

Handbuch der Kunstgeschichte

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

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

3. Deutsche Malerei und Skulptur

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94502](http://urn.nbn.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:hbz:466:1-94502)

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 Anschauung 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 Kunstscherfhaftigkeit 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, selbständigen 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 riegen 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 begehrt« 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 lebensfrischen 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 Scharfsbrüchige im Gefäle. 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 unschön 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 Kunstuübung 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 Hansaftädten, verfolgt werden können.

Ungleich tiefer als die niederrheinischen Schulen greifen die Meister allenjännisch-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 Kölmar. Seine Familie stammt aus Augsburg; der Vater, Kaspar, trieb in Kölmar 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 Thronsaltar. 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 vermag 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 angesesehen 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 befreunden, 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 thatächlich 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 Künstlerkräfte 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 letzteren 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.

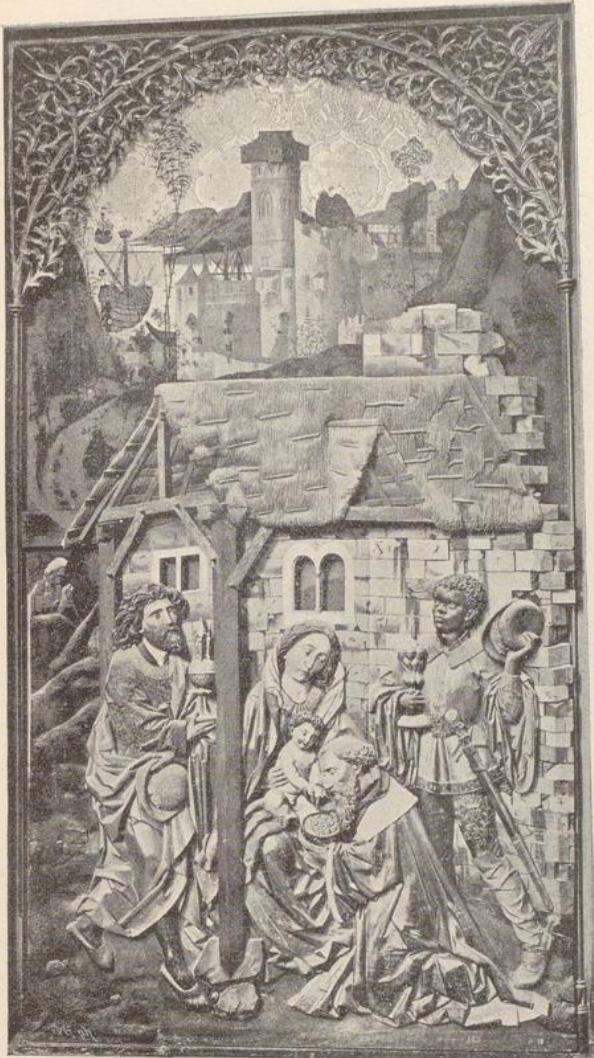


Fig. 45. Die h. drei Könige.
Holzreliefwerk vom Marienaltar zu Blaubeuren.



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. Kunstcharakter 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. Ausgelesene Einzelgestalten, ruhige Situationen bilden die Hauptaufgaben seiner Kunst. Seine männlichen Kopftypen mit den

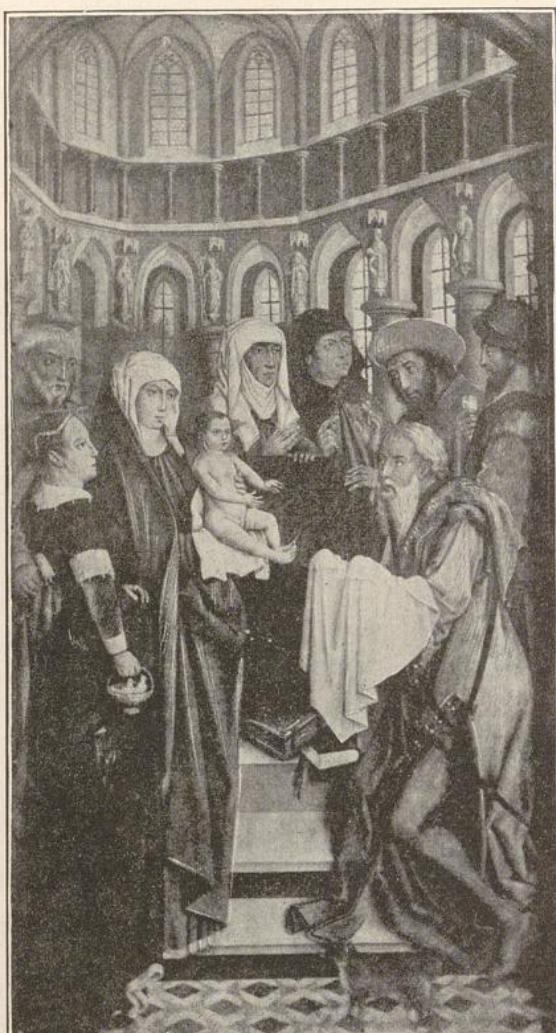


Fig. 47. Darstellung im Tempel, von Friedrich Herlin.
Nördlingen, Georgskirche.

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

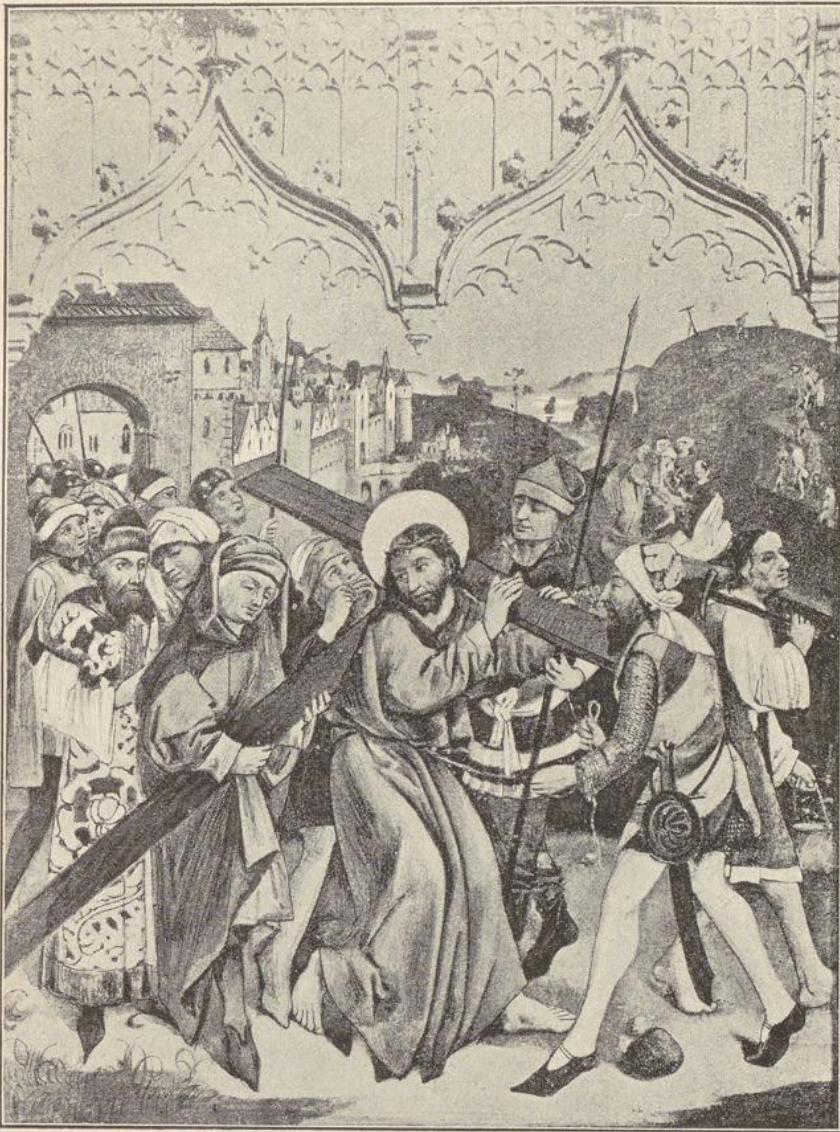


Fig. 48. Die Kreuztragung Christi, von Hans Schühlein. Tiefenbronn.

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 schildern, 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 Furtmeyer 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

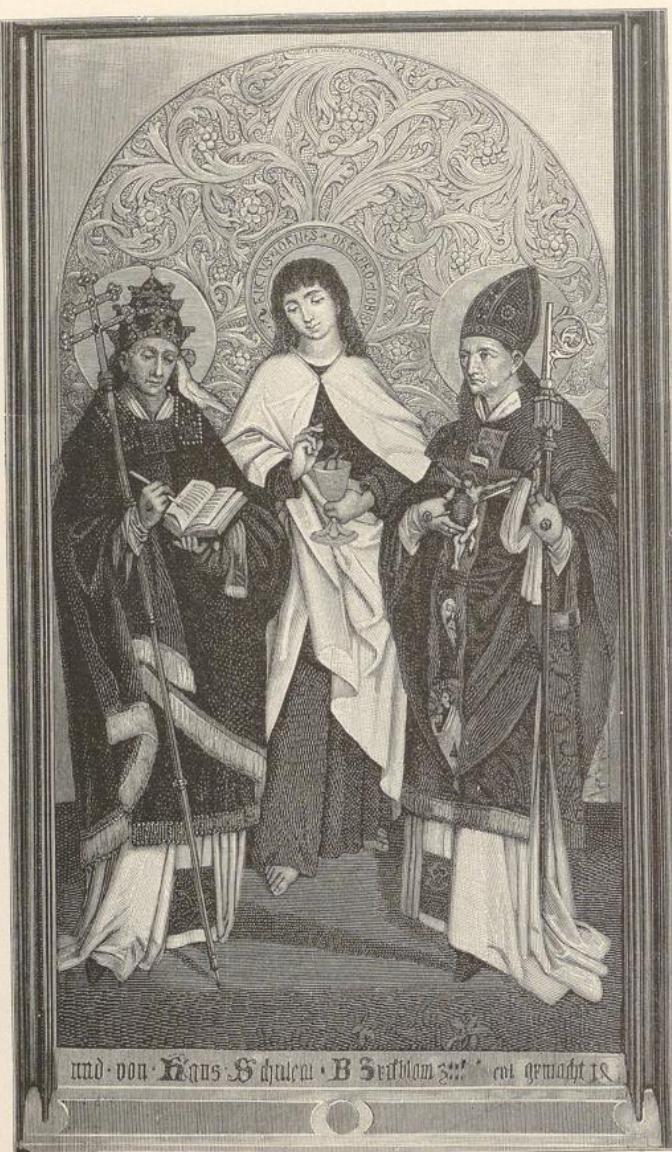


Fig. 49. Papst Gregor, St. Johannes, St. Augustinus, von B. Zeitblom.
(Michauder Altar). Budapest, Galerie.

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

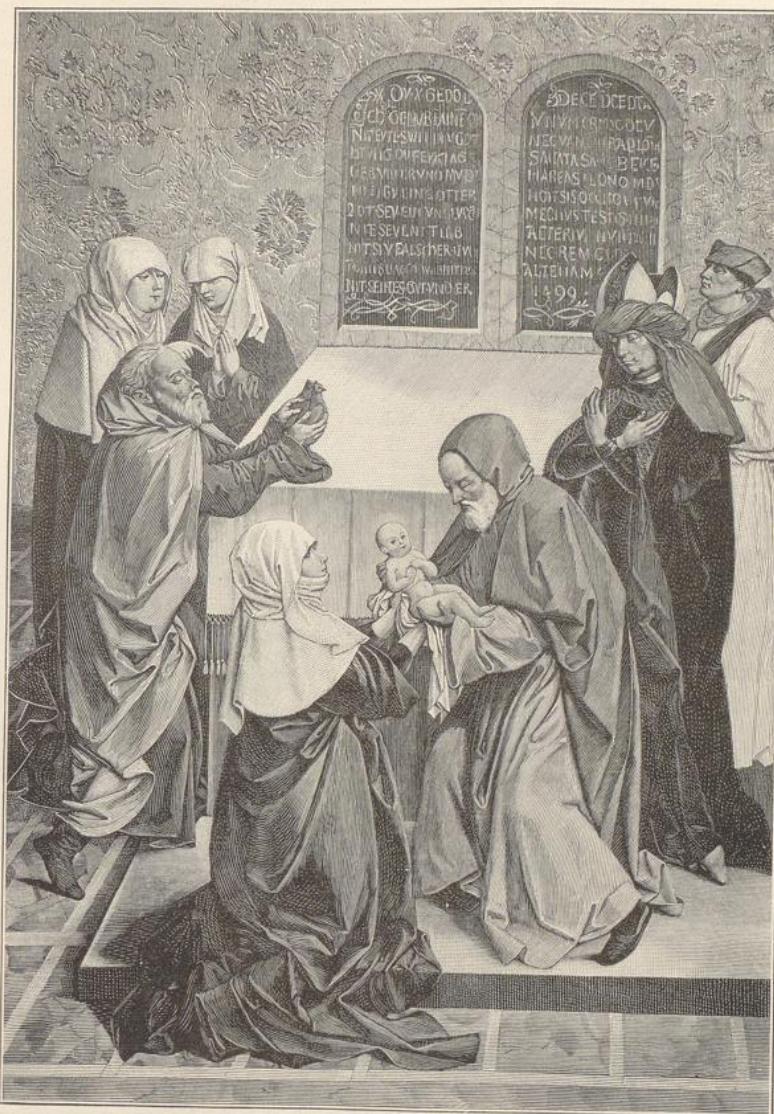


Fig. 50. Die Darstellung im Tempel. Großmain, Pfarrkirche.

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.

Einem 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

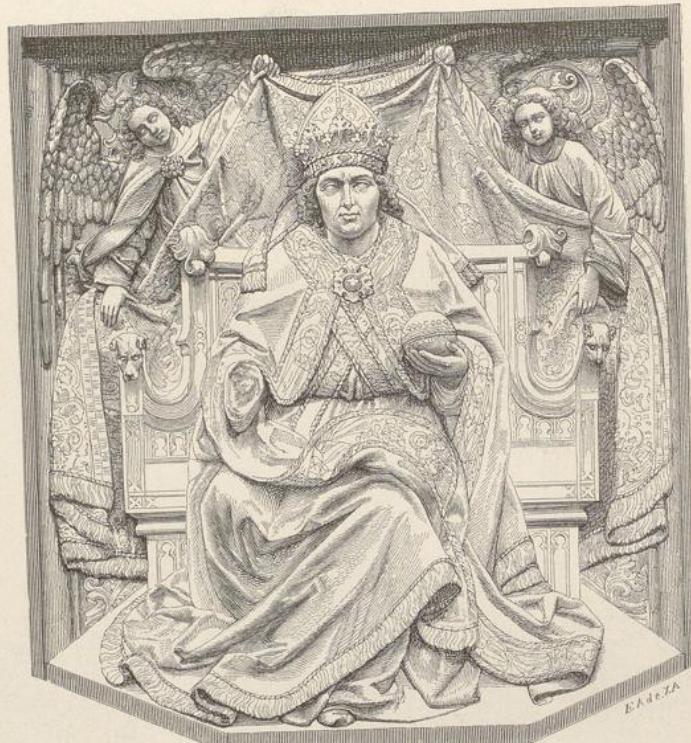


Fig. 51. Von der Grabplatte Kaiser Ludwigs von Bayern.
München, Frauenkirche.

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 Neberliesersten 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 Kunstbetrieb 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 Durchschnittsmaß technischer Tüchtigkeit nicht allzuweit hinter jenem in Flandern und Holland zurück. Es lag an äußen 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.

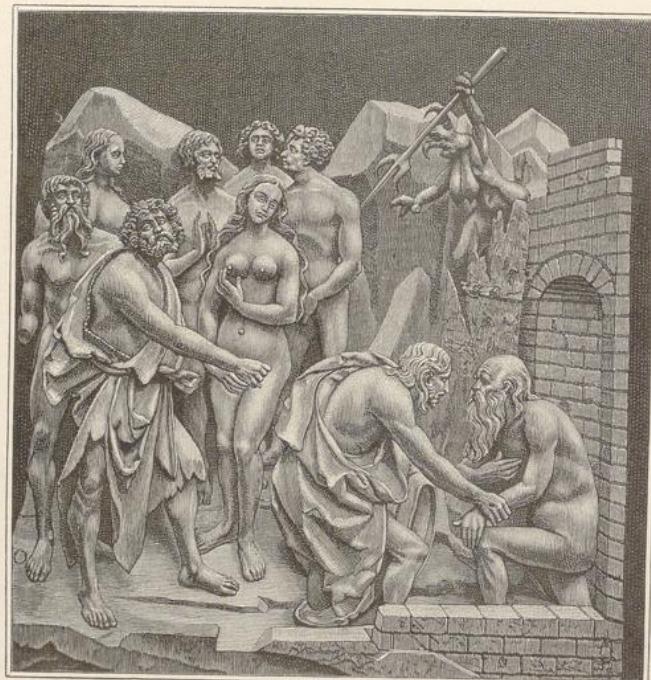


Fig. 55. Höllenfahrt Christi, Relief von Hans Brüggemann am Hochaltar im Dom zu Schleswig.

Der Volksglaube hat längst Nürnberg als den Vorort altdeutcher 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 Krafft's 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.

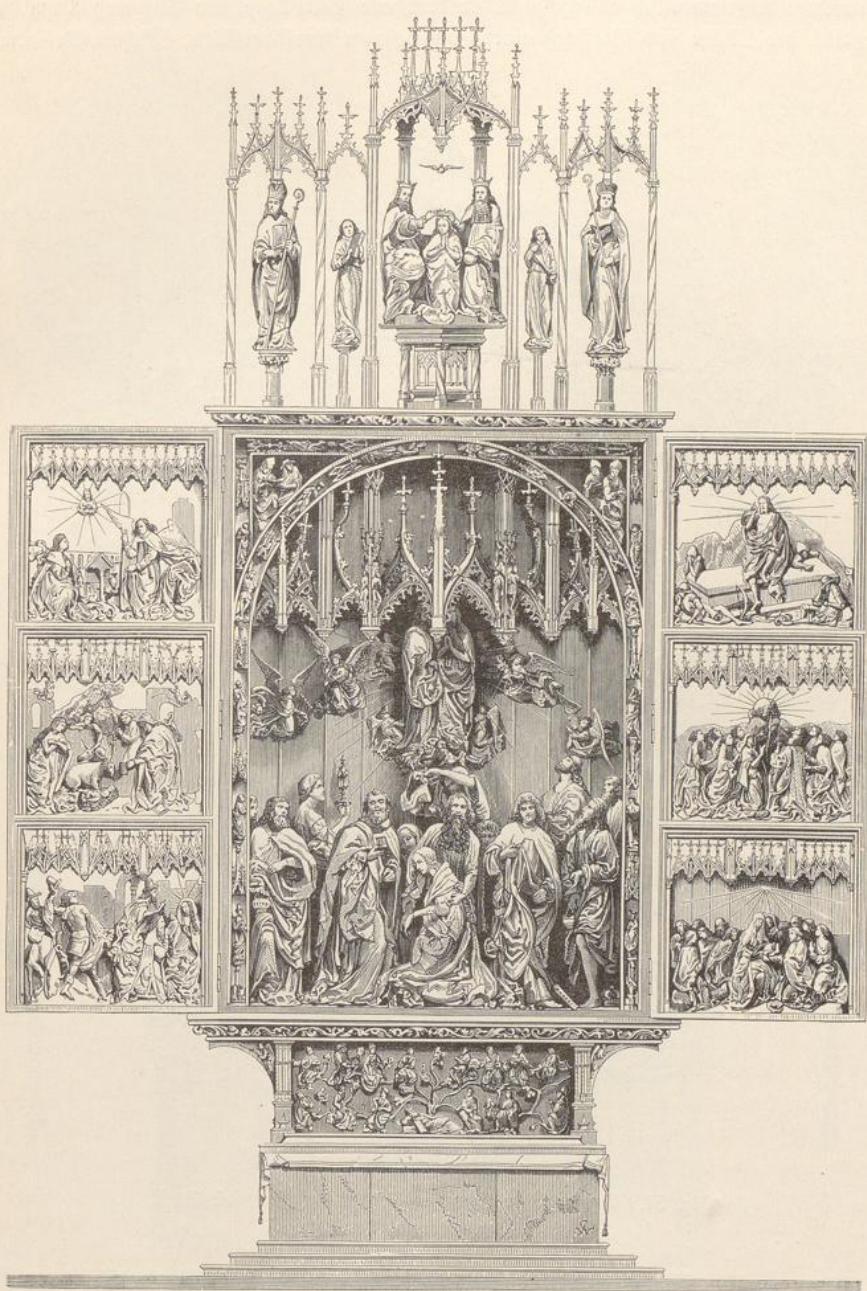


Fig. 56. Hochaltar in der Frauenkirche zu Krakau,
von Veit Stöß.

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 Kunstwerkstätte, 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 geschnittenen, 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 schwelend, 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 hat, 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« fest- haltend. 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.

stoffs 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 Bildschnitzerei 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 Rücksicht 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 Stiefsohne Wilhelm Pleydenwurff an der Ausschmückung der Schedelschen Weltchronik (1493) mit Holzschnitten nahm. Verraten die mannigfachen mythischen und historischen Gestalten den erfinderischen 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.

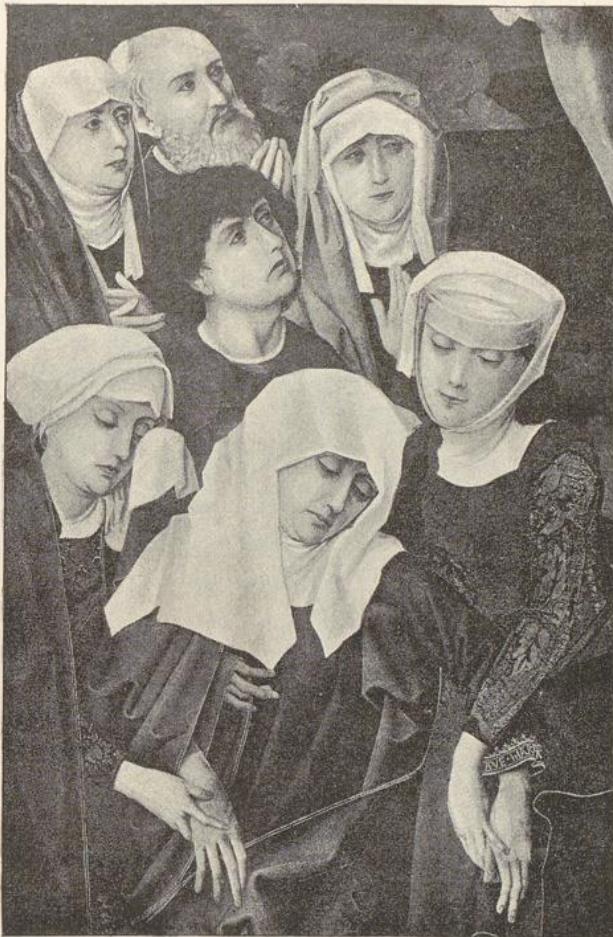


Fig. 67. Frauengruppe auf der Kreuzigung des Hofer Altarwerkes,
von Michael Wohlgemuth. München.