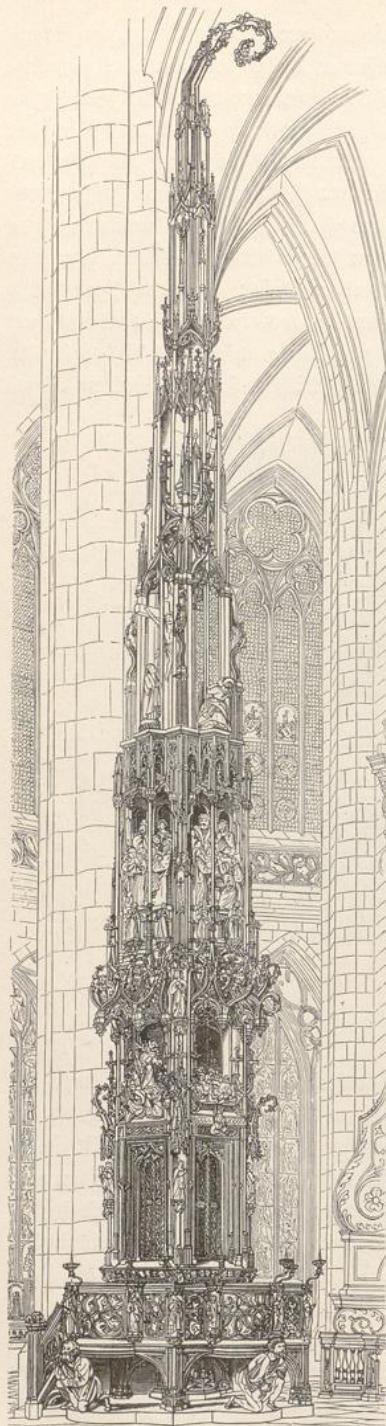


Fig. 62. Sakramenthäuschen, von A. Krafft,
Nürnberg, Lorenzkirche.

gedrängt. Daß er verdient, vor vielen anderen Kunstgenossen hervorgehoben zu werden, zeigt die Vergleichung seiner Werke mit den Leistungen anderer gleichzeitiger Bildhauer. Selbst Tilman Riemenschneider (seit 1483 genannt) tritt bei aller Tüchtigkeit gegen Adam Krafft zurück. Würzburg ist der Hauptchauplatz der Thätigkeit des aus Osterode am Harze zugewanderten Meisters († 1531) gewesen; sein berühmtestes Werk hat er aber für den Bamberger Dom geliefert: das Grabmal Kaiser Heinrichs II. und seiner Gemahlin Kunigunde, welche überlebensgroß auf dem mit Reliefs geschmückten Sarkophag ruhen. Die künstlerische Ausfassung Tilmans wurzelt tiefer in den gotischen Traditionen, als jene der Nürnberger Bildhauer. Sein



Fig. 63. Bildnis Adam Krafft's,
am Sakramenthäuschen in der Lorenzkirche.

Studium der Natur hält sich in engen Grenzen; weder in den Proportionen der Körper, noch in der Bildung der Köpfe oder in der Anordnung der Gewänder offenbart er ein scharfes, auf das wirkliche Leben gerichtetes Auge. Er entschädigt dafür durch eine weichere Empfindung, einen mildfreundlichen Ausdruck. Engelgestalten, Madonnen (Neumünsterkirche in Würzburg) und heilige Frauen, wie die Holzstatuen der h. Margaretha und Dorothea (Fig. 64) in der Marienkapelle des Domes, gelingen ihm am besten. Wenn er sich in größeren Kompositionen versucht, stellt er einfach mehrere Figuren zusammen, ohne sie zu einer einheitlichen Gruppe zu verbinden. Vergleicht man das stattliche Relief in Mäidbrunn bei Würzburg, welches die Klage um den Leichnam Christi darstellt (Fig. 65),

mit verwandten Schilderungen Krafft's, so nimmt man deutlich wahr, wie die einzelnen Personen für sich handeln und kaum Wechselseitigkeiten zu einander äußern.

Wenn an dem Ruhme der älteren Nürnberger Skulptur mehrere Meister gleichmäßigen Anteil haben, so nimmt auf dem Gebiete der Malerei Michael Wohlgemuth den Preis allein in Anspruch. In Wahrheit besaß er aber, wie die Urkunden lehren, zahlreiche Kunstgenossen und man ist in jüngster Zeit bemüht, einzelnen von ihnen bestimmte Bilder zuzuweisen, so z. B. dem Gehilfen (wenn nicht Lehrer) Wohlgemuths, Hans Pleydenwurff, dessen Witwe,



Fig. 64. Holzstatue von Tilman Niemenschneider.
Würzburg, Dom.



Fig. 65. Beweinung Christi, von Tilman Niemenschneider.
Maidbrunn.

Barbara, Wohlgemuth 1473 heiratete. Wohlgemuth (? 1434—1519) wurde in früherer Zeit gern als der Typus des beschränkten, derben Handwerkers aufgefaßt, der schlecht und recht, ohne daß seine künstlerische Persönlichkeit und Eigenart zu ihrem Rechte kommt, die Aufträge der Besteller nach ihrem Gutdünken ausführt. Erst die neuere Forschung hat Wohlgemuths Bild in helleren Farben gemalt, seine künstlerische Bedeutung kräftig betont. Kein Zweifel, daß er sich, wahrscheinlich durch längere Wanderschaft, einen weiten Blick erworben hatte und kräftig an den engen Schranken der örtlichen Überlieferung rüttelte. Der Sinn für landschaftliche Schönheit erscheint bei Wohlgemuth stark entwickelt. Hier gilt ihm die Natur als

unmittelbares Vorbild, während er für die menschlichen Körper, besonders die nackten Körperteile, den angelernten Typus noch festhält. Den Zwiespalt in den künstlerischen Zielen hat er überhaupt noch nicht überwunden. Die malerische Richtung kämpft in den größeren Kompositionen mit der plastischen Gruppierung, die ihm, da er auch die Bildschmiederei übte, nicht fremd war. Er ist überaus sorgfältig in der Zeichnung der Einzelheiten, vergibt keine Adler, keinen Muskel, bleibt aber doch unfähig, charakteristische Köpfe zu schaffen, wie ihm auch die Fähigkeit, die Handlungen dramatisch zuzuspitzen, noch abgeht.

Gern möchten wir erfahren, ob die Porträtmalerei, welche seit den siebziger Jahren in Nürnberg in eigentümlicher Weise aufblüht, von Wohlgemuth den Ausgangspunkt nimmt. Den



Fig. 66. Doppelbildnis, von Michael Wohlgemuth.
Dessau, Amalienstift.

Nürnberger Porträtmalern genügt nicht die einfach treue Wiedergabe eines Kopftypus; sie suchen vielmehr eine augenblickliche Stimmung in das Bildnis zu bringen. Als Bräutigamsbild tritt uns z. B. das Doppelporträt im Dessauer Amalienstift (Fig. 66) entgegen; auf zarte Herzensbeziehungen deuten die Blumen in der Hand modisch gekleideter Jünglinge (Konrad Imhof v. J. 1486 in der Rochuskapelle, Dürers Selbstbildnis v. J. 1493 u. a.) hin. In keinem Falle darf man Wohlgemuth Rührigkeit und eine ausgedehnte Wirksamkeit absprechen. Aber gerade dadurch wird das Urteil über seine persönliche Natur sehr erschwert. In seiner Werkstatt arbeiteten offenbar mehrere Gesellen, deren Anteil an den umfangreichen Altarwerken nicht immer scharf von der eigenhändigen Leistung des Meisters gesondert werden kann. Das

früheste Werk, welches wir von ihm besitzen, ist der Hofer Altar (Münchener Pinakothek) aus dem Jahre 1465, dessen Flügel auf der Innenseite Passionszenen, noch recht hart und grob in der Zeichnung der Gestalten, darstellen (Fig. 67). Ungleich höher entwickelt erscheint er in dem Peringsdörferischen Altar (1487), im Germanischen Museum zu Nürnberg. Bei den großen Heiligenfiguren auf den Außenseiten mag ihn das ungewohnte große Format gehemmt haben, dagegen offenbaren die Szenen auf den Innenseiten aus den Legenden des h. Lukas, Sebastian und Bernhard, neben der reichen Ausstattung des landschaftlichen Hintergrundes, eine feste Zeichnung und eine tiefere Empfindung. Besonders die Männer sucht er schärfer zu individualisieren und durch mannigfaches Geberdenpiel zu beleben. Nicht vergessen darf der Anteil werden, welchen Wohlgemuth mit seinem Stieffinne Wilhelm Pleydenwurff an der Ausschmückung der Schedelschen Weltchronik (1493) mit Holzschnitten nahm. Verraten die mannigfachen mythischen und historischen Gestalten den erfunderischen Kopf, dem es nie an charakteristischen Typen mangelt (Fig. 68), so befunden einzelne Städteansichten einen frischen Blick für die wirkliche Natur. Sind sie auch nicht genau und wahr, so machen sie doch den Eindruck der Wahrscheinlichkeit. Sein größter Ruhmesstitel für weitere Kreise bleibt immer, daß ihm Albrecht Dürer seine künstlerische Erziehung verdankt.

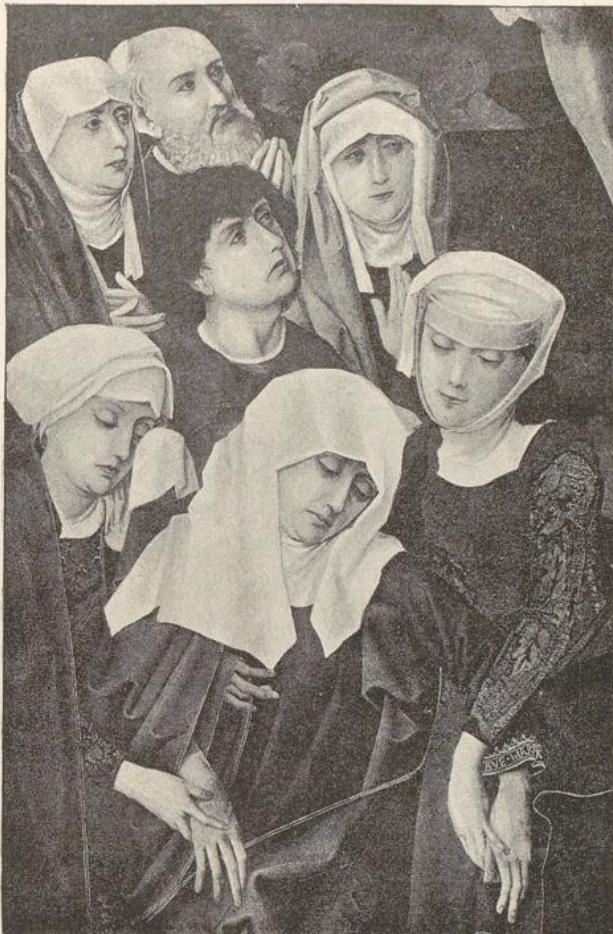


Fig. 67. Frauengruppe auf der Kreuzigung des Hofer Altarwerkes,
von Michael Wohlgemuth. München.