



Handbuch der Kunstgeschichte

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

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1896

Schongauer

urn:nbn:de:hbz:466:1-94502

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

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

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

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



Fig. 39. Der 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 vermögt er das Echte und teilweise Harte der Formen zu überwinden. Auch mag

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

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



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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

Springer, Kunstgeschichte. IV.

7