



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Handbuch der Kunstgeschichte

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

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

Der Tiefenbronner Altar

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94502](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-94502)

schilbernd, 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 Ungunst der Zeiten an; aus ihm spricht vielmehr ein freudiges, zielbewusstes Streben. Den Betrachter überrascht die lebendige Anordnung des Gastmahles im Hause des Pharisäers, die glückliche Charakteristik Marthas als sorgfamer 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 Eyckschen Schule erfuhr; sie wurde durch diese nicht in neue Bahnen gelenkt, sondern in der eingeschlagenen Richtung bestärkt und unleugbar 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 lebensfrohen 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 Angewohnung und neuer Erwerb nicht harmonisch verbunden.

Zwei Dinge hemmten die Blüte der deutschen Malerei: die mangelnde vornehme Rundschafft und der beschränkere geistige Umblid 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. Bildercyklen wurden geschaffen, aber nicht in großen Räumen gegliedert und nach architektonischen Gesetzen komponiert. Enge aneinander rückt vielmehr 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 harmonische Wirkung gewählt.

Der vollkommenen Durchbildung der künstlerischen Formen stellten sich mannigfache 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 Eyck eine selbständige 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 Mannigfaltigkeit des Lebens noch nicht den freien Blick besitzen. In ähnlicher Weise überwinden sie nur schwer das Knittrige und Scharfbrüchige im Gefalte. Malerischer Sinn hatte diese Behandlung 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 hastet an einzelnen wenigen außerlesenen Stätten. Wer sie in großen Zügen schildert, kann unbeschadet der historischen Wahrheit über die mannigfache 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 unfruchtbar wäre dagegen ein solches Verfahren im Bereiche der deutschen Kunst. Hier gab es keine Sammelpunkte, wo sich die Geschehnisse 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 Kunstübung und treten durch landschaftliche Gewohnheiten weniger beengte, wahrhaft schöpferische Persönlichkeiten auf. Bis dahin bleibt das Bild in Geltung, welches den Entwicklungsgang 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 gebricht, wird das Bild ergänzen und bereichern, aber nicht wesentlich ändern.

Am frühesten wurden wir, dank dem Sammeleifer der Brüder Boisserée am Anfange unseres Jahrhunderts, mit der niederrheinischen Schule bekannt, welche ihren Hauptsitz 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 Mariæ im Tempel, vom Meister des Marienlebens. München.

Von den Resten eines Passionsaltars in der Kölner Kartause, welche aus der Sammlung Lyversberg in den Besitz des Museums zu Köln gelangten, ausgehend, hat man ehemals 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 Hauptscenen aus dem Leben Mariä, von der Begegnung Joachims und Annas unter der goldenen Pforte, ihrer Geburt, ihrem Tempelgange (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 schwächlichen

6*