



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](http://urn.nbn.de:hbz:466:1-94502)

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 Einfüsse 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 Passionsaltars 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