



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Handbuch der Kunstgeschichte

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

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

1. Neue Ziele und Wege

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94502](https://nbn-resolving.org/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 Kunstübung 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 Kunstentwicklung deutlich zutage. Es besteht aber nicht bloß 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 Emporblicken 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 Kunstpflege 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, Kirchengewölbe selbständig 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 bloß 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 Altertume verslogen war, trat in Bezug auf den mittelalterlichen Vorstellungskreis eine gewisse Beruhigung ein. Der Inhalt der künstlerischen Darstellungen ist in den meisten Fällen der überlieferte; nur erscheint er in lebendiger, maßvoll schöner oder erhabener 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 benutzte die durch eifriges Naturstudium gewonnenen Erfahrungen zu kräftigerer Stütze der idealen Gestalten, damit diese, obschon 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 erfinderische Phantasie auf Eroberungen ausgeht, die Grenzen des Darstellbaren immer weiter zieht, ist das Auge in Bezug auf den äußeren Schein ziemlich genügsam. Merkwürdig lange hallt das gotische Stilgefühl nach und bleibt für den linearen Schmuck, für die Einrahmung eines Bildwerkes die gotische Ueberlieferung 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 wegzuschneiden, so daß nur die Zeichnung erhöht stehen bleibt, war längst vorhanden. Metallarbeiter, Goldschmiede, Stempelschneider, Zeugdrucker übten seit unwordenklichen 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 innewohnt, 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 Bildruck der Kunstgenuss ein Gemeingut der mannigfachen Volksklassen. Bildruck 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 Bilderhandschrift 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 Wirksamkeit. Hier offenbart sich ihre Stärke, mögen sie auch sonst den Wettkampf mit der glänzenden Malerei nicht aushalten. Sie boten



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

dem gedankenreichen, aber in der malerischen Ausbildung äußerlich und innerlich gehemmten deutschen Künstler willkommenen Ausdrucksmittel, bei deren Gebrauch seiner erfinderischen Gestaltungskraft die geringsten Schranken gesetzt waren. Eines groben Irrtums 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 Anfängen 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 Burheim bei Memmingen, Sammlung Rylands-Spencer in Manchester) und 1446 (Kupfer-

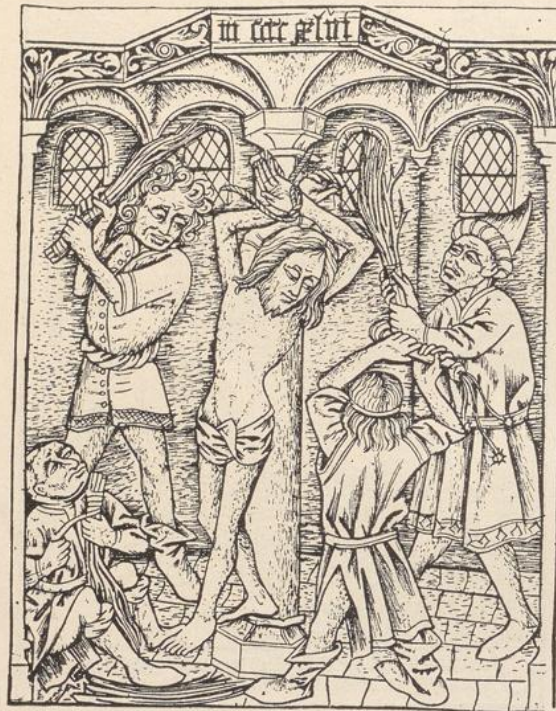


Fig. 2. Geißelung Christi. Kupferstich von 1446.

stich 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 Printerer und Printsnyderer in den Niederlanden angeworben, welche uns bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, zum Teil zünftig geordnet, entgegen treten? Wahrscheinlich aus den Kreisen der Glasmaler. Betrachtet man die ältesten Holzschnitte genauer, so entdeckt man eine überraschende Ähnlichkeit mit den Vorlagen oder Patronen, nach welchen die Glasbilder hergestellt wurden. Die Übereinstimmung zeigt sich in den dicken, wie mit Schwarzlot gezeichneten Umrissen, in den scharfen Trennungslinien der einzelnen Körperteile, z. B. der Brust und des Bauches,

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 Jahrmärkte bildeten die Hauptstapelsplätze für die alten Holzschnitte. Hier kaufte sie das kleine Volk, um sie als Andenken von der Pilgerfahrt heimzubringen 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 aufbaut oder an Tagesereignisse, an den Jahreschluß 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 Geltung 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 Holzschnneider die Linien feiner ziehen, die Gewänder richtiger falten, die Köpfe individueller zeichnen und insbesondere durch Schraffierung die Umrisse beleben, die Formen runden.



Fig. 3. Aus Breidenbach's „Heilige reysen“.

Von durchgreifendem Einflusse auf die Entwicklung des Holzschnittes war das Aufkommen 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 Kunstzweig ein reicheres Leben. Der geistige Umfang der Zeichner erweiterte sich, die vielfach ganz neuen Gegenstände der Schilderung weckten die Erfindungsgabe, der Wettstreit 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 Erfindung 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 Holzschnyder schon auf einer hohen Stufe der Entwicklung zeigt: »Breydenbachs heylige reysen gen Jerusalem«, 1486 in Mainz gedruckt und nach Zeichnungen des Utrechter Malers Neuwich 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 Thätigkeit auf dem Gebiete der illustrierten Litteratur.

Gleich von Haus aus vornehmer und künstlerisch gereifter tritt der Kupferstich auf. Ein so scharfer 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 Käufer nur durch Proben wirklicher Künstler-schaft 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 C. 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 Umrisse zwar fest, aber überaus fein eingegraben. Frühzeitig wird ein lebendiges Mienen- und Geberdenspiel angestrebt, den Köpfen ein belebter Ausdruck verliehen. Charakteristisch für die Richtung, welche der Kupferstich einschlägt, erscheint die Freude an den modischen Trachten und dann der rasch aufkeimende 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

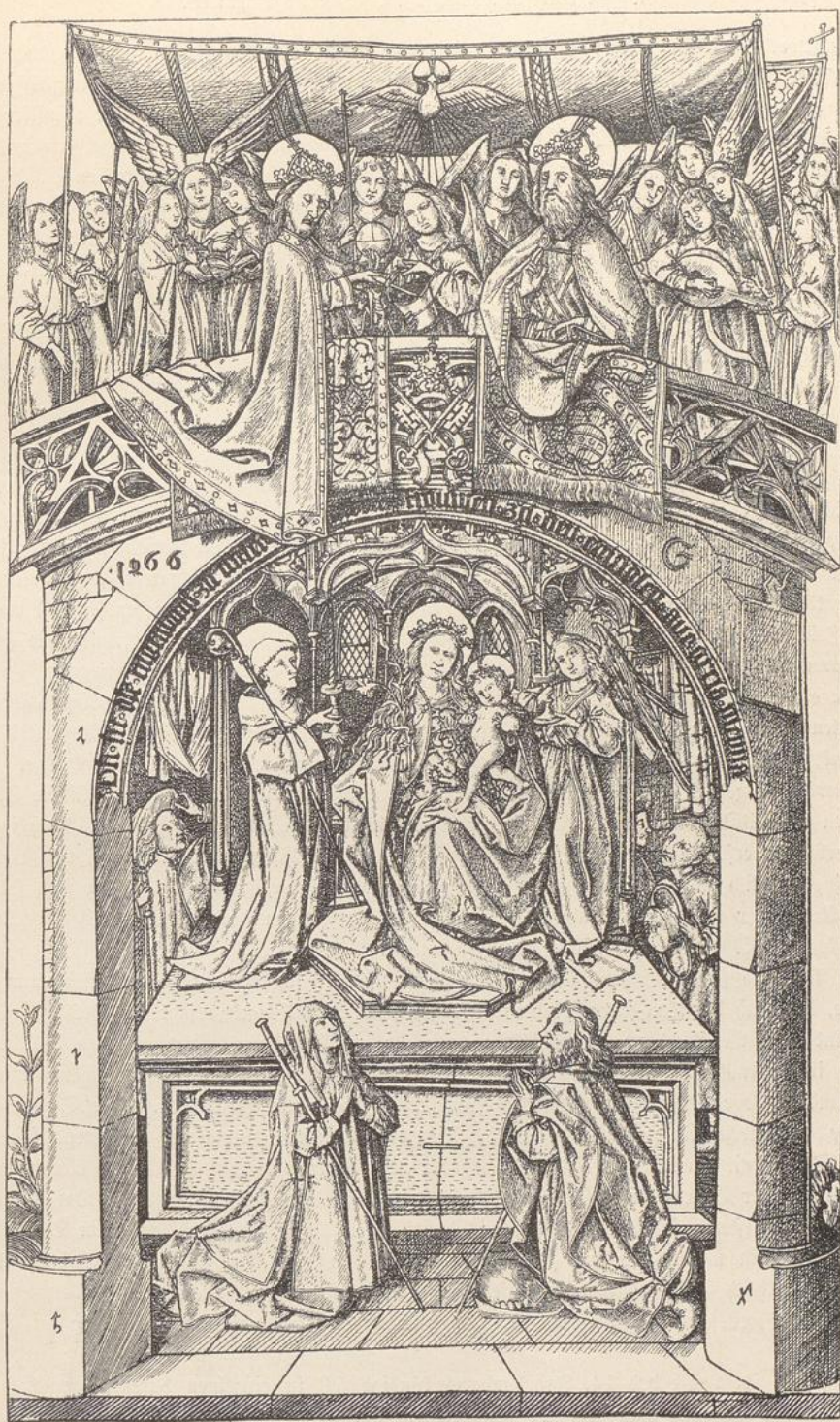


Fig. 5. Die Madonna von Einsiedeln. Kupferstich des Meisters E. S.

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 Formsprache 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 Spielfarten 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 versahen.

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 »Kartenjoker« und der »Paten«, insbesondere »die Anbetung der Könige«, »das Urteil Salomonis«, »der Löwentöter 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 eifrigen Pflege. Eine neue Epoche trat für sie ein, als sich mit den sechziger 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 Altaraufsätze in Altarschreine und Flügelaltäre zusammen. Zum Schmuck der Altäre verbanden sich gewöhnlich die Holzschnitzer mit den Tafelmalern. Während jene den Mittelschrein mit einem Reliefbilde 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 Hauptscenen aus dem Leben Jesu werden in kleinem Maßstabe auf zahlreichen Feldern dem Auge vorgeführt. Neben den Altären kamen allmählich auch selbständige Tafelbilder (Motivbilder) in Gebrauch; doch überwiegen 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 mannigfache 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 Schlankheit der Verhältnisse gemindert, in die Gewandfalten mehr Bewegung und reichere Wurf gebracht. Im ganzen und großen erscheint

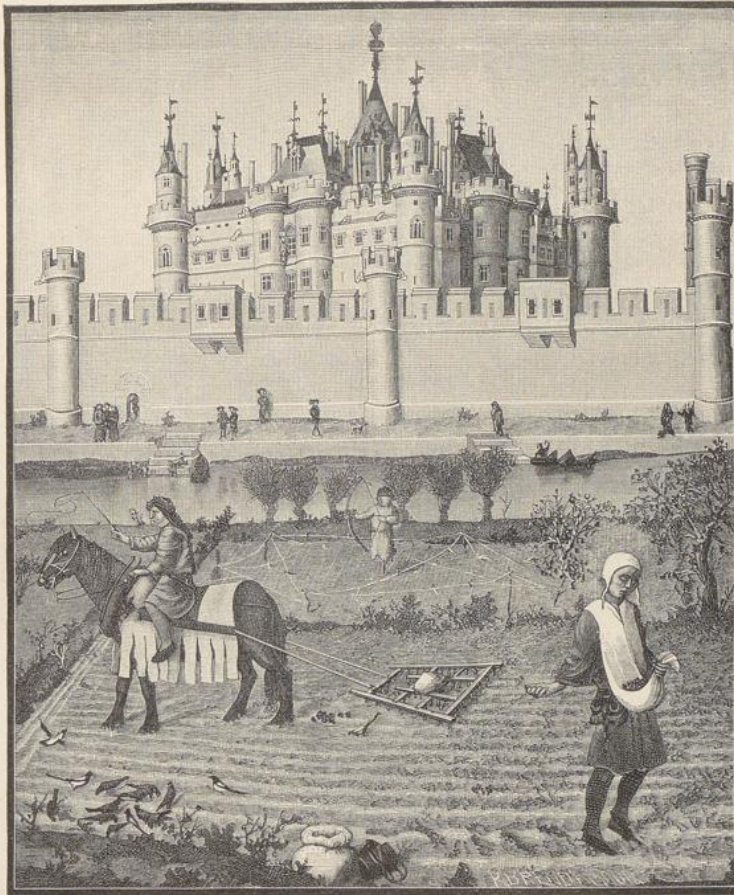


Fig. 6. Miniatur aus den Livres d'heures des Herzogs von Berry. Paris.

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

Am raschesten giebt 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 Schmucke 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 Wettstreit, 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) verjüngt. Aber auch die Vollbilder, die Randzeichnungen, die Initialen legen von dem gesteigerten Naturfinne Zeugnis ab. Die Figuren und Gruppen bewegen sich frei, ihr Gebärdenpiel 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. Mittelbild vom Klarenaltar.
Köln, Dom.

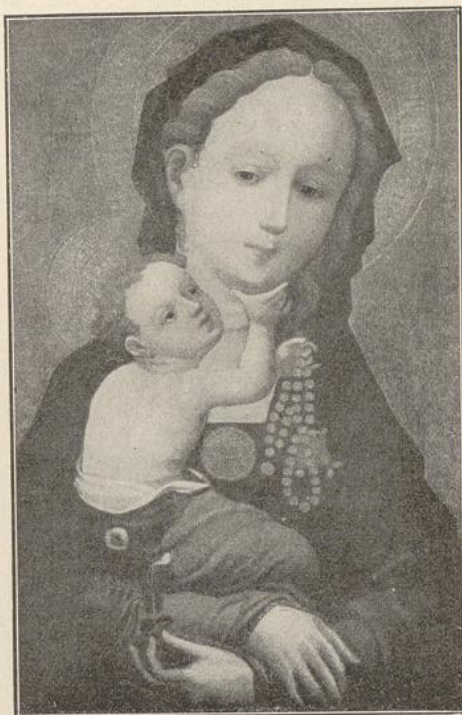


Fig. 9. Madonna mit der Bohnenblüte.
Köln, Museum.

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 ausprägt und die jüngeren Genossen zur Nachfolge zwingt, kann im 14. und auch am Anfange 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 Hansestädte und Reichsstädte, wie Soest, Ulm und

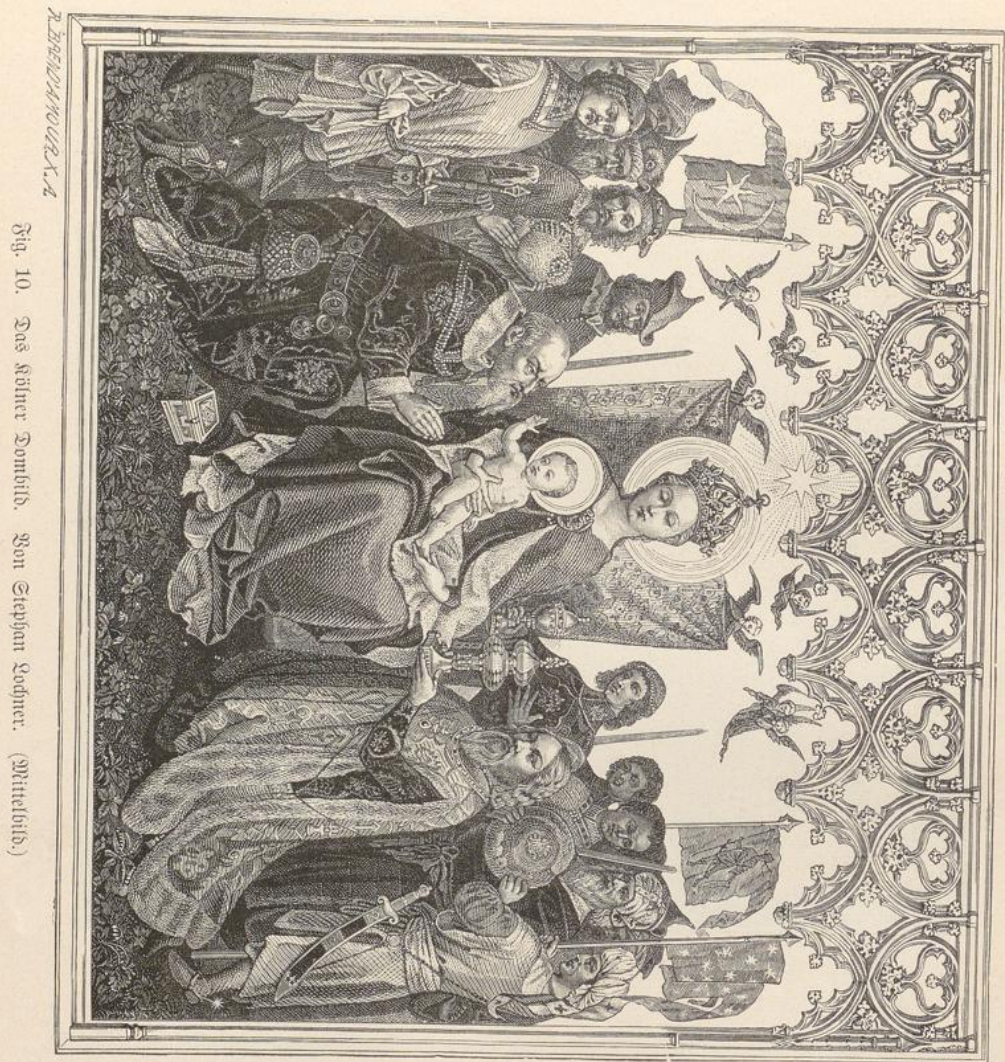
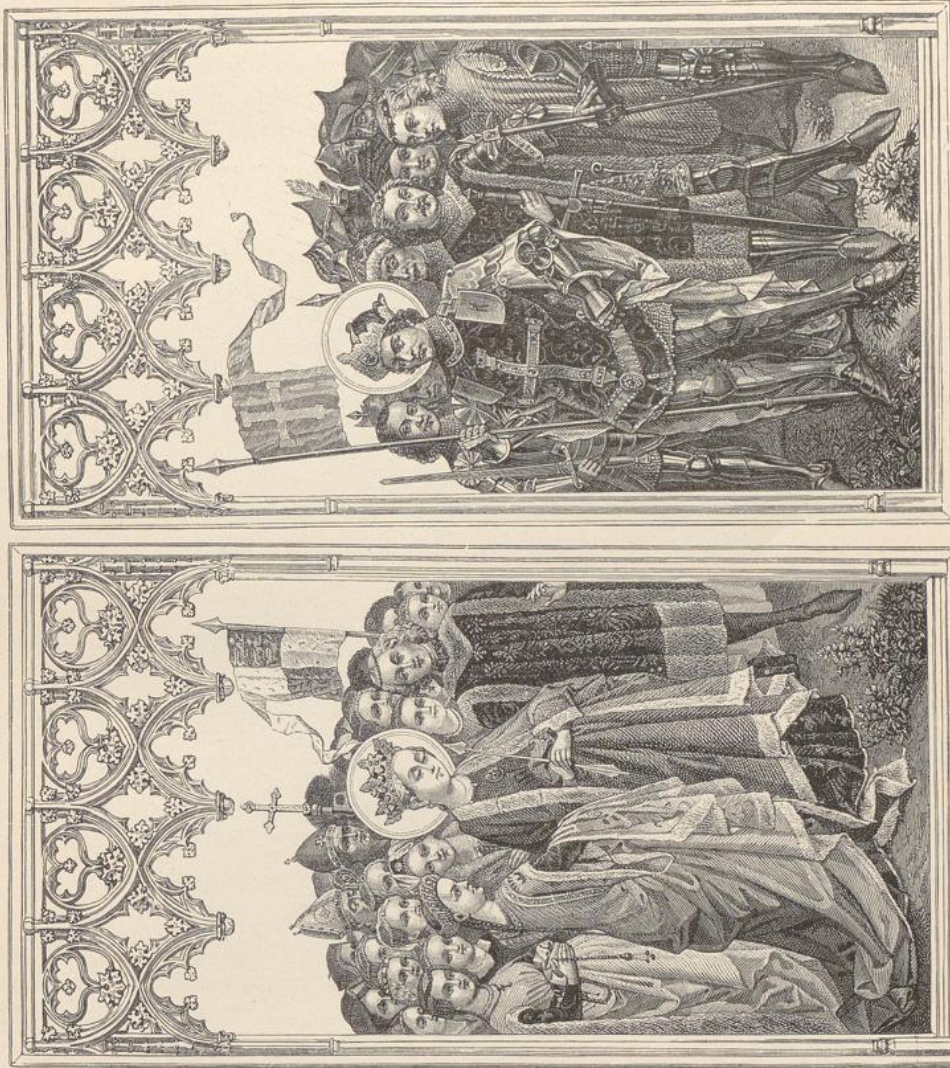


Fig. 10. Das Mähner Tombild. Von Stephan Bodmer. (Mittelalt.)

namentlich Nürnberg, welches seit dem 14. Jahrhunderte zu gewerblicher Blüte und zu größerer Bedeutung im Handel emporstieg, erfreuten sich eifriger Kunstpflege. 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 entgegengehend.

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 fargen Reste von Wandgemälden, welche sich im Museum zu Köln vom Meister Wilhelm von Herle —



R. B. K. A.

Von Stephan Lochner. (Flügelbilder.)

Fig. 11 u. 12. Das Kölner Dombild.

R. B. K. A.

dieser urkundlich (1358—1378) nachgewiesene Maler dürfte mit dem Wilhelm der Chronik 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 seinen Einfluß bekunden und seiner Richtung sich anschließen. Denn er war nach dem Chronisten »von allen Meistern geachtet«. Zu den größeren Altarwerken, z. B. in dem sog. Marienaltare 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 Christuskinde 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.

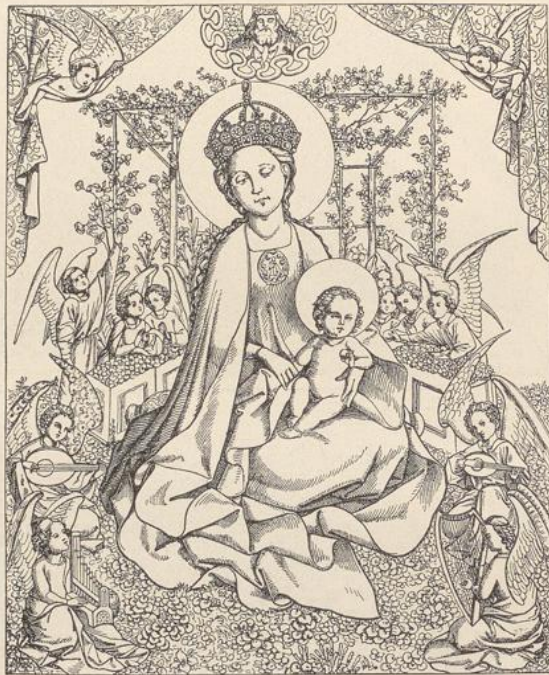


Fig. 13. Madonna im Rosenhag.

Von Stephan Lochner. Köln, Museum.

Der hervorragende 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 zugereifter 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 Christkinds 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 porträtartige Wirkung der Männerköpfe, die fleißige, treue Nachbildung der Kleiderstoffe und des Schmuckes auf eine schärfere Beobachtung der äußeren Erscheinungsformen hin, deren Darstellung freilich, wie die ungelenkten Bewegungen zeigen, noch auf mannigfache Schwierigkeiten stieß. Die Zahl der

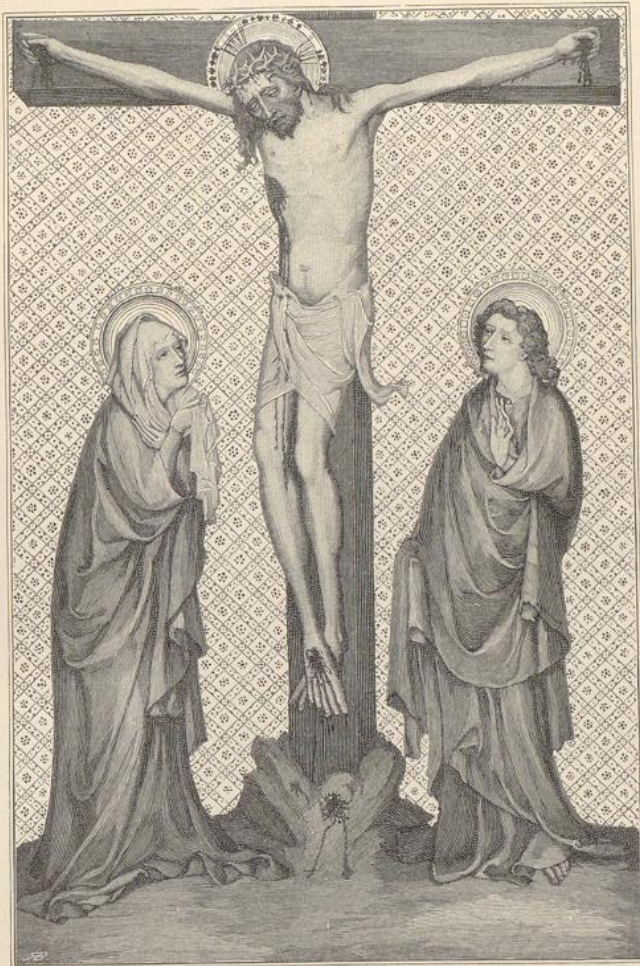


Fig. 14. Mittelbild des Pöhlert Altars. München, Nationalmuseum.

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 zusammensuchen müssen. Uebrigens 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 Vitanelei 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 Niederwildungen, 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 Mariae mit zwei Aposteln und den kleinen Figuren der Donatoren), zeigen ein genaueres Eingehen auf die Natur, in den Mäßen 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 Familienszene. Maria spinnt,

Elisabeth haspelt 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.

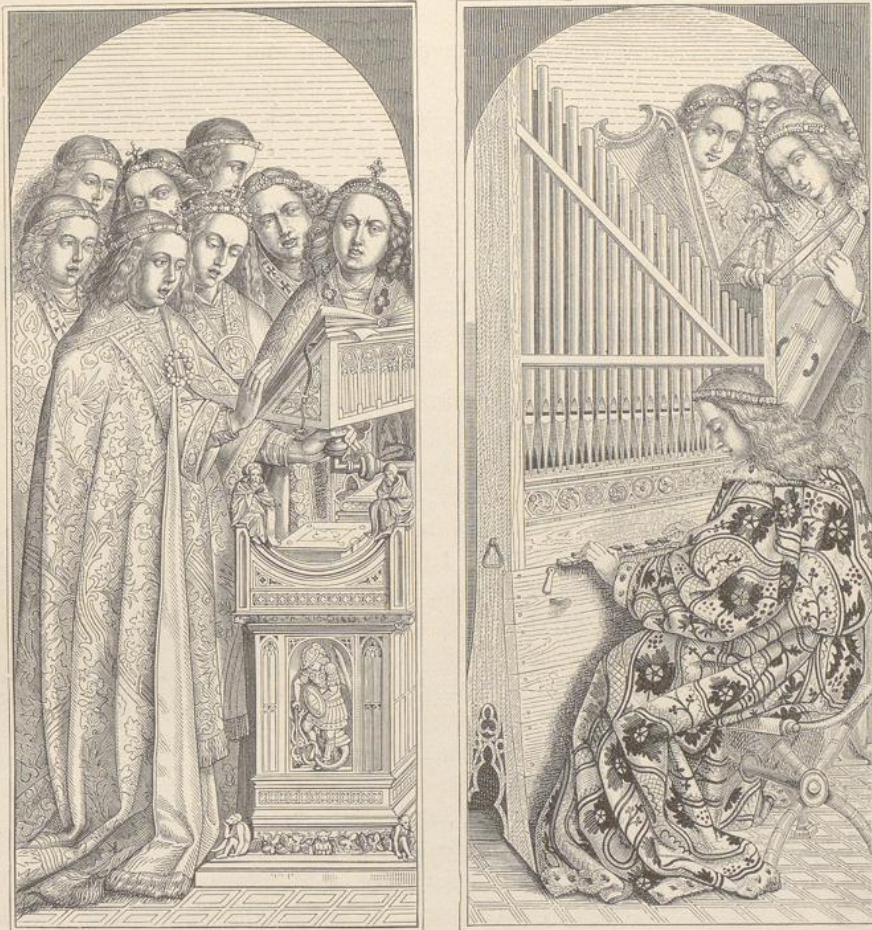


Fig. 16. Flügelbilder vom Genter Altar (obere Reihe). Berlin, Museum.

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 Claus Sluter in Dijon (s. 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 Faltenwurf, auf Kosten der Schönheit. Die eigentlichen Wurzeln des wunderbaren Aufschwunges der niederländischen Malerei liegen gewiß