



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der deutschen Kunst

<<Das>> späte Mittelalter von Rudolf von Habsburg bis zu Maximilian I. :
die Kunst der Gotik / Georg Dehio

Dehio, Georg

Berlin [u.a.], 1930

Buch V

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96210](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96210)

FÜNFTES BUCH

Dies Buch beschäftigt sich mit dem 15. Jahrhundert. Es ist ein Jahrhundert werdender Dinge, schwebender Entscheidungen, starker Spannungen zwischen äußerer Lebensform und innerem Gehalt; ein Zwie-licht umspielt alle Dinge, in dem der Schein einer untergehenden und das Licht einer aufgehenden Sonne zusammenfließt. Um die Frage schärfer zuzuspitzen: das 15. Jahrhundert, wohin gehört es eigentlich? ist es Mittelalter — ist es Neuzeit?

Hierum ist viel gestritten worden, und eine glatte Schlichtung wird auch niemals gewonnen werden, weil die Entwicklung auf den verschiedenen Lebensgebieten verschieden lief. Mag die Kirchen-Staats-Wirtschafts-geschichte für den Beginn der Neuzeit spätere Termine ansetzen, für die Kunstgeschichte liegt unzweideutig die Wasserscheide im 15. Jahr-hundert. Zwar bleiben vom Mittelalter ausgedehnte Residuen, sagen wir lieber Resultate, zurück; sie verschwinden nur langsam und manche niemals; das Entscheidende ist doch, daß die wirksamsten Antriebe nicht von dort kommen, wo die geistigen Zentren der mittelalterlichen Kunst lagen, und ihre Ziele in ganz andern Himmelsrichtungen suchen. Damit offenbart uns die Kunst, sie zuerst, in aller Deutlichkeit, daß eine neue Gesamteinstellung dem Leben gegenüber eingetreten ist.

Kein dröhnender Zusammenbruch leitete die Zeitwende ein; keine neuen Völker traten auf; keine neue Religion wurde gestiftet — was der Sinn der Reformation gewiß nicht war —; kein *deus ex machina* erschien auf der Bühne — für welche Rolle man irrig die Antike in Anspruch ge-nommen hat —: um das alles handelte es sich nicht, sondern um eine Wandlung im inneren Lebensprozeß. Sie ist die einschneidendste seit dem Untergang der antiken Welt; und hätte nicht schon längst die welt-geschichtliche Betrachtung zur Scheidung in zwei große Massen, Mittel-alter und Neuzeit, sich entschlossen, die Kunstgeschichte würde es von sich aus tun müssen. Warum aber der Barometer der Kunst am frühesten die Veränderung anzeigte, läßt sich wohl begreifen. Sie ist nach ihrem Wesen nur für eine Scheinwelt verantwortlich; auf leichten Flügeln schwingt sie sich über Schranken und Konsequenzen hinweg, vor denen andere Halt machen müssen; sowohl dem systematischen Denken als der praktischen Lebensgestaltung darf sie vorseilen und Geheimnisse der

Tiefe enthüllen, für die sonst »kein Verstand der Verständigen« das Wort zu finden weiß. So hatte ja auch in der Auflösung der antiken Welt gerade die Kunst den vorausgeworfenen Schatten des Mittelalters sehr deutlich abgezeichnet.

Wenn es gelänge, die geistigen Quellen der Kunst des 15. Jahrhunderts aufzudecken, so würden wir damit unser Wissen von der Entstehung der Neuzeit beträchtlich gefördert haben. Eine kurze Erinnerung an die äußere Umwelt, in der die Kunst sich bewegte, möge vorausgehen.

Den geringsten Antrieb zu innerer Erneuerung zeigte in Deutschland offenbar das staatliche Leben. Man bemerkt den Unterschied zu den Völkern des Westens — Frankreich, Spanien, England —, bei denen gerade die Umgestaltung des Staates, der Ausbau nationaler und zentralisierter Monarchien die Neuzeit einleitete. Unsere Darstellung des frühen und hohen Mittelalters hat den Eindruck hinterlassen, daß unsere Kunst ohne die — indirekte — Hilfe des Staates wenig hätte erreichen können. Im ausgehenden Mittelalter fehlte sie ihr ganz. Es ist das erste Mal in unserer Geschichte, daß Kulturblüte und Staatsblüte, Geist und Macht sich verfehlten.

Das deutsche Kaisertum war ein Schatten, eine Fiktion geworden, indes das Reichsterritorium vom Rande her abzubröckeln begann. Im Osten brach vor der polnisch-litauischen Übermacht der Deutsche Ordensstaat zusammen, erhoben sich die Böhmen gegen ihre deutschen Lehrer und trugen in den Hussitenkriegen den Schrecken weit ins deutsche Binnenland, zeigten sich am Horizont bereits die Türken; im Norden glitt die Hansa leise von der Höhe ihrer Macht herab; im Westen zog Burgund die Niederlande an sich; im Süden löste sich die Schweizer Eidgenossenschaft vom Reich; in Frankreich, wenn auch für kurzsichtige Augen noch keine Gefahr von dort drohte, reckte sich die Monarchie in die Höhe und sammelte ihre Kräfte zum kommenden Vorstoß gegen die deutsche Grenze. Die große Hoffnung, mit der das Jahrhundert begonnen hatte, die Reformkonzilien von Konstanz und Basel, war gescheitert. Die Kirche war von keinem ihrer Gebrechen befreit, doch ihr wunderbarer Apparat funktionierte ungestört weiter und hielt das Leben der Menschen so fest wie je in seiner Gewalt, von der Wiege bis zum Grabe.

Dennoch zeigt es sich überall, aber am unverhohlensten in der Kunst, daß die Kirche ihr höchstes Kulturideal, die universelle Einheit des europäischen Geisteslebens, nicht mehr aufrechtzuerhalten vermochte. In der Kunst der Hochgotik hatte es seinen machtvollsten Ausdruck gefunden. Die Kunst des 15. Jahrhunderts tritt mit scharfer Schwenkung unter das Zeichen nationalen Sonderwillens. Die Beobachtung muß in die Tiefe schürfen, um zu erkennen, daß zwischen den sehr verschieden gefärbten nationalen Strömungen doch ein Quellzusammenhang besteht. Zuerst an zwei weit entlegenen Punkten sprang die neue Bewegung auf:

in den Niederlanden und in Toskana. Auch noch an andern regte sie sich, wohl nicht mit gleicher Kraft, doch in gleicher Ursprünglichkeit. Ein äußerer Zusammenhang besteht nicht. Ein innerer, in der sozusagen unterirdischen Bewußtseinsschicht liegender muß notwendig angenommen werden. Denn woher käme sonst neben der sachlichen die zeitliche Kongruenz?

1399 begann Ulrich von Ensingen den Straßburger Münsterturm. Um dieselbe Zeit baute in Baiern Hans Stettheimer. Diese beiden sind die Eröffner der Spätgotik, in betreff deren kein Zweifel sein darf, daß sie nicht verfallende Überreife bedeutete, vielmehr die Ankündigung einer sich verjüngenden Baugesinnung in Deutschland. Eben um dieselbe Zeit arbeitete der große Niederländer Klaus Slüter an den Bildwerken der Kartause von Dijon, die er 1404 vollendete. In Florenz ereignete sich 1401 der berühmte Wettbewerb um die zweite Tür des Baptisteriums, aus dem Ghiberti als Sieger hervorging. 1416 malte Paul von Limburg das letzte Blatt am Gebetbuch des Herzogs von Berry, und im selben Jahre stellte Donatello sein Standbild des hl. Georg auf. 1419 entwarf Brunelleschi den ersten Kirchenbau der Renaissance. 1424 war Hubert van Eyck am Genter und Meister Franke am Hamburger Altar beschäftigt.

Diese Beispiele mögen genügen. Durch alle, so verschieden sie sonst sein mögen, zieht sich der gleiche rote Faden: das Bekenntnis einer vom Mittelalter sich abwendenden neuen Lebensstimmung, der Wille, dem neuen Geist einen neuen Leib zu bauen.

Als die kunstgeschichtliche Forschung dieser Tatsache gewahr wurde, war sie ihr gegenüber zunächst ratlos. Lange hatte sie gelehrt, die Kunst der Neuzeit sei zuerst in Italien ans Licht getreten, mit weitem Vorsprung vor den transalpinen Ländern. Nun war nicht mehr zu leugnen, daß auch in diesen mit voller Kraft ein Neues sich regte. Aber die äußeren Merkmale, aus denen allein man bisher den Rahmen eines »Stils« zu konstruieren gewohnt war, waren auf beiden Seiten verschieden, und es war kein Name zu finden, durch den die postulierte Einheit hätte bezeichnet werden können. Endlich entschloß man sich zur Behauptung: auch die nordische Kunst des 15. Jahrhunderts ist Renaissance. Wir möchten hier die Frage einschalten, ob es denn keine Anordnung kunstgeschichtlicher Zusammenhänge gibt außer durch das Mittel von Stilnamen? Im vorliegenden Falle unbedingt ist der Name Renaissance als Generalnenner der Kunst des 15. Jahrhunderts, mit gleicher Gültigkeit für den Norden wie für den Süden, der verfehlteste, der vorgeschlagen werden konnte. Eine gewaltsame Umdeutung und verflüchtigende Erweiterung des bis dahin klar determinierten Begriffs war dazu nötig. Nein, gerade die Renaissance, d. i. das Bündnis des modernen italienischen Volksgeistes mit der Antike, ist in der Stunde des Werdens der neuzeitlichen Kunst das Trennende zwischen Nord und Süd gewesen, während das, was sie ver-

band, das neue Verhältnis zur Natur, außerhalb des spezifischen Renaissancebegriffs liegt. Im Norden ist die neue Kunst nicht erwachsen etwa aus vermehrtem Einfluß der romanischen Völkergruppe, sondern eben jetzt ging der Primat, den zuletzt die Franzosen gehabt hatten, auf die germanische Seite über. Und wenn die Niederländer, auf die es zunächst am meisten ankam, eben im Begriff waren, unter dem Druck unserer unglücklichen politischen Geschichte dem Leben der Gesamtnation sich zu entfremden, so wird die Beurteilung der völkischen Wurzeln des neuen Gewächses dadurch nicht im geringsten alteriert. Auf den ersten Blick wohl scheint es nicht anders zu sein wie in Italien, wo die neue Kunst noch ausschließlicher das Erzeugnis einer einzigen Landschaft, Toskanas, war. Ein verhängnisvoller Unterschied bestand jedoch: Toskana lag in der Mitte und die Niederlande lagen am Rande. Der Beitrag der letzteren zur Kunst des Mittelalters war weder besonders groß noch besonders eigenartig gewesen. Das Eigengeartete ihrer Begabung wurde erst jetzt frei. Ein begünstigender Nebenumstand — nicht mehr — war die im späten 14. Jahrhundert eingetretene Berührung mit Ausläufern des italienischen Trecento und der höfischen Kultur Nordfrankreichs. Alle Begründer der neuen Kunst — die drei Brüder von Limburg, Klaus Slüter und Klaus van Werwe, Hubert und Jan van Eyck — waren reinblütige Niederdeutsche, zum Teil dicht an der Grenze der heutigen Rheinprovinz geboren, und zu ihrem Kreise gehörten nicht wenige Deutsche in dem heute geltenden engeren Sinne: ein Hermann von Köln, ein Klaus von Mainz, ein Hans von Hagenau, ein Hans von Konstanz; Namen, die nur der Zufall erhalten hat und deren Zahl vielfältig größer gewesen sein muß*. Wenn wir uns heute daran gewöhnt haben, die niederländische Kunstgeschichte von der deutschen zu trennen, so lassen wir uns durch die vollendeten Tatsachen (doch erst später vollendete) der Staaten-geschichte bestimmen. Schon Rubens und Rembrandt sind uns nicht mehr »Deutsche«. Aber jenen Tatsachen auch noch rückwirkende Kraft zu geben, ist widersinnig, und in keinem Fall ändern sie etwas an der älteren und nicht verjährbaren Prämisse, daß die Niederländer nach Blut und Sprache deutschen Stämmen angehören, deren andere Hälfte die Trennung nicht vollzogen hat. Im 15. Jahrhundert standen sie den Niederrheinländern und Westfälingern in jeder Hinsicht näher, als diese etwa den Schwaben und Baiern. Bei alledem kann es nicht übersehen werden, daß eben jetzt die fatalen politischen Verschiebungen begannen, in deren weiterer Folge die Niederlande allmählich vom Hauptkörper unseres Volkes sich ablösten. Von wie kurzem Bestande das neuburgundische Reich auch war, es war das Verhängnis. An wenigen Punkten unserer Geschichte werden die Folgen der staatlichen Zerrissenheit für den geistigen

* Aus einer späteren Generation der in der Nähe von Mainz geborene Hans Memling.

Zusammenhang der Nation so schmerzlich klar wie hier. Denn nun geschah es auch, daß, eben da er entsprungen war, der Strom der niederländischen Kunstbegabung auf den undeutschen burgundischen Hof abgelenkt wurde. Nichts von innerer Notwendigkeit liegt darin. Gesetzt, die ungezählten Zufälligkeiten der deutschen Territorialbildung hätten sich etwas anders gelagert, — die Habsburger etwa hätten nicht Österreich, sondern ihr altes Stammland am Oberrhein zum Hauptsitz ihrer Macht sich eingerichtet, oder Heinrich VII. und sein Geschlecht hätten nicht in Böhmen, sondern von Luxemburg aus ihr Königreich sich gegründet — in beiden Fällen hätte die burgundische Macht nicht entstehen können, und ein deutscher Hof wäre das Zentrum der Anziehung geworden.

Dies wäre der natürliche Lauf der Dinge gewesen; der historische stand unter dem Gesetz des deutschen Partikularismus. In den Niederlanden lag im Umkreis des deutschen Stammes- und Sprachgebiets die stärkste, aber zweifellos nicht die einzige Quelle, durch die die neue Kunst sich den Weg an die Oberfläche bahnte: vom Bodensee bis nach Hamburg sprangen ihrer gar manche noch. Wir werden noch einmal auf den Vergleich der Niederlande mit Toskana hingedrängt. Hätten sie in vollem Maße das für die deutsche Kunst werden können, was Toskana für die italienische war — es schmerzt, an die in der Schlußfolgerung liegenden Möglichkeiten zu denken! Hier muß mit Entschiedenheit der, leider sehr verbreiteten, Anschauung entgegengetreten werden, als ob die deutsche Kunst des 15. Jahrhunderts in tiefer Abhängigkeit von der niederländischen gestanden, jedenfalls ihr Bestes ihr verdankt hätte. Nur für eine kurze Epoche, die auch nicht am Anfang der neuen Bewegung liegt, trifft dies zu. Beide sind Zweige eines Stammes, doch unter ungleichen Wachstumsbedingungen. Die niederländische hatte zum räumlichen Schauplatz ein enges Gebiet, auf dem sich die reichsten Städte Europas zusammendrängten; sie hatte als Publikum einen glänzenden Hof und ein bürgerliches Patriziat von gepflegter und einheitlicher Bildung; sie konnte für Liebhaber und Kenner arbeiten, wie Großdeutschland deren nicht besaß. Dank diesen Voraussetzungen konzentrierte sie ihre Problemstellung mit ruhiger Sicherheit, gewann sie jene Geschlossenheit der Form und Feinheit der Durchbildung, in der sie unerreicht blieb. Mit einer solchen aristokratischen Bildungsschicht hatte die deutsche Kunst nicht zu rechnen; sie war in der bürgerlichen Mitte zu Hause, was aber nicht bedeutet, daß sie nicht Spielraum gehabt hätte, von der Mittelstraße, wenn diese schon die begangenste war, auch abzuweichen. Sie war, mit der niederländischen verglichen, eigenwilliger und persönlicher, vielseitiger und problematischer, formloser auch und geschmacksunsicherer, aber auch gefühlswärmer und phantasiereicher, einfältiger und tiefsinniger. Ihre Vollendung und klarste Repräsentation

in der Persönlichkeit Dürers werden wir zwar in diesem Buche noch nicht kennenlernen. Der Unterschied zwischen ihm und dem typischen Niederländer Jan van Eyck ist genau derselbe wie der zwischen Luther und Erasmus. Die Deutschen des 15. Jahrhunderts haben sich von den Niederländern nur sehr bedingt angezogen gefühlt; am meisten in der Malerei, selten in der Bildhauerkunst, gar nicht (es wäre denn rein örtlich, im Grenzgebiet) in der Baukunst.

Völlig veränderte sich das Verhältnis zu Frankreich. Bald nach dem Beginn des 15. Jahrhunderts verschwand dieses Land, das für das 13. und 14. Jahrhundert so viel bedeutet hatte, aus dem Gesichtskreis der deutschen Kunst, und blieb verschwunden, wie wir gleich hinzufügen, bis zu dem nach Ludwig XIV. benannten Zeitalter. Die französische Kunst des ausgehenden Mittelalters war dasselbe, was Goethe der französischen Literatur seiner Zeit zuschrieb: »bejahrt und vornehm«. War sie doch selbst genötigt, am frischen Quell der Niederlande (und später Italiens) Verjüngung zu suchen. Das 15. Jahrhundert ist die am wenigsten französische Epoche der französischen Kunstgeschichte. Den Deutschen dieser Zeit hatte Frankreich, wie es war, nichts mehr zu bieten. Somit war während dieses Jahrhunderts die Fühlung mit der romanischen Kunstwelt überhaupt abgebrochen; es ist das einzige, von dem das gesagt werden kann. Denn auch nach der Seite Italiens, wo im 14. Jahrhundert ein kurzes Zwischenspiel der Annäherung stattgefunden hatte, senkten sich die Schlagbäume wieder. Es ist keineswegs die Folge einer allgemeinen Beziehungslosigkeit. Der Handelsverkehr mit Mailand und Venedig war lebhaft genug, und die Wanderung nach dem geistlichen Markte der Eitelkeiten in Rom stand niemals still, ja, es gab dort eine große deutsche Kolonie. Um so bezeichnender für die Eigenbrödelei der deutschen Kunst ist es, daß das italienische Quattrocento für sie gar nicht existiert hat.

Nach dem von internationalen Strömungen durchsetzten 14. erscheint das 15. als ein eminent deutsches Jahrhundert. Zu meinen, daß dies zumeist durch die oben besprochene Verengung des Horizontes erwirkt sei, wäre doch ein gefährlicher Irrtum; die Türen schließen, die Einfuhr fremder Geistesgüter einschränken ist nicht an sich schon das Mittel, die eigenen schöpferischen Kräfte zu vermehren. Dies wurde durch ein anderes erreicht: dadurch, daß die Kunst ihre Wurzeln in neue, bis dahin unberührt gebliebene Schichten des Volkstums vortrieb. Sie wurde entschiedener national deshalb, weil sie zu gleicher Zeit entschiedener populär wurde: dies ist der doppelte Sinn ihrer gesteigerten Volkstümlichkeit. Man wird nicht übersehen können, daß in ihr doch auch wieder eine Beschränkung lag. Nicht die ganze Volksgemeinschaft kam in ihr gleichmäßig zu Worte. Dem Satz, von dem wir ausgingen: — das 15. Jahrhundert sei exemplarisch ein deutsches gewesen — ist ein

zweiter, ihn enger begrenzender, hinzuzufügen: es ist das Jahrhundert des dritten Standes. Vom Bürgertum gehen die treibenden Kräfte aus, das Bürgertum gibt ihr das geistige Gepräge: zu der aristokratischen und universalen Kunst des hohen Mittelalters das entschiedene Widerspiel.

Der Stadtbürger ist nicht mehr der *homo novus* im Gesellschaftsbau. Auf dem Grund seiner in der vorigen Epoche errungenen wirtschaftlichen und rechtlichen Sonderstellung hat er sich jetzt, was ihm noch fehlte, seine eigene Kultur herausgearbeitet. Sie dringt maßgebend durch. Der Adel und die Geistlichkeit haben ihr eigenes Standesbewußtsein und ihre eigenen Sitten, aber keine eigene Kultur mehr. Der »deutsche Mensch« des späten Mittelalters, gleichviel welchem Stande er angehört, ist ein exemplarisch bürgerliches Wesen. Überzeugend, wie sonst nichts, sagt uns dieses die Kunst. Aus der Hand der Bürger und mit bürgerlichem Stempel empfangen sie alle andern Stände. Es verschlägt wenig, daß, ein Seitenstück zum staatlichen Partikularismus, die Gesellschaft sich in unermeßlicher Mannigfaltigkeit und Kleinteiligkeit zerklüftet, — wieviel Sprossen auf der Leiter der geistlichen Hierarchie vom Erzbischof und Kurfürsten bis zum Bettelmönch und Eremiten! wieviel Arten und Stufen des Adels, wieviel Gliederung unter den Stadtbewohnern, wieviel Rechts- und Wirtschaftsunterschiede unter den Bauern! welch ein Hang all dieser Gruppen, sich gegenseitig späherisch zu beobachten, zu kritisieren und zu verspotten! — und dennoch in der höheren intellektuellen Sphäre eine große Gleichartigkeit. Die Kluft, die im frühen und hohen Mittelalter die Bildung vom naiven Volksleben getrennt hatte, ist sichtlich abgeflacht. Die Vermittlung liegt in der nach oben wie nach unten dominierenden bürgerlichen Kultur. Ihr ist zu danken, daß die durch eine Unendlichkeit der Teilungslinien zerschnittene Nation in ihrem geistigen Leben nicht ins Chaos fiel.

So viel ist schon zum Lobe des deutschen Bürgertums im ausgehenden Mittelalter gesagt worden, daß wir es nicht zu wiederholen brauchen. Nötiger ist, daran zu erinnern, daß nicht alles in seinem Bilde Licht war. Den deutschen Bürger begleitete wie sein Schatten der deutsche Philister. Mit dem einen wuchs der andere. Auch in der Kunst hatte er seine Hand im Spiele. Beachten wir den Unterschied genau: die Kunst der romanischen Stilepoche war oft bäuerisch gewesen, philiströs niemals. Die Künstler in den Bauhütten des hohen Mittelalters waren in ihrer Art stolze Aristokraten, die keinen Beifall suchten, als allein den der Besten. Die bürgerlichen Künstler aber waren Gewerbetreibende und dadurch ihrem Publikum weit enger verbunden, im guten wie im weniger guten Sinne. Viel neue Fähigkeiten sind im Bürgertum erwacht, aber auch viel alte Tugenden verschwunden. Am älteren Deutschtum gemessen, geht durch alle Klassen ein großer Verlust an Vornehmheit des Lebens-

geschmacks. Die Zeit ist von einer wuchtenden Unruhe gepeinigt, zerrissen vom Widerspruch zwischen innerer Überfülle und äußerer Schwäche, innerer Rastlosigkeit und dem Nichtfinden großer, gemeinsamer Aufgaben: die Folge einer in zu eng gewordene Grenzen zusammengepreßten Kraft und einer verworrenen, unbehilflichen Verfassung des öffentlichen Lebens. Wie nur je eine Übergangszeit empfand sie es: zwei Seelen fühl' ich ach in meiner Brust. Mit schonungsloser Offenheit hat sie uns von ihren Gebrechen eingehendst selbst unterrichtet. Die Satire blühte. Die Moralisten fanden kein Ende, zu warnen und zu schelten, und unwiderlegliche Tatsachen beweisen, daß sie nicht übertrieben. Eine Hauptquelle der Verderbnis sahen sie, nach Moralistenart, im Reichtum. Den Eindruck eines reichen Landes machte Deutschland auch auf fremde, zu vergleichen und zu urteilen fähige Besucher. Diese kannten freilich nur die Städte. Ihr Wohlstand war um das Jahr 1500 auf einer Höhe, welche sie erst in unseren Tagen wieder erreicht haben. Noch mehr als auf dem Vermittlungshandel beruhte er auf der gewerblichen Arbeit. Die Deutschen hatten in der Welt den Ruf, das eigentliche Volk der Erfinder zu sein. Was sie als solche damals geleistet haben, würde eine lange Liste ausmachen. Begnügen wir uns, ihre Krone zu nennen, die Buchdruckerkunst, nebst deren Vorläufern, dem Kupferstich und Holzschnitt. Dürer hat in dem Blatte, dem er die Überschrift »Melancholia« gab, die Erfinderseele seines Volks in einer poetischen Vision uns gezeigt — und nicht als eine sich glücklichühlende.

In bitteren Anklagen nach allen Seiten machte das innere Unbehagen sich Luft, gegen niemanden aber schonungsloser als gegen den geistlichen Stand. Die Beschwerden sind alt, und man darf sogar zweifeln, ob diese Zeit so sehr viel mehr Anlaß zu ihnen geboten hat als schon frühere; neu ist aber die Schärfe, Offenheit und Verbreitung der Kritik. Früher hatte der geistliche Stand sich selbst gerichtet, jetzt wagten es auch die Laien, und sie vor allem. Die beiden Heilmittel aber, zu denen das Mittelalter gegriffen hatte, wenn die ernste Frömmigkeit vom offiziellen Kirchentum sich im Stich gelassenühlte, wurden nicht mehr aufgesucht: weder bildeten sich neue Mönchsorden noch auch ketzerische Sekten. Es hatte die Stunde für das Individuum geschlagen. Nicht mehr in rein vertrauender Unterordnung unter die Kirche, die alles für ihn tat, konnte der Einzelmensch seines Seelenheils sich versichern, er mußte irgendwie selbst tätig werden. Das 15. Jahrhundert kennt, nicht bloß nur vereinzelt, kalte Gleichgültigkeit, ja, höhnischen Unglauben: die Mehrheit der Menschen war fromm — fromm freilich in allen Abstufungen und Spielarten, die dieser Begriff umfassen kann, vom grobsinnlichen Aberglauben und der nüchternen Spekulation auf einen durch Geld zu erwerbenden Anteil am Gnadenschatz der Kirche bis zu innerlichstem Leben in Gott. Für dies sinnlich frische Geschlecht bedeutete das Wohlgefallen an kirchen-

festlichem Schaugepränge, Prozessionen, Wallfahrten, Reliquienkult und Mirakelwesen gar nicht notwendig Erdrückung des tieferen religiösen Lebens. Aus dem 15. Jahrhundert stammt doch auch der vollendetste Ausdruck christlicher Frömmigkeit, das Buch von der Nachahmung Christi. Nichts berechtigt, von einem zunehmenden religiösen und sittlichen Verfall der Kirche zu reden. »Vielmehr zeigt sich, je tiefer die Forschung dringt, desto deutlicher, das Bild einer steigenden religiösen Ergriffenheit, eines wachsenden Ernstes und kirchlichen Eifers. Die Zeit um 1500 ist in Wahrheit ein religiöses Zeitalter gewesen.« Dies Urteil bestätigt überzeugend das von der Kritik nie betroffene Gebiet der Kunst. Und kirchlich war noch immer die ganze Kunst. Wohl waren die »guten Werke«, die nachher der Reformation zum Greuel wurden, ein unentbehrliches Wasser auf ihre Mühle. Allein, wie ungleichwertig immer die äußeren Antriebe sein mochten, die Kunst besaß eine wunderbare Fähigkeit zur Läuterung. Vielleicht zu keiner Zeit hat sie der Ahnung und Sehnsucht der notleidenden Seelen so viel Trost und Licht gespendet. Sie war »realistisch« doch eben nur in der Form.

Die auf das Individuum zugespitzte Frömmigkeit hat aber für die Kunst auch ein negatives Ergebnis gehabt: das ist der Rückgang der monumentalen Großkunst. Die Menschen des Mittelalters hatten sich zu gewaltigen Unternehmungen von langer Frist vereinigt; sie hatten der Macht und Größe der Kirche zu dienen und dem Genius des Volkes, nicht der ein Aggregat von Individuen bildenden Masse. Sobald die religiösen Interessen der einzelnen in den Vordergrund traten, geriet die Kunst ins Kleine und Intime. Der Strom der Produktion schwoll ins Unerhörte an, aber zugleich zerteilte er sich in unzählbare Fäden. Hatten früher nur die Großen der Erde als Stifter hervortreten können und hatte ihr Weihgeschenk dann dem ganzen christlichen Volke gehört, so wollte jetzt jede bürgerliche Korporation, jede geistliche Laienbruderschaft, jede wohlhabende Familie ihren besonderen Schutzpatron haben und im allgemeinen Gotteshaus eine eigene Kapelle, einen eigenen Altar, ein eigenes Motivbild. In demselben Maße, wie die Zahl der großen Kirchenbauten zurückging, mehrte sich die Menge gesonderter Andachtsstätten. Die Kirchen füllen sich mit kleinen Schmuckarchitekturen und Ausstattungsstücken. Die Altäre werden nicht nach den Heiligen, sondern nach den Stiftern genannt: der Hallersche, der Tuchersche, der Kargische usw. An den Glasfenstern prangen die Familienwappen. Die Kirche ist nicht allein Festort, sondern täglich und stündlich geht man in ihr aus und ein; sie ist Stadtheiligtum, Begräbnisplatz, lebendige Familienchronik. Sie nimmt einen Charakter von Wärme, Traulichkeit, sozusagen Wohnlichkeit an, der von der strengen Feierlichkeit der früheren Epochen, in denen sie den unpersönlichen, objektiven Verrichtungen der Mönche und Kleriker diente, auffallend absticht. Und damit nicht genug:

die Fülle quillt über die Mauern der Kirchen hinaus, die Kirchhöfe, die Landstraßen bevölkern sich mit Kreuzgruppen, Stationsbildern, Heilighäuschen und Wegkreuzen — Einladungen zum Gebet, das immer zugleich auch dem Stifter zugute kommt. Die Kunst geht in die Masse wie nie zuvor, und zugleich ist sie voll von Beziehungen zum Individuum.

Die Gegenstände, die hier der Andacht dargeboten werden, sind die althergebrachten, nur in bescheidenem Maße nimmt die Phantasie es sich heraus, an ihnen zu modeln. Und doch ist das geheiligt Alte innerlich neuer, als es selber weiß. Alt ist der stoffliche Inhalt, neu die künstlerische Symbolik. Hiermit sind wir zum Kernpunkt unserer Betrachtung vorgedrungen. So sehr die Vervolkstümlichung der Kunst ihren allgemeinen Aspekt verändert hat, sie allein würde es noch nicht rechtfertigen, in der Kunst des 15. Jahrhunderts den Geist der Neuzeit zu erkennen; was ist nun dieser?

Die Formelworte, die dafür im Gange sind, heißen Realismus und Naturalismus. Wir werden sie an späterer Stelle eingehend um ihren Sinn zu befragen haben, im allgemeinen Umriß darf er als bekannt vorausgesetzt werden. Er bedeutet, daß man jetzt alle Dinge anders »sah« als im Mittelalter. Warum? Deshalb gewiß nicht, weil sich im physischen Sehorgan etwas verändert hätte. Vielmehr sah man anders, weil man anders sehen wollte, anders sehen mußte. Es wurde notwendig, weil das Verhältnis des Menschen zur Welt sich umgestellt hatte. Das Mittelalter lebte im Wunderbaren, das Jenseits war ihm wirklicher als die Wirklichkeit, das Diesseits ein wertloses Provisorium; Beginn der Neuzeit heißt, daß diese Spannung sich zu lösen beginnt. Das Denken der Philosophen und Theologen zwar hat sich nur langsam von der dualistischen Konzeption des Weltbildes getrennt. Aber die Kunst, getragen vom neuen Gefühl der Massen, setzte sich mit einem Sprung darüber hinweg. Hätte sie jetzt tun können, was sie tat, nämlich mit heißem Bemühen und angespannten Sinnen das gegebene Sein erfassen, wenn sie es für wertlos gehalten hätte? Schon das 13. und 14. Jahrhundert hatten vereinzelt vor die Weltverneinung ein Fragezeichen gesetzt, jetzt das 15. brach mit ihr grundsätzlich. Von nun ab war das Siegel des gegen die Natur sich behauptenden Geistes nicht die Abstraktion von ihr, sondern ihre Durchdringung mit menschlichem Lebensgefühl. Indem die Kunst sich so entschied, hat sie von der Grundanschauung der Kirche sich getrennt, — unbewußt und darum auch ungestört. Die Anerkennung der außermenschlichen Wirklichkeit bedeutet aber auch Anerkennung der Freiheit des Subjekts. Die Dinge sollen nicht dargestellt werden, wie eine überlieferte Autorität es befiehlt, sondern wie der einzelne sie täglich neu erlebt. Der Künstler sagt jetzt: die Dinge sind so, weil ich sie so sehe.

Fünftes Buch.

Man pflegt in der Geschichte des 15. Jahrhunderts eifrig nach vor-reformatorischen Regungen zu spähen. Was die Kunst dazu zu sagen hat, ist: daß ein Geschlecht von Menschen heranwuchs, die die Erfahrung über die Überlieferung setzten, die selbstverantwortlich und frei sein wollten. Diese Gesinnung, ins Religiöse gewendet, was war der Ursprung der Reformation anders?

Erstes Kapitel.

DAS 15. JAHRHUNDERT IN DER BAUKUNST.

I. STILCHARAKTER.

Die Baukunst des 15. Jahrhunderts nebst einer zeitlich nicht genau zu begrenzenden Fortsetzung ins 16. wird herkömmlich Spätgotik genannt. Der Name gründet sich auf eine im Hauptteil irrige Vorstellung. Ihn durch einen treffenderen zu ersetzen, würde aber gegenüber dem schon fest gewordenen Sprachgebrauch nicht gelingen. Auch kommt es darauf nicht sehr an. Wichtig ist allein, den Inhalt richtig zu bestimmen.

Der Fehler der Ausgangsvorstellung ist, daß man den geschichtlichen Verlauf der Gotik sich als einen mechanisch-logischen Prozeß und die »Spätgotik« als dessen Ende dachte. Spätgotik war danach ein Inbegriff von Alterung, Auflösung, Entartung und Verfall. Die Beobachtungen, die zu dieser Auffassung führten, sind nicht falsch durchaus, aber durchaus einseitig. Man beachtete nicht, daß unter der zerfallenden Schale ein sehr lebenskräftiger, wachsender, sich dehnender Kern lag. Nach der Erstarrung des Gewordenen zeigt sich in der Spätgotik wieder der Fluß des Werdens. Sie ist nicht sterbende Gotik, sondern von der Wurzel aus neu treibende. Der Gegensatz gegen das System des 13. und 14. Jahrhunderts ist offenkundig, Zug für Zug. Die Gotik ist nicht erst durch die Renaissance zu Fall gebracht worden, die Revolution ging aus ihrem eigenen Schoße hervor. Als der erste Zusammenstoß mit der Renaissance eintrat, war an die Stelle der Gotik schon seit einem Jahrhundert die Spätgotik getreten. Spätgotik und Renaissance haben sich bald bekämpft, und auch in ihrer späterhin zeitweilig zustande gekommenen Fusion blieb die Grundverschiedenheit der beiden Bestandteile immer zu erkennen. In der Tat ist der Behelf der Gleichung von Spätgotik und Renaissance auch nur so möglich geworden, daß aus dem Renaissancebegriff mit höchster Willkür die Antike ausgeschaltet wurde — worüber aber hier nicht weiter diskutiert werden soll.

So muß noch einmal gefragt werden: Was ist denn eigentlich die Spätgotik? Wir antworten: Sie ist weder Gotik noch Renaissance, sie ist ein Drittes. Das bestimmte historische Bausystem, das wir Gotik nennen, war, wir wissen es, die französische Konzeption einer dem nordisch-abendländischen Mittelalter gemeinsamen Uridee. Sie war nur eine unter verschiedenen Möglichkeiten der Ausprägung. Der Widerspruch der deutschen Spätgotik richtet sich gegen die französische Prägung, mit dem Urphänomen hängt auch sie zusammen. Von dieser tiefsten Quelle ging eine Unterströmung aus, die schon im 13. und 14. Jahrhundert durch das rezipierte französische System nicht ganz hatte zugeschüttet werden können. Jetzt im 15. trat sie offen an den Tag. Die deutsche Spätgotik, weit davon entfernt, eine vor Alter verfallene zu sein, ist eine jüngere, zweite Gotik, entstieg demselben Urgrund gotischen Vorlebens, wie die erste, jedoch ohne den Anspruch auf universelle Geltung, die doch auch nur eine zeitlich bedingte gewesen war. Es ist der Vorschlag gemacht worden, sie in »deutsche Sondergotik« umzutaufen. Diese Benennung ist etwas ungenau, dem Sinne nach aber zutreffend. Hinzuzufügen ist, daß es sich auch nicht allein um den Gegensatz von deutsch und französisch handelt, sondern noch mehr um die Verschiedenheit der Zeiten. Wäre eine »deutsche Sondergotik« im 13. Jahrhundert begründet worden, so hätte sie unzweifelhaft ein anderes Gesicht und einen andern Charakter angenommen; wie sie jetzt sich darstellte, war sie nicht ein Produkt des Deutschtums generell, sondern des deutschen 15. Jahrhunderts mit seinen besonderen Zuständen, Gesinnungen und Stimmungen. Unverständlich, zum mindesten unhistorisch gedacht wäre es, es nicht begreifen zu können, daß das 15. Jahrhundert für die von uns so bewunderte Größe des klassisch-gotischen Systems kein Herz mehr hatte. Für den bürgerlichen deutschen Menschen des 15. Jahrhunderts wäre der große Stil des Straßburger Münsters und Kölner Doms Kothurn und Maskerade gewesen. Eben darin, daß es die Spätgotik zu schaffen vermochte, erwies das 15. Jahrhundert seine Jugendlichkeit und Lebendigkeit. Nicht das Ausruhen im Besitz macht ja den Menschen glücklich, sondern die Bewegung im Streben und Schaffen. Es ist eine vom Historiker gar nicht zu stellende Frage: ob wir die klassische oder die späte Gotik für wertvoller halten. Wir müssen wissen, daß jedes Zeitalter den Baustil hat, den sein Schicksal ihm gibt. Auch die Niederlande und England hatten eine Spätgotik (die auf die französische stark eingewirkt hat), und sie war glänzender als die deutsche; die deutsche war tiefer in der Problemstellung.

Wer sich an die Analyse der spätgotischen Bauform machen will, stößt zuerst auf eine negative Eigenschaft: die Spätgotik hat kein System; offenbar auch will sie keines haben. Alle Einzelheiten haben in ihr nur sekundäre Bedeutung. Es ist sehr wenig über sie ausgesagt, wenn man ihr Fischblasenmaßwerk, ihre hohlen Rippenprofile, ihr natura-

listisches Pflanzenornament beschrieben hat. Das Wesentliche ihres Andersseins liegt in der Stimmung, in der bildlichen Einheit einer logisch nicht zusammenhängenden Mannigfaltigkeit. Das entscheidende Neue im spätgotischen Weltbilde, ebenso in der Architektur wie in den nachahmenden Künsten zum Ausdruck kommend, ist das Tiefererlebnis: vom Raumgefühl muß die Betrachtung ausgehen. Der Raum der klassischen Gotik ist eine plastisch gegliederte Substanz, der Raum der Spätgotik eine malerisch bewegte Flüssigkeit. Der formelhafte Ausdruck für dies verschiedene innere Verhalten ist: die Hauptform der klassischen Gotik war die Basilika, die Hauptform der späten die Hallenkirche. Nun ist ja das Hallensystem als solches nicht erst eine spätgotische Erfindung. Es war bereits im romanischen Stil in Übung gewesen; im deutsch-romanischen auf wenige Landschaften beschränkt*, weit umfassender im französisch-romanischen. Dann aber war es von der Gotik, in Frankreich, mit Stumpf und Stiel ausgerottet worden; nur in einem basilikal, d. h. kulminierend gegliederten Raum konnte der gotische Formengeist sich voll aussprechen. Wenn Deutschland auch nach vollzogener gotischer Rezeption die Hallenkirche nicht aufgab, vielmehr schon im 14. Jahrhundert sie langsam sich weiter ausbreiten ließ, so ist darin schon eine Tendenz zur Absonderung. Einen positiven Sinn erhielt das Hallensystem jedoch erst im 15. Jahrhundert, indem es mit einer zweiten Gedankenreihe in Verbindung trat. Das ist: die Verminderung an Bewegung. Die Spätgotik kann in Einzelheiten sehr beweglich sein, aber sie kennt nicht die dynamische Energie, nicht den vollen, gleichmäßigen, unwiderstehlichen Bewegungsstrom, der in der klassisch-gotischen Basilika von unten nach oben und von vorn gegen den Schluß treibt. Wir werden dies alsbald näher ausführen. Vorläufig genügt uns die ohne weiteres einleuchtende Tatsache im großen. Wenn die klassische Gotik der Bewegungsvorstellung, in der Gestaltung des Raumes wie in der Häufung linearer Eindrücke, eine solche Stärke und eine so eindeutige Bestimmtheit der Richtung gegeben hatte, so war ihr dieses das Symbol eines leidenschaftlichen Dranges der Seele, dem Irdischen zu entrinnen und in jenseitige Räume sich zu verlieren: — und wenn nun die Spätgotik ersichtlich die Bewegung abschwächt und ihren Richtungen die Bestimmtheit nimmt, was heißt das anders, als daß im Bewußtsein der Menschen das Verhältnis von Diesseits und Jenseits ein anderes geworden war? Es bedeutet in der Sprache der Baukunst dasselbe, wie in der Sprache der Malerei der Naturalismus. Mit diesem Satze sind wir dem Verständnis der Spätgotik ein gut Teil näher gerückt. Daß auch in der Einzelbildung der spätgotischen Schmuckformen Neigung zu unmittelbarer Naturnachahmung sich geltend macht, ist eine entsprechende, indessen doch nur nebensächliche Erscheinung.

* Bd. I, S. 128, 278, 287.

Ein zweiter Grundzug kann wiederum nur negativ ausgedrückt werden: Die Spätgotik vermeidet die feste Begrenzung der Raumteile, ja, noch allgemeiner, sie flieht die volle Klarheit der Erscheinung; sie verschleift, sie verdämmt. Hatte die früh- und hochgotische Hallenkirche zwar auch schon dem Raumbilde die einseitige Richtungsdominante genommen, so war sie um so mehr auf Bestimmtheit der kubischen Form ausgegangen; alle drei Schiffe von gleicher Breite, von gleicher Höhe, in strengster Fassung auch die Länge der Breite gleich. Nun erweicht die Spätgotik dies alles. Sie läßt die quadratische Grundform der Joche und die Gleichheit der Schiffsbreiten fallen, sie gibt der Längenausdehnung wieder das Übergewicht, aber ohne siegreiche Energie, vielmehr bereitet sie der Tiefenbewegung Konkurrenzen durch Ablenkungen des Blicks nach den Seiten. Und so hält sie auch die gleiche Kämpferhöhe der Gewölbe nicht mehr für unbedingt geboten, gibt vielmehr dem Mittelschiff eine Überhöhung, aber doch auch nicht ausreichend, um eine Kulmination zu erwirken. Dann gibt nicht nur die Decke, es geben auch die Umfassungswände ihre strenge Einheit auf; die Strebepfeiler werden nach innen gezogen; eine Folge gebrochener Flächen und Raumausbuchten bildet nun die schwankende Begrenzung (Abb. 59). Wer in einer Basilika nach einem guten Standpunkt zur Auffassung des Raumbildes sucht, wird sich auf die Mittelachse stellen oder nur wenig seitlich von ihr; in einer Hallenkirche dagegen fühlt man sich versucht, den Kopf zu drehen und bald auch hin und her zu gehen, und findet schließlich, daß die wechselnden diagonalen Durchblicke, wo nicht die klarsten — eine Forderung, auf die man bald verzichten lernt —, so doch die reichhaltigsten und interessantesten sind (Abb. 70—72). Noch mehr dezentralisierend wirkt die Beleuchtung. In der Basilika folgt das Licht der Raumbewegung, sammelt sich im Mittelschiff, steigert sich im Hochschiff. In der Hallenkirche ist es nicht so. In ihr ist das Mittelschiff am schwächsten beleuchtet und im Mittelschiff wieder der obere Raumabschnitt dunkler als der untere. Vollends bei Staffelung der Gewölbe tritt ein Zustand ein, bei dem die hell beleuchteten Pfeiler nach oben in der Dunkelheit geheimnisvoll verschwinden — ein wesentlich malerischer Eindruck. In der Tat, innerhalb gotischer Möglichkeiten kann es keinen zugespitzteren Gegensatz geben, um typische Beispiele zu nennen, als zwischen der Stephanskirche in Wien und dem Kölner Dom.

Für die Entwertung der Mittellinie als Symmetrieachse ist nichts bezeichnender als das Umsichgreifen zweischiffiger oder vierteiliger Grundrisse und in den Chorumgängen die Aufpflanzung eines Pfeilers auf die Mittellinie. Da die letztere nicht mehr entscheidend für die Hauptansicht ist, wird jene Art der Teilung auch nicht als falsch empfunden, und die Überschneidung des Chorbogens und Schlußfensters durch den

Schlußpfeiler, unerträglich für ein rein architektonisches Denken, wird für ein malerisch gerichtetes ein neuer Reiz (Abb. 63—67). Endgültig verschwindet das Querschiff. Chor und Langhaus werden in der Breite wie in der Höhe ohne abzusetzen ineinandergezogen. Hier muß auch die zunehmende Vorliebe für den Lettner Erwähnung finden. Wie derselbe sich zwischen Langhaus und Chor einschiebt, ist er, architektonisch beurteilt, nur eine Störung des Zusammenhanges. Aber für die malerische Empfindung ist diese selbe Verschleierung des Tatbestandes und das Erratenlassen des Restes wieder ein Reiz mehr (Abb. 68). — Wenden wir uns nun zu den Einzelheiten.

Der straff gegliederte Bündelpfeiler der Hochgotik mit seiner Fülle aufwärts ziehender Blickleitungen und der scharfen Artikulierung seiner Höhenabsätze verschwindet; er wird zuerst gelockert, dann am liebsten durch glatte, runde Schäfte oder achteckige (zuweilen mit konkav gekrümmten Seitenflächen) ersetzt (Abb. 59—62). Charakteristisch vor allem ist die Verunklärung des Überganges vom Pfeiler zu den Bögen und Gewölben: keine Kapitelle mehr, nur Gruppen von ungleich hohen Kragsteinen für die Rippenanfänger, oder, noch unorganischer, ein Verlaufen der Rippenprofile in die glatten Pfeilerflächen. Nach allen diesen Veränderungen sind die Pfeiler nicht mehr eigenlebige, raumtrennende Körper, sondern sie stehen in ihm, gleichsam geronnene Ausscheidungen aus der Raums substanz.

In der ersten Gotik war die Decke das genaue Spiegelbild des Grundrisses; die Gewölbejoche setzten sich durch die Querrippen scharf gegeneinander ab, durch die Diagonalrippen wurden die Pfeiler herüber und hinüber miteinander verspannt, der aufsteigende Bewegungsstrom verteilte sich in klaren Linienzügen. Die Spätgotik muß auch hier verunklären. Sie gibt die Kreuzgewölbe auf und ersetzt sie durch kompliziertere Figuren, zuerst Sterngewölbe, in letzter Konsequenz Netzwölbe (Abb. 63, 73). Auch hierin ist die Spätgotik nicht sowohl erfindend als undeutend. Das Sterngewölbe, an sich eine zentralisierende Form, war zuerst an selbständigen Kapellen mit quadratischem oder achteckigem Grundriß, im Hauptgebäude an der Vierung, aufgetreten, schon vor dem Ende des 13. Jahrhunderts. Es folgte um 1350 die Figurierung der ganzen Gewölbeform eines Langschiffs, vorläufig als Ausnahme. Die Neuerung der Spätgotik ist, daß sie die primären Bestandteile, die Diagonalen, und bald auch die trennenden Querrippen ausschaltet, wodurch die Figur von den durch die Konstruktion gebotenen Verbindungslinien unabhängig gemacht wird. In keiner Weise macht unter diesen Umständen die vermehrte Zahl der Rippen den Eindruck einer vermehrten Kraftleistung, vielmehr wird ihr funktioneller Wert geflissentlich abgeschwächt. Die endgültige Fassung ist das Netzwölbe. Es läßt die Joche völlig ineinanderfließen, gleichsam in einer unendlichen Melodie (Abb. 72). Die

Rippe ist also Flächendekoration geworden, sie, von der einst das ganze Konstruktionssystem der Gotik ausgegangen war. Und schließlich hört sie auch technisch auf, Träger der Konstruktion zu sein. Das spätgotische Gewölbe ist kein Kreuzgewölbe, sondern ein Tonnengewölbe mit Stichkappen, das in sich selbst seinen Halt hat und dem die Rippen rein als Zierform aufgeheftet sind. Zu allerletzt, wohl nicht vor dem 16. Jahrhundert, erlaubt man sich sogar — die echte Gotik würde sagen: ist man so schamlos —, Scheingewölbe aus Holz zu zimmern. Der richtige Steinmetz indessen setzte seinen Stolz in die Aufsuchung schwieriger Komplikationen. So wurden die gewundenen Reihungen erfunden (Abb. 71), d. h. die Rippe beschreibt in der Horizontalprojektion eine mit dem Zirkel geschlagene Kurve; oder es werden die Füllungen mit Maßwerk besetzt; oder — höchster Triumph — es werden zwei Rippensysteme übereinander gesetzt, nur das obere mit Kappen ausgefüllt, das untere, frei schwebende ein bloßes Skelett. Schließlich beachte man noch, daß die figurierten Gewölbe sich dem Beschauer keineswegs so klar in ihrer Grundform darstellen wie auf der geometrischen Zeichnung, vielmehr hat man häufig nur Teilansichten, und immer treten perspektivisch starke Verschiebungen ein.

Das Umsichgreifen des figurierten Gewölbes geht zusammen mit dem Verschwinden der Bündelpfeiler. Ein Versuch, den oberen Ablauf der Pfeiler mit den Gewölben in organische Verbindung zu setzen, wird nicht nur nicht unternommen, sondern der Bruch mit der organischen Auffassung des Gliederbaus wird an dieser bedeutsamsten Stelle laut und bestimmt ausgerufen. Wir sehen Rippenanfänger auf Kragsteine gesetzt oder einfach aus der Wand herausschießen; wir sehen vielgliedrige Scheidbogenprofile an glatte Pfeilerflächen anschneiden usw. (Abb. 73). Man kann ganz allgemein von einer »Desorganisation der Gelenke« sprechen. Anfang und Ende sollen unklar bleiben — es geschieht geflissentlich und obgleich es technisch mühsam ist. Eben das Unfertige und Unartikulierte ist der Spätgotik willkommen, weil der Anstoß, den sie der Einbildungskraft gibt, über die für das Auge gegebene Grenze fortwirken soll.

Es konnte hiernach nicht ausbleiben, daß auch die Bogenformen ihren Charakter veränderten. Die Ursache ist dieselbe, von der als einer Grundbedingung der Spätgotik unsere bisherigen Betrachtungen ausgegangen sind: das Nachlassen der Kräftespannung. Im dynamischen System der Gotik war der Spitzbogen die reinste und prägnanteste Form dafür gewesen. In der Spätgotik aber verliert die Vertikale an Energie, und die Materie wird wieder als belastendes Gewicht empfunden. Die Proportionen von Höhe und Breite im Spitzbogen ändern sich demgemäß: der Bogen wird breiter ausgezogen. Halbkreisbögen werden eingemischt und, mit noch stärkerem Sinken des Scheitels, Korbbögen. Umgekehrt

wird im Kielbogen der Scheitel geschärft, aber mit Verlegung der Zentren nach außen, unter Nichtachtung des konstruktiv allein möglichen Spannungsverhältnisses. Herausfordernd keck wird sie im Vorhangbogen (Abb. 261): ein hängender Bogen, welch ein Widersinn! Die ihn anwendeten, wußten aber genau, was sie damit wollten. Noch pikanter ist die Wirkung bei Kombination von Korb- und Kielbogen (Abb. 195). Halbkreisförmig oder noch mehr abgeflacht sind die Querschnittsprofile aller späten Netzgewölbe. Zu vergleichen das Wiederauftauchen der Rundbogenfriese am Außenbau, namentlich an den Türmen. — In all dem kündigt sich das Eindringen latenter Horizontalkräfte an. Es blieb nicht aus, daß sie auch offen hervortraten. Mit starker Wirkung für den Innenbau in den Brüstungen von St. Martin in Amberg und St. Lorenz in Nürnberg (Abb. 70), gesteigert in den entlang der Seitenschiffswände sich hinziehenden Emporen der obersächsischen Schule. Auf das Eindringen der Horizontale und des rechten Winkels in die Dekorationsformen weisen wir nur vorläufig hin.

Unsere Untersuchung der späten Gotik, von ihrem Gegensatz zur echten ausgehend, führte bis dahin zu lauter negativen Bestimmungen. Was ist nun das Positive in ihr? Denn so willkürlich die von uns beobachteten Umstellungen, einzeln genommen, erscheinen, in ihrer Vereinigung zeigen sie volle Konsequenz. Offenbar reicht die herkömmliche Aufteilung der architektonischen Möglichkeiten zwischen die Begriffe »organischer Stil« und »Raumstil« für die Charakterisierung der Spätgotik nicht aus. Daß sie kein organischer Stil ist, liegt auf der Hand; aber auch ein Raumstil, insofern man von einem solchen Geschlossenheit und Meßbarkeit der kubischen Form verlangen muß (wie z. B. im Florentiner Dom und den Werken Brunelleschis), ist sie nicht. Sie lehrt uns, daß es noch ein Drittes gibt: eine bildmäÙig eingestellte Architektur. Die Geschichte des Malerischen ist mehr als bloÙe Geschichte der Malerei im technischen Sinne. Darum konnte in der deutschen Kunst der eigentümliche Fall eintreten, daß die Architektur früher mit malerischem Empfinden sich durchdrang als die Malerei selbst. So ist denn auch die Spannung zwischen dem Osten und dem Westen nicht so groß, als gewöhnlich angenommen wird: haben die Niederlande ihre glänzende Miniatur- und Tafelmalerei, so Oberdeutschland und Österreich ihre malerischen Hallenkirchen. Womit wir keine Wertvergleiche vornehmen, nur die Chronologie einer geistigen Bewegung richtigstellen wollen.

Wir müssen nun die als malerisch erkannte Grundgesinnung der spätgotischen Architektur noch weiter sich äußern sehen. Da ist ihre unverhohlene Neigung zu Dissonanzen und Asymmetrien. Die reine Architektur meidet sie wie die Sünde, — im Medium des Malerischen können sie auch für die Architektur fruchtbar gemacht werden. Oft

gingen sie aus einer Zwangslage hervor, welche aber nicht als widrig empfunden wurde. Wie wir wissen, hatte es die Baukunst des späten Mittelalters nicht allein mit Neubauten zu tun; ein großer Teil ihrer Tätigkeit ging in Herstellungs- und Flickarbeiten auf, in Erweiterung zu eng gewordener älterer Anlagen, in Vollendung liegengebliebener Bauteile, in Anfügung neugestifteter Kapellen und sonstiger Akzessorien. Wie anders das Mittelalter zu derartigen Aufgaben Stellung nahm als die Gegenwart, ist lehrreich. Unserer mechanistischen Auffassung der architektonischen Harmonie erschien es, bis vor kurzem wenigstens noch, unerlässlich, an einem neu hinzugefügten Bauteil die Formen des alten genau zu wiederholen. Das Mittelalter (und auch die Folgezeit) hat aber stets nur in den Formen der jeweils neuesten Gegenwart gebaut, weil sie stets von deren überragender Vortrefflichkeit überzeugt war. Eine schaffende Zeit darf gar nicht anders denken. Die Anwendung des Grundsatzes kann aber verschieden sein. Sie war im 15. Jahrhundert schon nicht mehr dieselbe wie im 14. Nehmen wir als Beispiel und Gegenbeispiel zwei allbekannte Denkmäler, die beiden Hauptkirchen der Stadt Nürnberg, St. Sebald und St. Lorenz. Im Groben geschah beidemal dasselbe: Angliederung eines im Hallensystem angelegten Chors an ein älteres basilikales Langhaus; aber wie anders ist doch der Eindruck. In St. Sebald, dem Bau des 14. Jahrhunderts, stehen Vor- und Langhaus nebeneinander wie zwei Gebäude für sich; Kontrast bedeutet hier Auseinanderfallen. Er ist in St. Lorenz (1445—72) um nichts kleiner, aber er ist mit höchster Wirksamkeit künstlerisch ausgenutzt, Mittel einer großartigen Steigerung. Wir wollen nicht behaupten, daß, was hier mit besonderem Glanz gelungen ist, immer gelang, aber bis in die Dorfkirchen hinein finden wir doch in großer Menge erfreuliche Lösungen verwandten Geistes.

Außer dieser sehr großen Menge der durch An- und Umbau entstehenden Asymmetrien, bei denen dem Zufall und Bedürfnis nachgegeben wurde, gibt es auch planmäßig gewollte, durch das veränderte künstlerische Grundgefühl aufgedrängte. Wir wollen zuerst auf die Türen und Türme die Aufmerksamkeit lenken.

An einem allseitig freistehenden Gebäude kann man die Türen anbringen, wo man will; es ist zunächst nur eine Zweckmäßigkeitsfrage. Allein die Stellung der Tür beeinflusst sofort unsere Auffassung des Gesamtgebäudes. Die der künstlerischen Logik natürlichste Stellung ist die durch die Hauptachse gegebene am Anfang des Gebäudes, entgegengesetzt dem Schlußpunkt, dem Altarhaus. Dies ist die altchristliche Anordnung. Durch die doppelchörigen romanischen Anlagen wurden die Türen an die Langseiten verschoben, genauer gesagt: an eine der Langseiten, da die andere, nicht nur bei den Klosterkirchen, sondern auch den Kathedralen, durch den Kreuzgang in Anspruch genommen war. Die

Hochgotik legte das Hauptportal, verdreifacht, an die Westfront zurück. Im 14. Jahrhundert vermehrten sich wieder die Seiteneingänge. Und im 15. Jahrhundert liegt auf ihnen sehr oft der stärkste künstlerische Akzent. Dazu kommen feinere, gleichwohl sehr ins Gewicht fallende Unterschiede. Der späte Romanismus, an dem wir eine malerische Tendenz seiner Zeit oft hervorgehoben haben, hatte ebenfalls schon die Seitenportale oft stark betont, aber doch meistens mit Bindung an eine symmetrische Achse, nämlich die des Querschiffs (z. B. in Basel, Gelnhausen, Münster, Paderborn, Freiberg). Die spätgotischen Seitenportale liegen aber am Langhaus, an einer durch den Grundriß in keiner Weise als wichtig gekennzeichneten Stelle, und wenn es ihrer, wie sehr oft, mehrere sind, so werden sie doch ungleichartig behandelt, und eines wird durch größeren Umfang und reicheren Schmuck über die andern hinausgehoben. Es müssen dann an andern Punkten des Gebäudes Gegengewichte geschaffen werden. Aber es ist kein architektonisches, sondern ein malerisches Gleichgewicht, das damit erreicht wird. — Hier wiederholt sich also unter andern Formen dasselbe, was wir in der Entwicklung des Innenraums kennengelernt haben: Entwertung der Längsachse hinsichtlich ihrer Eigenschaft als symmetrisches Rückgrat.

Offenbar war bei der neuen Wertung der Längsansicht die Hallenkirche infolge der Einheitlichkeit ihrer Umfassungsmauern im Vorteil. Doch nicht nur auf diese kam es an, sondern auch auf das Dach. Es wurde nachdrücklicher als bisher ein Faktor in der künstlerischen Rechnung. Zerteilung in drei parallele Satteldächer, obgleich sie vorkommt, ist mit Rücksicht auf Schnee und Regen keine gute Anordnung. Unbedenklich dagegen ist die in Westfalen und Hessen ursprünglich allgemein gebräuchliche, auch im 15. Jahrhundert nie ganz aufgegebene Zerlegung der Seitenschiffsdächer in kleine, quergestellte Walme von Joch zu Joch. Die Spätgotik liebt jedoch den alle drei Schiffe zusammenfassenden einheitlichen Kolossalsattel, oft ebenso hoch, manchmal selbst höher als die Schiffe (Abb. 56). Dem praktischen Zweck hätte eine flachere Neigung, etwa von 30°, schon genügt. Aber das spätgotische Formgefühl verlangte ein steileres Profil, durchschnittlich von 60°, und verlangte, daß das Dach mit voller Wucht als ungegliederte Masse sich geltend mache. Es ist mit seiner großen Fläche und seinen waagerechten Randlinien der erwünschte optische Kontrast zu der von Fenstern und Strebpfeilern zerschnittenen Wand. Diese letztere aber ist, wenn auch vielfach geteilt, doch bei weitem nicht in dem Maße aufgelöst, wie es die flächenfeindliche Hochgotik gewollt hatte. Zumal wenn noch die Strebpfeiler nach innen gezogen werden, ist die Wand ein durchaus ruhiger Hintergrund für die von ihr bildmäßig sich abhebenden Maßwerkfenster und Portale.

Eine gänzlich veränderte Stellung nimmt die Spätgotik zum Turmbau ein. Das 15. Jahrhundert hat die höchsten Türme ausgeführt, die

Deutschland besitzt: Straßburg, Ulm, Wien, Landshut, Frankfurt usw. Was sie von den Türmen des eigentlichen Mittelalters, den hochgotischen wie den romanischen, unterscheidet, ist, daß sie gegenüber dem Körper der Kirche fast als selbständige Gebilde wirken und wirken wollen. Der Gedanke der Gruppierung, schon in der Gotik abgeschwächt, ist nun aufgegeben. Zweitürmige Fassaden sind eine große Seltenheit geworden. In mehreren Fällen wurden zweitürmig begonnene Anlagen aus älterer Zeit fortgeführt, nun aber asymmetrisch eintürmig, dieser eine Turm jedoch in kolossaler und disproportionaler Höhensteigerung. Der Straßburger Münsterturm und der Stephansturm in Wien sind die berühmtesten Beispiele. Es ist ohne weiteres überzeugend, daß sie einen Partner von gleicher Größe neben sich nicht dulden konnten. Ist hier die asymmetrische Stellung zum Gebäude keine freiwillige, wenn auch nicht unwillkommene, so lag sie in andern Fällen von Anfang an im Plan. Ein bekanntes Musterbeispiel, nur eines unter vielen, ist St. Theobald in Thann (vgl. auch Abb. 111). Förmlich die Regel war diese Turmstellung doch nicht. Der westliche Mittelturm ist alles in allem der Normalfall. Wichtig ist, zu bemerken, daß schon vor der Mitte des 15. Jahrhunderts der Eifer im Turmbau sich merklich abkühlt. Zu den Lieblingsproblemen der ausgewachsenen Spätgotik gehörte er nicht.

Nun müssen wir uns noch einmal dem Portal, und zwar seiner Einzelausbildung, zuwenden. Die Veränderungen sind tiefgreifend, haben aber keinen einheitlichen Normaltypus hervorgebracht. Auch dies ist charakteristisch. Allen spätgotischen Portaltypen gemeinsam ist die Verleugnung des struktiv-funktionellen Momentes. Die Idee des Säulenportals, die den romanischen Stil beherrscht und auch im hochgotischen vernehmlich nachgeklungen hatte, ist endgültig verabschiedet (Abb. 191—196). Die spätgotische Tür erklärt sich nicht aus dem baulichen Organismus, sondern ist Mittelpunkt einer Dekorationsgruppe; die Einheit liegt im Eindruck auf das Auge, in der Bildmäßigkeit. Regeln für sie gibt es nicht. Doch lassen sich wohl aus der fließenden Fülle verwandtschaftliche Gruppen zusammenordnen. Ein schon im 14. Jahrhundert auftauchender, im 15. namentlich am Rhein und in Westfalen verbreiteter Typus krönt die Türöffnung einfach mit einem wagerechten Sturz und läßt unmittelbar darüber ein Fenster ansetzen, das mit jener in einen gemeinschaftlichen Rahmen zusammengefaßt wird (Abb. 189). Eine andere Art der Verschmelzung gibt die Aposteltür der Stiftskirche zu Stuttgart von 1494 (Abb. 195): das Türgewände flach, oberer Abschluß durch einen von einem Eselsrücken überstiegenen Korbbogen, sämtliche Statuen in einer Ebene. Ähnliche Verbindung von Tür und Bilderwand an der Schloßkirche zu Chemnitz 1525 (Abb. 192), die funktionellen Glieder in ein Gerüst von Baumstämmen umgedeutet. — Ein zweiter Typus kon-

struiert, am liebsten unter Benutzung des einspringenden Raums zwischen zwei Strebepfeilern, eine tiefe Nische, während von der zwischen die Pfeiler eingespannten Verdachung ein Zackenbogen oder ein Baldachin herabhängt. Alles ist hier auf den Licht- und Schattenkontrast gestellt. Beispiel Abb. 193. Von einem hochgotischen Portal (wie z. B. dem Straßburger, Abb. 81) kann eine Linienzeichnung alles Wesentliche wiedergeben, ein spätgotisches der letztgenannten Klasse würde in solcher Darstellung unverständlich bleiben. — Ein dritter Typus, von der Profanarchitektur ausgehend, an Kirchen auf kleine Portale beschränkt, setzt die Öffnung in einen flachen Rahmen von Stäben und Kehlen mit gehäuften Überschneidungen im oberen Abschluß (Abb. 197, 198).

Das spätgotische Ornament entwickelt sich vornehmlich auf dem Zwischengebiet von Architektur und Kunsthandwerk. Hatte in der Hochgotik das letztere seinen Stolz darein gesetzt, sich architektonisch zu gebärden, so erfrischt sich jetzt das Bauornament an Erfindungen, die unter der Hand des Goldschmieds, Eisenschmieds, Holzschnitzers, Drechslers usw. ihre erste Gestalt gewonnen hatten. Naturalismus und Phantastik sind hier nicht Gegensätze, sondern eng verbunden. Wo die Pflanzenwelt nachgeahmt wird, geschieht es nicht mit der unbefangenen einführenden Sympathie der Frühgotik, sondern nach einer Auswahl, der ein vorausbestimmter, eigenwilliger Liniengeschmack die Richtung gibt: Stechpalmen, Disteln und Dornen, knorriges Geäst, kriechendes Wurzelwerk, Ranken- und Schlinggewächse, Hirschgeweihe und Felszacken, aber auch Sägespäne und Pergamentrollen befruchten die Phantasie; schön heißt, was zackig, büschig, geknickt oder gekräuselt, gelockt, geschnörkelt ist; ja, selbst die menschliche Gestalt, wie wir später sehen werden, muß mit diesen Gebilden eine Familienähnlichkeit annehmen. Vielleicht das reinste Paradigma des spätgotischen Geschmacks ist das Schweif- und Schnörkelwerk der Wappensteine und heraldischen Malereien (Abb. 572). Die spätgotische Kunst wird beherrscht auch auf jedem andern ihrer Gebiete vom Hang nach dem Charakteristischen, nicht nach dem Großen und Starken; sie kann sich ins Bizarre und Tändelnde verlieren, niemals bläht sie sich auf; sie kann auch, gelegentlich in reichlichem Maße, spießbürgerlich sein; aber so kalt wie die Hochgotik in ihrer Reinlichkeit und ihrem Stolz ist sie nie.

Dem Würdegefühl der Hochgotik hatte Ornamentreichtum nicht entsprochen; ihre große Pracht hatte sie dadurch erreicht, daß sie ein ins Unendliche vervielfältigtes Echo struktureller Motive durch das ganze Gebäude hinklingen ließ; ihr Stab- und Maßwerk, ihre Fialen und Wimperge hatten keine Funktion, aber sie sollten eine zu haben scheinen als Ausdruck eines Überströmens dynamischer Energie. Die Spätgotik verfährt entgegengesetzt. Sie transponiert auch die wirklich im Dienste der Struktur stehenden Glieder erscheinungsmäßig ins Dekorative. An

den Pfeilern, Bögen und Gewölben haben wir es schon beobachtet. Die Massen bleiben in Ruhe, aber an ihrer Außenseite gleitet und zuckt, sucht und flieht sich, schwebt und verschlingt sich ein selbstherrliches Linienspiel. Hat auch der Meißel die Ausführung, so sind diese Formen doch nicht plastisch gedacht, eher eine mit scharfen, feinen Lichtern und Schatten auf den Grund gesetzte Zeichnung. In ihrer Beweglichkeit wird die Inkonsequenz zum System erhoben. Eine Richtung wird eingeschlagen; aber nicht lange, so schwingt sie in die entgegengesetzte um oder bricht plötzlich ab. Die Rippenanfänger gleichen in ihren gehäuften Überschneidungen einem wirren Gestrüpp (Abb. 73), die »gewundenen Reihungen« einem Flechtwerk (Abb. 71). Oder so raffiniert verwilderte Fenstermaßwerke wie Abb. 172—176. Nasenartige Verschärfung der Bogen spitze war schon um 1300 aufgetaucht. Daraus wird im 15. Jahrhundert, mit verändertem Sinn, der Kielbogen (auch Eselsrücken genannt), der zu gleichen Teilen aus konvexen und konkaven Bogenstücken zusammengesetzt ist; nichts weniger als ein Ausdruck der Spannkraft, vielmehr des Nachgebens (Abb. 195). Und wie sehr ist die Fischblase das Gegenteil von dem, was mit dem Maßwerk ursprünglich gewollt war (Abb. 174, 176). Um ihren einer züngelnden Flamme ähnlichen Umriß (wonach die französischen Archäologen die Spätgotik überhaupt *stile flamboyant* nennen) zu erreichen, braucht man mindestens drei Zirkelschläge: ein jeder mit ungleichem Radius und mit wechselnden Zentren. Mit einer einzigen, allerdings schon sehr modulationsfähigen Bogenform war die klassische Gotik ausgekommen; — wie viele hatte die späte nötig! — alle aber darin einander gleich, daß sie die Straffheit des normalen Spitzbogens mieden. Nicht mehr einem supponierten organischen Gesetz gehorchen diese Linien, sie gehören sich selbst und treiben ihr Spiel, wie es ihnen gefällt. Wäre dies etwa ein rebellischer Vorstoß urgermanischer Formempfindung? gleichsam ein Bauernkrieg gegen die aristokratischen Stilgesetze der reinen Architektur? Kann es Willkürlicheres geben, als wenn einem flachgedrückten Korbbogen die schweifende Linie des Eselsrückens zugesellt wird? oder wenn in das Maßwerk auf einmal starre, gerade Linien eingemischt werden? Auf Abwechslung und malerischen Kontrast ist es hier abgesehen. Und überhaupt einer malerischen Ökonomie entspringt der spätgotische Grundsatz, den Schmuck auf wenige Punkte zu sammeln, denen große, ruhige Flächen gegenüberstehen. Nicht bloß die Außenarchitektur, an der es zuerst auffällt, ist so behandelt, auch für die Innenräume erweist sich dies Ordnungsprinzip als fruchtbar. Hier sind es die im Raum zerstreuten liturgischen Mobilien, die ganz unabhängig vom architektonischen Rhythmus ihre Wechselbeziehungen eingehen. Durch die Fülle ihrer scharf pointierten kleinteiligen Formen und ihre starken optischen Effekte, erhöht durch Farbe und Gold, wirken sie wie ein edelsteingeschmückter

Ring an der Hand, ein Kleinod am Gewand. Bei solchen Ausstattungsstücken, die nur in der Einzahl vorkommen, wie Kanzel, Taufstein, Sakramentshaus, ergibt sich die asymmetrische Stellung von selbst; aber auch bei andern, pluralischen, wie den Altären und Grabmälern, wird die Gelegenheit zu freiem Spiel der Kontraste ausgiebigst wahrgenommen. Letztes Ziel ist die Zusammenfassung dieser sprühenden und prickelnden Einzelheiten mit dem architektonischen Raum und seinen Lichterscheinungen und Dunkelheiten zu einer Totalität, deren Seele das Malerische ist (Abb. 70).

Ziehen wir das Fazit: Wenn die Baukunst des 13. und 14. Jahrhunderts Gotik ist, so ist das, was wir eben beschrieben haben, offenbar keine; mag noch vieles vom formalen Apparat der Gotik herübergenommen sein, die Grundstimmung ist eine andere. Sie zeigt sich uns indessen nicht als etwas gänzlich Neues. In den späten Phasen des romanischen Stils, wobei wir nicht bloß an die Baukunst, sondern auch an Malerei und Plastik denken wollen, haben wir hie und da geistesverwandte Züge auftauchen sehen. Die Ähnlichkeit wird noch größer werden, wenn wir ins 16. und 17. Jahrhundert eintreten. Es wird sich dort zeigen: eine direkte Linie verbindet die Spätgotik mit dem Barock; ja, wir müssen uns entschließen, es zu denken: vielleicht ist die Spätgotik schon der Anfang vom Barock; vielleicht dürfen wir den Blick auch rückwärts wenden und sagen, daß die Spätgotik nur etwas an den Tag brachte, was von Anbeginn schon im Wesen der Gotik lag, nur daß es durch die universelle Strömung des hohen Mittelalters zurückgeschoben war; vielleicht ist das Barock überhaupt die deutsche Ur- und Grundstimmung.

* * *

Der Wesensunterschied zwischen Hoch- und Spätgotik liegt auf der Hand. Aber nicht leicht ist es, die chronologische Grenze zwischen ihnen zu ziehen. Die Spätgotik ging, wie von keinem zentralen Formprinzip, so auch von keinem bestimmten örtlichen Mittelpunkt aus. In dem gesättigten Zustande des spätmittelalterlichen Bauwesens ebenso wie in der unsystematischen Natur des neuen Stiles lag es, daß er sich früher in Umbauten und Anbauten zu erkennen gibt als in einheitlich durchgeführten Neubauten, deren Zahl im 15. Jahrhundert auf kirchlichem Gebiet überhaupt in der Abnahme ist. In der Zunahme ist dagegen die Bedeutung der weltlichen Baukunst, auch für die Stilbildung. Ferner ist eine geographische Verschiebung zu beachten, kraft deren jetzt der Süden und Osten eine Initiative und Gestaltungskraft entwickeln, die sie in ihrer Geschichte bisher noch nicht gezeigt hatten, während der Westen und Norden eine mehr konservative Haltung einnahmen. Endlich, was die zeitliche Begrenzung betrifft: ein eigentliches Ende hat die

Spätgotik gar nicht gehabt; was herkömmlich Renaissance genannt wird, ist ein gewechselter Mantel, unter dem die Spätgotik unbeirrt weiterlebt.

II. LANDSCHAFTEN UND SCHULEN.

SCHWABEN.

Den künstlerischen Mittelpunkt in diesem Jahrhundert bildete Ulm, und nicht für die Baukunst allein. Eine Stadt ohne Tradition. Sie war spät, erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, dann aber schnell emporgekommen. Sie besaß noch keine eigene Pfarrkirche, als 1377 der Grundstein zu der heute bestehenden gelegt wurde. Es hatte eine Hallenkirche von stattlichen, wenn auch nicht außerordentlichen Dimensionen werden sollen. Die ersten an ihr tätigen Meister, aus der Sippe der Parler, errichteten den noch bestehenden Chor nebst den ihn flankierenden Osttürmen. Der Beschluß, dem Bau die gigantischen Dimensionen zu geben, die ihn zur größten gotischen Kirche Deutschlands nächst dem Kölner Dom machten*, wurde 1392 gefaßt, als Meister Ulrich aus Ensingen an die Spitze trat. Er hat sich weit über Ulm hinaus einen großen Namen gemacht. Der Historiker Ottokar Lorenz charakterisiert die Deutschen um die Wende des 14. zum 15. Jahrhundert allgemein hin als »ein Geschlecht, das in geistiger Beziehung tief unter seinen Söhnen und Enkeln stand und mehr durch Energie des Wollens und Vollbringens als durch Feinheit seiner Bildung ausgezeichnet war«. Auf Ulrich Ensinger paßt diese Schilderung vollkommen. Er war in seiner Kunst spröde und unliebenswürdig, aber wo er auftrat — wir werden ihn auch außerhalb Ulms tätig sehen —, verstand er es, die Bürgerschaften zum Außerordentlichen, ja Maßlosen fortzureißen. Er warf den Plan seiner Vorgänger total über den Haufen, ohne doch für den eigenen volle Freiheit zu erlangen. Durch den Chor, den er fertig vorfand, war die Breite des Mittelschiffs gegeben; er verdoppelte die Länge, machte aus der Hallenkirche eine Basilika von sehr steilen Verhältnissen und erweiterte die Seitenschiffe auf die gleiche Breite mit dem Hauptschiff. Ulrich setzte alles an die Steigerung der absoluten Dimension, ohne Rücksicht auf harmonische Proportion. Ebenso dachte er nicht an Bereicherung des Grundrisses. Sein Münster blieb eine schlichte süddeutsche Pfarrkirche, nur unwahrscheinlich groß. Die Ulmer nannten ihr Münster mit behaglichem Stolz: des Straßburgers Futteral. Es faßt 29 000 Personen, während die Einwohnerzahl der Stadt, wenn es hoch kommt, 12 000 erreichte. Vielleicht war Ulrich durch den Mailänder Dom, an dem er, vor Antritt seines Amtes in Ulm,

* Die Flächenräume sind in Quadratmetern: Köln 6200, Ulm 5100, Straßburg 4100, Wien 3200.

eine kurze Zeit tätig gewesen ist, dazu aufgestachelt. Über dem Eingang dieser riesigsten Pfarrkirche "der Welt" sollte ein entsprechend riesiger Turm sich erheben (Abb. 110). Ulrich wußte, daß er seinen Traum nie werde vollendet sehen können. Um aber seinen Nachfolgern ein Ausweichen unmöglich zu machen, setzte er den Bau nicht, wie es sonst üblich war, vom Chor in westlicher Richtung fort, sondern begann sogleich mit dem Turm, dessen Vorhalle, eine seltsame Mischung von Trockenheit und Phantastik, er noch zu Ende führte. Ulm war für den hochstrebenden unruhigen Mann noch immer zu wenig. 1400 begann er die Erweiterung der Frauenkirche in Eßlingen, ein Jahr vorher nahm er einen Ruf nach Straßburg an. — Wir haben die Geschichte des dortigen Münsters auf dem trübseligen Punkt verlassen, wo zwischen die begonnenen Türme der Zwischenbau eingeschoben und damit vermutlich auf die Weiterführung der Fassade als einer doppeltürmigen Verzicht geleistet war (S. 40). Im Jahre 1395 kam zwischen der Stadtgemeinde und dem Bischof und Domkapitel ein Vertrag zustande, durch den die erstere, die schon im 13. Jahrhundert einen maßgebenden Einfluß auf die Bauleitung besessen hatte, alleinige Verwalterin des Bauvermögens wurde. Die Bürger wollten den Schimpf eines turmlosen Münsters nicht ertragen. Sie setzten 1399 den Werkmeister, den Schaffner und die zwei Pfleger ab, um sich dem Schwaben anzuvertrauen, dessen Entwurf für Ulm, wie es scheint, damals in aller Munde war. Der Straßburger Turm wurde nun wirklich der höchste unter allen, die das Mittelalter vollendet hat. Bekanntlich ist er aber nur einer aus dem ursprünglich geplanten Paar. Wir möchten nicht glauben, daß die Nichtausführung des zweiten als ein Schönheitsfehler angesehen wurde; den Gedanken daran Ulrich zuzumuten, wäre viel befremdlicher. Das künstlerische Gefühl hatte sich in diesem Punkte merkwürdig verändert. Der asymmetrische Einzelturm wurde von nun ab, wie zahlreiche Beispiele zeigen, so oft nicht nur geduldet, sondern auch planmäßig herbeigeführt, daß man offenbar ein Wohlgefallen an ihm gefunden haben muß.

Ebenso wird schwerlich jemand Ulrich darum getadelt haben, daß er sein Geschoß ohne den geringsten Versuch einer Kontinuität mit den Motiven des vorausgehenden, vielmehr in scharfem Bruch, auf jenes setzte, als wäre es ein ganz neues Gebäude. Harte Eigenwilligkeit, wie sich vielfältig beobachten läßt, galt damals für genial, man begann, in der Dissonanz einen Reiz zu finden. Wie anders hatte hundert Jahre früher, in sachlich gleicher Lage, der Freiburger Meister zwischen der vorgefundenen und seiner eigenen Bauidee so gelinde zu vermitteln verstanden, daß noch heute über Einheit oder Zwiefältigkeit des Entwurfs gestritten wird! Dabei besteht kein Zweifel, daß doch der Formgedanke im ganzen von Freiburg eingegeben ist. Die Überlegenheit über das Vorbild wird in einer noch schlankeren Haltung und durchsichtigeren Behandlung

gesucht. Von der ersteren aber war der Meister, als die Gerüste fielen, noch nicht befriedigt. Er setzte über den schon erreichten Abschluß ein zweites, kleineres Fenstergeschoß, höchst unorganisch offenbar, aber für sein Gefühl nicht anstößig. Die moderne Kritik hat darin lange den naseweisen Zusatz eines Nachfolgers erkennen wollen, bis Ulrichs Meisterzeichen entdeckt wurde. Oder hätte er es von Anfang an so gewollt? Auch das könnte dieser ins Barocke sich transformierenden Phase der Gotik und einem so launenhaft gewalttätigen Manne wohl zugetraut werden. Wie Ulrich über sein Vorbild und sein eigenes Besserwissen dachte, geht dann besonders aus den durch eine freie Luftschicht vom Oktogon getrennten vier Ecktürmen hervor. (Zu vergleichen besonders die Diagonalansichten.) Daß diesem Virtuosenstück ein pikanter Reiz innewohnt, wird auch heute zugestanden. (Schinkel, der kein nüchterner Kopf war, meinte freilich, daß das Ganze »wie ein Zimmergerüst« erscheine.) Damals wird es wahrscheinlich lauten Jubel erregt haben. Besonders auch der Einfall, jedem dieser vier nur symmetrisch denkbaren Nebentürme im Detail doch sehr verschiedene Grundrisse zu geben und in jeden — eine offen sichtbare Wendeltreppe zu legen. (Dazu in einem eine sogenannte Vexiertreppe, d. h. zwei Läufe, die so angeordnet sind, daß zwei Personen, ohne einander ansichtig zu werden, gleichzeitig auf- und niedersteigen können.) — Als Ulrich starb (1419), fehlte noch der Helm. Er wurde von einem andern ausgeführt und anders, als Ulrich es gewollt hatte. Aber wir besitzen noch seinen Entwurf*. Derselbe modifiziert das Freiburger Vorbild in der Weise, daß die Pyramide an ihrem Fuß mit einer konkaven Einziehung anläuft, während die Kanten mit kleinen Fialen (wie Wachskerzen auf einem Weihnachtsbaum) besetzt sind, wodurch ein reicher Schwung der Umrißlinien entsteht, der seinen Vorklang schon in den durchflochtenen Kielbögen über den Hauptfenstern des Oktogons hatte. — Vergleichen wir in Ulrichs Entwicklung die Ulmer Epoche mit der Straßburger, so zeigt sich eine bemerkenswerte Veränderung: in Ulm dachte er noch im Geiste des 14. Jahrhunderts, in Straßburg nahm er die Wendung zur Spätgotik als einer der einflußreichsten Führer auf der neuen Bahn. Sein Sohn Matthias mochte darauf gerechnet haben, des Vaters Entwurf auszuführen. Die Stadtregenten jedoch verlangten in charakteristischer Vorsicht eine Beratung mit auswärtigen Sachverständigen. Darüber entstanden Differenzen. Matthias Ensinger verließ Straßburg, ging in die Schweiz, erbaute das Münster in Bern, machte Entwürfe zum Münster im üchtländischen Freiburg und zur Stiftskirche in Luzern. — In Straßburg wurde indessen ohne Pause weitergebaut. Der neue Werkmeister war Johannes Hültz aus Köln. Sein im Münsterarchiv aufbewahrter erster Entwurf schließt sich den oberrheinischen

* Mindestens sehr wahrscheinlich. Er liegt im Archiv des Berner Münsters, wohin ihn nur Ulrichs Sohn Matthias verschleppt haben kann.

Formen an. Aber nicht dieser wurde zur Ausführung angenommen, sondern ein zweiter, ganz origineller, aus dem die heute bestehende Turmpyramide hervorgegangen ist (Abb. 103—106). Die durch Ulrichs Schnecken-turm zu einem phantastischen und zugleich bequemen Abenteuer gemachte Turmersteigung scheint den Bürgern über alles reizvoll geworden zu sein. Hültz setzte nicht nur den Weg in die Pyramide fort, er umkränzte sie in acht Schichten mit kleinen Treppengehäusen, so angeordnet, daß man aus dem einen in das andere übersteigend sich in einer Spirallinie bis zur höchsten Spitze hinaufwindet. Auf jeder Rippe sitzen sechs solcher Türmchen, alles zusammen sind es 52. Auf der Spitze ein kolossales steinernes Marienbild, Stadt und Land weit hinaus segnend. Das charakteristisch Spätgotische an Hültzens Helm ist, außer seiner Bizarrerie, die Verdeckung des konstruktiven Gerüsts. Die im heutigen Bilde so auffallenden, sägeartig scharfen Absätze lagen allerdings nicht in der Absicht: alle Türmchen, wie auch die großen Schnecken des Oktogons hätten noch eine kleine Spitzpyramide erhalten sollen, die dem Umriß des Ganzen etwas duftig Verschwimmendes gegeben hätten. — Dieser Turm ist es — nicht das dem Empfinden des ausgehenden Mittelalters schon sehr entfremdete Schiff des 13. Jahrhunderts —, der dem Straßburger Münster den Namen des achten Weltwunders eintrug. Die Liste der Bewunderer läuft ununterbrochen von dem Sekretär des Baseler Konzils Enea Silvio Piccolomini, nachmals Papst Pius II., bis auf den jungen Goethe. Am Anfang des 16. Jahrhunderts schrieb der Elsässer Wimpfeling in seiner vielgelesenen *Germania* im Stil humanistischer Rhetorik: »Wer vermöchte genugsam zu bewundern, genugsam zu loben den Straßburger Turm, der mit seinem Meißelwerk, seinen Statuen, seinen Königsbildern alle Gebäude Europas leichtlich übertrifft. Ein Wunder ist es, wie solche Massen zu solcher Höhe aufgetürmt werden konnten. Würden die alten Autoren wieder lebendig werden, sie würden bekennen, daß Skopas, Phidias, Archimedes, der Dianatempel von Ephesus und die Pyramiden Ägyptens von uns besiegt worden sind.« — Die Geschichte des Straßburger Münsterturms zeigt schlagend, daß im 15. Jahrhundert die altgewohnte Wegrichtung der gotischen Kunst von West nach Ost sich umgedreht hatte. Nicht mehr Schwaben wird durch den Oberrhein, sondern der Oberrhein vom Osten befruchtet. Der kostbare Schmuck, der zuletzt noch dem Münster mit der Laurentiuskapelle hinzugefügt wurde, rührt von einem Meister von Landshut her, und das Münster in Thann, die Perle der spätgotischen Architektur des Elsaß, hat viel Schwäbisches an sich. Der vergrößerte Chor des Freiburger Münsters wurde von Johannes von Gmünd (aus der Parlergruppe) begonnen. Demselben gehört die Wiederherstellung des im Erdbeben von 1357 schwer beschädigten Baseler Münsters. Von des jüngeren Ensinger Tätigkeit in der Westschweiz war schon die Rede. Das Vordringen des

deutschen Einflusses in diese früher eine Seitenlinie der burgundischen Architektur bildenden Gebiete zu einer Zeit, in der sie politisch langsam von Deutschland sich abzulösen begannen, ist sicher bemerkenswert. Ebenso, daß schwäbische Werkmeister — Ensinger war nicht der einzige — nach Mailand gerufen wurden.

Kehren wir nun zum schwäbischen Zentrum, nach Ulm, zurück. Ulrich Ensingers Schwiegersohn, Sohn und zwei Enkel beerbten sich nacheinander in der Bauleitung. 1471 wurden die Gewölbe des Mittelschiffs geschlossen *. Wie er nun fertig stand, entsprach der Innenraum dem Geschmack dieser Zeit schon nicht mehr. Er war starr, kalt, ganz unmalerisch, wenn auch so gewaltige Abmessungen ihre Wirkung niemals verfehlen können. So schritt man um die Wende zum 16. Jahrhundert zu einer Korrektur: die Seitenschiffe wurden geteilt, die dreischiffige Anlage also in eine fünfschiffige verwandelt; vorher muß das Mittelschiff eng gewirkt haben, erst jetzt rückte es in den richtigen Maßstab ein. — Nach dem Aussterben der Ensinger wurde 1474 dem Matthäus Böblinger die Weiterführung des Turms, dessen Vollendung allein noch ausstand, übertragen. Er hatte an der Seite seines Vaters seinen Ruf durch den Liebfrauenturm in Eßlingen begründet. Vor allen andern Derivaten des Freiburger Typus erreicht dieser die höchste Anmut. Dem von Ulrich Ensinger herrührenden ersten Entwurf war sie noch nicht eigen, sie ist erst durch die feinfühlige Anpassungsgabe der Böblinger hineingebracht. Stilgeschichtlich interessiert die so bewußt asymmetrische Komposition. Nur eine einzige Schneckenstiege, an der vorderen rechten Ecke emporsteigend bis zum Beginn des Oktogons, dann auf die andere Seite übersteigend; der zierliche Helm dem Freiburger Motiv näher stehend als dem von Ulrich Ensinger geschaffenen Typus. — In Ulm wurde Böblinger nicht von seinem Genius, aber von seinem Glücksstern verlassen. 1492 begann der Turm Risse zu zeigen und sich zu senken. Die Schuld lag an der ungenügenden Fundamentierung durch den ersten Meister, Ulrich Ensinger, der Zorn des Volkes aber wendete sich gegen Böblinger, der mit seinem Leben büßen sollte. Er rettete sich noch durch die Flucht. Seinem Nachfolger gelang es, das Gefährdete zu sichern, weitergeführt wurde die Arbeit nur zögernd und 1529 gänzlich eingestellt. Nach dem von Böblinger hinterlassenen eingehenden Riß (in etwas gesteigerter Höhenabmessung) ist der Turm in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts vollendet worden (Abb. 109). Auf der Höhe von 71 m war er liegengeblieben, nun erreicht er 151 m, womit er seine bisherigen Rivalen, die Türme von Straßburg und Wien, übertrifft, die Kölner beinahe erreicht. Wie in Straßburg, war Ensingers Entwurf vom klassischen Musterturm, dem Freiburger, ausgegangen, mit der Veränderung, daß der Turm nicht vor die Fassade gesetzt

* Nur in den ältesten, östlichen Jochen Kreuzgewölbe; weiterhin Tonne mit Stichkappen und aufgelegten Rippen.

ist, sondern aus ihr herauswächst, die beiden östlichen Ecken einfach auf die ersten Schiffspfeiler gesetzt. Es ist kaum anders zu nennen als eine renommistische Verwegenheit, da ihr ein architektonischer Gewinn nicht gegenübersteht. Die zwischen die vorspringenden Strebepfeiler gelegte offene Torhalle ist ein Bild für sich; ihr oberer Abschluß durch ein Pultdach mit waagerechtem Gesims (ebenso in Eßlingen) wirkt ungemein hart; die klassische Gotik hätte hier zur Überleitung Wimperge verlangt. Wenn an dem Turm, wie er schließlich geworden ist, dem Kolossalen sich Anmut vermählt, so ist dies das Verdienst Böblingers. Ganz im Sinne der Spätgotik ist es, daß die drei Hauptabschnitte — der vierseitige Unterbau, das Oktogon, der Helm — sich nicht scharf gegeneinander absetzen; in allen Ansichten des Turmes, den frontalen wie den diagonalen, bleibt der Umriß in gleichmäßigem Fluß. Das Wimpergmotiv (das z. B. an den Kölner Türmen eine so große Rolle spielt) fehlt auch den oberen Stockwerken. Dafür sind andere Mittel gefunden, ihnen eine pflanzenhafte Geschmeidigkeit zu geben.

Im Vergleich mit Ulm hält sich im übrigen Oberschwaben der Kirchenbau konservativ. Zwischen der Donau und den Alpen wurde mehrfach noch immer mit flacher Decke gebaut, z. B. in den sehr angenehmen Räumen der Stephanskirche in Konstanz, der Pfarrkirche in Saulgau, der Stiftskirche in Münsingen, der Martins- und Frauenkirche in Memmingen, der sehr stattlichen Hauptpfarrkirche in Kaufbeuren. Unter den wenigen Hallenkirchen sind die besten zweischiffig: Dominikaner in Augsburg, Kreuzherren in Memmingen. Einen basilikalen Neubau von Aufwand errichteten im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts das Kloster Ochsenhausen und das begüterte Reichsstift St. Ulrich und Afra in Augsburg. Es ist bemerkenswert, wie hier der Binnenraum, trotz steiler Proportionen, keinen rechten Bewegungsschwung mehr besitzt. An Details lernt man das »gotische Rokoko« von seiner unerfreulichen Seite kennen. Der Name des Erbauers Burkhard Engelberger stand in Oberdeutschland hoch in Ehren.

Einen gepflegten und heiteren Garten der Spätgotik finden wir im Lande der Grafen von Württemberg. Die Regierung Eberhards im Bart (1459—1496) sah eine kunstfrohe Betriebsamkeit, wie sie in diesem Lande keine frühere und spätere Zeit erlebt hat. Die Reichsstädte Eßlingen und Reutlingen hatten ihre beste Zeit schon hinter sich, alles ging vom Fürsten aus. Die württembergische Bauschule macht keine Prätionen. Durch Größe sind die Bauten nicht ausgezeichnet — auch nicht die drei, die gegen die andern die größten sind, die Stiftskirchen in Stuttgart, Tübingen und Urach —, aber die Fülle dessen, was in den Kleinstädten und Dörfern durch Umbau, Anbau und auch Neubau damals geschaffen wurde, ist sehr beträchtlich, ein ausnehmend tüchtiges, auch in die bescheidensten Aufgaben liebevoll sich versenkendes Wesen waltet in allem.

Wir lernen ein hochentwickeltes Steinmetzhandwerk kennen. In keinem Teile Oberdeutschlands haben sich spätgotische Ausstattungsstücke in solcher Menge erhalten. Zierliche steinerne Kanzeln und Taufen sind selbst in Dorfkirchen keine Seltenheit. Wo landesherrliche Munifizenz mithalf, entstanden auch aufwändige Prachtstücke (am vollständigsten und einheitlichsten erhalten die Ausstattung der Stiftskirche in Urach; ein Wunder subtiler Meißelarbeit das heilige Grab in Reutlingen). Die am meisten beschäftigten Architekten waren Peter von Koblenz (Koblenz im schweizerischen Aargau) und Aberlin Jörg. Jener stand im Dienste der Uracher, dieser in dem der Stuttgarter Linie, bis diese in den letzten Jahren Eberhards sich vereinigten. Den lokalen Traditionen widerspricht es, daß Peters Hauptwerk (Urach) als Basilika angelegt war, während Aberlin Jörg in Stuttgart, Cannstatt, Marbach, Weilderstadt usw. den Hallenbau anwendete, durch tiefe Seitenkapellen gewissermaßen fünfschiffig erweitert, die Gewölbe nach der Mitte staffelförmig aufgehöhht, das Raumbild behäbig breit und malerisch. Von Peter wären noch die schönen Chorbauten in Blaubeuren, Münsingen, vielleicht auch Tübingen (Abb. 68) und die Kirche in Weilheim zu nennen. Sehr lang ist die Liste der Dorfkirchen, die sein und Jörgs Meisterzeichen tragen. Nicht lange darauf sollten Bauernkrieg und Reformation die Baulust auf diesem Gebiete tödlich lähmen. Sie hat in Württemberg selbst noch im 18. Jahrhundert kein rechtes Leben mehr gewonnen.

BAIERN.

Für die Alpenvorlande zwischen Lech und Salzach, die heutigen Provinzen Ober- und Niederbayern, brachte die Spätgotik ein Emporschnellen der Bautätigkeit, das in der Architekturgeschichte Deutschlands ohne Beispiel ist. Auf der Denkmälerkarte des vorangegangenen Jahrhunderts bilden sie einen großen weißen Flecken. Sie begannen gotisch zu bauen erst, als die eigentliche Gotik zu Ende war, nun aber mit einer Tatkräftigkeit, die das letzte Jahrhundert des Mittelalters zum ersten goldenen Zeitalter der bairischen Baukunst machte. (Das zweite war die Barockzeit.) Bis dahin war Bayern ein Land ohne Städte gewesen, wenn man die alten Bischofstädte an der Donau, die geschichtlich eine Sonderstellung einnahmen, in Abzug bringt. In Freising und Eichstätt hat sich um die bischöflichen Kurien ein nennenswertes städtisches Leben nicht entwickelt. Anders wurde es erst, als die landesherrlichen Städte Landshut, Straubing, Ingolstadt, München zu Kraft kamen. Sie, und nicht mehr Regensburg, sind die Herde der neuen Bewegung. Doch will uns scheinen, daß diese rationalistische wirtschaftsgeschichtliche Erklärung nicht ausreicht. Es muß etwas in der inneren Beschaffenheit der Spätgotik gewesen sein, das sie in besonderer Weise dem bairischen

Naturell wahlverwandt machte. Nach der späteren Entwicklung der bairischen Kunst zu urteilen, ist ihr erblicher Typus das Barock, und daher nun, nach säkularer Stumpfheit gegen die Baukunst überhaupt, dies Munterwerden in der Spätgotik. — Die in Frage kommenden Bauwerke sind meistens zwischen 1400 und 1450 begonnen, in der Regel schnell und einheitlich vollendet, einige bis gegen 1500 sich hinziehend. Die schwäbische Liebenswürdigkeit, Behaglichkeit und Bescheidenheit haben sie nicht; sie sind großräumig, wuchtig, schneidig, gehen aufs Ganze. Dieser Charakter wird unterstrichen durch das Material. Es ist Backstein. Zu einer materialgemäßen Durchbildung der Schmuckformen, wie im Norden, kam es indessen nicht. Es wird mit ihnen tunlichst gespart. Wo man auf einen dekorativen Effekt nicht verzichten will, der aber nur wenigen Punkten des Gebäudes vorbehalten bleibt, wird Haustein zu Hilfe genommen. Die Raumform ist fast ausschließlich die Hallenkirche. Sie ist von Österreich und Böhmen her angeregt. Dementsprechend setzt die neue Bewegung im Osten ein. Nach Westen und Norden endet sie in München und Ingolstadt. Daß sie so schnell und mächtig sich durchsetzte und einen so einheitlichen Charakter annahm, ist dem Umstande zu verdanken, daß ein Künstler von mehr als gewöhnlichem Größenmaß an der Spitze stand: Hans Stettheimer von Burg hausen an der Salzach. Die sieben Kirchen, als deren Erbauer er auf seinem Grabstein genannt wird, bestehen noch. Die erste derselben wurde 1389 begonnen, das Jahr seines Todes ist 1431. Er ist also ein wenig jüngerer Zeitgenosse Ulrich Ensingers, dem er, bei geographisch engerer Begrenzung seines Wirkungskreises, an Bedeutung nicht nachsteht; ja, man darf wohl sagen: das Spezifische des neuen Stils tritt bei ihm mit noch klarerer Entschiedenheit, freilich auch Einseitigkeit, in die Erscheinung. Stettheimer ist ausschließlich Raumkünstler, ohne Interesse am Formendetail. Schon sein ältester uns bekannter Bau, St. Martin in Landshut, zeigt die meisten Eigenschaften seines Stils fertig entwickelt (Abb. 61). An Kühnheit hat er sich selbst nicht mehr übertroffen, es wäre auch unmöglich gewesen. Ein langgestreckter Raum, geteilt in neun Joche, die Seitenschiffe merklich schmaler, zwischen den stark ausladenden Strebepfeilern niedrige Kapellen. Der Gewölbescheitel überbietet in seiner Höhenlage nicht unbeträchtlich die Breite der drei Schiffe zusammengenommen (!), und die Stützen sind doppelt so hoch (22 m), als das Mittelschiff breit ist. Für den Hallenbau ganz ungewöhnliche Proportionen. Noch mehr aber als durch die absoluten Maße wird durch die enorm schlanke Bildung und die kurzen Intervalle der schlicht achteckigen Pfeiler für das optische Gefühl die Vorherrschaft der Vertikale gesteigert. Es gibt keine einzige Hallenkirche in Deutschland, die ähnliches gewagt hätte. Schon ausgeprägt spätgotisch-barock empfunden ist auch die Zerlegung des Pfeilerkämpfers in mehrere Stufen, wechselnd

für den Scheidbogen und die Querrippen; wie auch die Gewölbe schon als Tonnen mit bloß aufgelegtem Rippennetz konstruiert sind. Die Seitenkapellen bewirken, daß die über ihm liegenden Fenster nicht zu tief nach unten gezogen sind, woraus sich eine schön gesammelte Beleuchtung ergibt. Das Äußere ist ganz schlicht bis auf einige pittoreske Portale (Abb. 193). Der Westturm (Abb. 115) ist unter den noch im Mittelalter vollendeten Türmen Deutschlands der zweithöchste (133 m gegen 142 in Straßburg). Von den norddeutschen Backsteintürmen unterscheidet er sich durchaus, indem er, dem Schema der süddeutschen Hausteintürme folgend, den vierseitigen Unterbau vermittelst kleinteiliger Zwischenformen leichtflüssig ins Oktogon überführt, höchst geistreich in der backsteingemäßen Formenumsetzung. Ganz trefflich ist die Wirkung im Stadt- und Landschaftsbilde. Die freie Weite der Ebene wirkt hier ähnlich wie im Norden die See als Einladung zur Aufstellung einer weithin herrschenden Landmarke. — Nach seinem ersten großen Bau blieb dem Meister noch ein Problem zu lösen übrig: die dem neuen Stil angemessene Gestaltung des Chors. In St. Martin (wie noch in zwei andern Stettheimerschen Kirchen, der Karmeliterkirche in Straubing und St. Nikolaus in Neuötting) war nach alter Weise der Chor als einschiffige Fortsetzung des Langhauses über dieses hinausgeschoben. In seinen jüngeren Bauten (Spitalkirche in Landshut, St. Jakob in Straubing [Abb. 62, 67], St. Jakob in Wasserburg, Franziskaner in Salzburg) gibt Stettheimer die Absonderung des Chors auf; den äußeren Schluß formt er als siebenseitiges Halbpolygon, in der vollen Breite der drei Schiffe; dabei bildet sich aber kein wirklicher Umgang, sondern in dem unbestimmt zerfließenden Raume steht in der Mittelachse ein einzelner Pfeiler, das Schlußfenster überschneidend (Abb. 63, 65). Die Abbildung der Salzburger Franziskanerkirche (Abb. 66) zeigt, wie eminent malerisch diese Anordnung gedacht ist (was sie bei ihrem ersten Auftauchen in der böhmischen Parlerschule noch nicht gewesen war). Hier ist noch ein zufälliger Umstand glänzend ausgenutzt worden: der Kontrast mit einem dunkeln und schweren romanischen Langhaus. Die Gestaltung des Durchgangsbogens verstärkt ihn. Die Grundrißgestaltung des Chors wird dem Beschauer mit Absicht im ungewissen gelassen, und die blendende Lichtfülle erhöht den Eindruck des Unbegrenzten. Hier ist die Spätgotik so barock wie nur je das Barock selbst. (Unmittelbarste Ähnlichkeit: Kloster Weltenburg an der Donau.)

Im Jahre 1468 trat zum ersten Male die Stadt München in die Kunstgeschichte ein mit der Frauenkirche (denn das wenige, was ihr vorausging, war ganz unbedeutend). Sie ist erbaut aus den Mitteln der Bürgerschaft, und man ist erstaunt, daß die damals noch kleine und mäßig wohlhabende Stadt nur mit einer so mächtigen Pfarrkirche sich

zufrieden geben wollte. Nicht umsonst war Meister Ganghofer, bevor er seinen Entwurf abschloß, nach Ulm geschickt worden. Der Bautypus ist indessen bairisch. Den Schwung der Stettheimerschen Bauten erreichte Ganghofer nicht, die Frauenkirche ist in ihrem hausbackenen Ernst und ihrer schmucklosen Sachlichkeit die bezeichnende Arbeit eines Stadtbau-meisters (Abb. 58). Außergewöhnlich ist nur die Zweizahl der (achteckigen) Türme. Sie sind von straffer, aber nicht eleganter Statur. Ihr Abschluß durch ausgebauchte Hauben gehört nicht, wie man zunächst glauben möchte, dem Nachmittelalter; schon auf einer Stadtansicht von 1530 ist sie zu erkennen. — Die größte spätgotische Kirche Baierns ist aber nicht die Münchener, sondern die Ingolstädter Frauenkirche. Auch sie hat an der Westfassade Doppeltürme. Sie nicht normal, sondern übereck zu stellen, war ein echt spätgotischer Gedanke, der freilich als allzu kühner Bruch mit der Gewohnheit keine Nachahmung fand.

In Baiern wurde im 15. Jahrhundert außerdem noch, nach fast völliger Brache im 14., auf dem Lande, wo viel nachzuholen war, eine beträchtliche Tätigkeit entwickelt. Diese Bauten sind oft sehr stattlich, stets gewölbt (was sie im 14. Jahrhundert noch nicht gewesen waren), das Äußere ganz schlichter Backsteinrohbau (in jüngerer Zeit meist verputzt). Die Türme, die heute meistens barocke Zwiebelhauben tragen, hat man sich ursprünglich mit Satteldächern oder Spitzdächern zu denken (Abb. 152—159).

Ansehnliche Klosterkirchen, in der barocken Umkleidung noch gut als Werke der Spätgotik zu erkennen, sind Andechs und Polling im oberbairischen Alpenvorland.

Noch sei ein Wort über den außerhalb der eigentlich bairischen Architektur stehenden Dom von Regensburg gesagt. An seiner Fassade ist das 15. Jahrhundert hindurch gebaut worden, bis 1495, ohne daß die Türme zum Abschluß gekommen wären. Wie sie uns heute ansieht, ist sie ein Baugedanke der klassischen Gotik in spätgotischer Ausführung. Zwei in der Schatzkammer aufbewahrte Risse geben Studien für eine zwei-türmige und eine eintürmige Lösung. Die letzte (Abb. 107) hätte der Denkweise der Spätzeit näher gelegen, dennoch entschied man sich mit dem verpflichtenden Stolz einer alten Adelsfamilie für die erste. Der Entwurf ist beherrscht von Erinnerungen an das Straßburger Münster. Davon ist in die Ausführung übergegangen die scharfe Akzentuierung der wage-rechten Linien, welche in der Durchkreuzung mit den senkrechten Turmpfeilern zweimal drei Hauptfelder ergeben. Dieser nachdrücklichen und klaren Einteilung ist der überraschend ruhige Gesamteindruck zu verdanken; überraschend deshalb, weil die in diese Felder eingeschlossenen Fenstergruppen jedesmal stark abweichende Formen aufweisen, in umfassendster Anwendung des spätgotischen Prinzips der Asymmetrie. Dennoch ist der Eindruck nicht, wie man vermuten könnte, der einer planlosen Verworrenheit. Neben den Kontrasten stehen doch auch wieder

Relationen, und es entsteht eine Lebendigkeit und Wärme, die durch reine Symmetrie nicht hätte erreicht werden können. Die von der Schulweisheit des 19. Jahrhunderts hinzugefügten, abstrakt korrekten Türme passen dazu schlecht genug.

FRANKEN.

Die fränkischen, von der Natur wechsellvoll gestalteten Landschaften, besonders die mittlere Maingegend und das Grenzgebiet gegen Schwaben, erwiesen sich im späten Mittelalter als ein besonders fruchtbarer Boden für eine dichte Saat von Städten jeden Ranges, kleinsten, kleinen und mittleren; etwas abseits die Großstadt Nürnberg. Wer Neigung und Muße zu beschaulichem Wandern hat, kann hier die kleinbürgerliche Seite der spätgotischen Baukunst aus dem vollen studieren und wird sich dabei über ihre aus Triviale und Sinnigem, Hausbackenem und Anmutigem gemischte Natur aufs ergötzlichste belehrt finden. Unsere Darstellung muß leider solche »Andacht zum Kleinen« sich versagen. Wir heben nur zwei Bauwerke heraus, die durch hohen Schwung über die Masse sich erheben.

St. Georg in Dinkelsbühl. Ein Werk aus einem Guß, begonnen 1448. Der 77 m lange, also für die Pfarrkirche einer zu den kleinen zählenden Reichsstadt sehr ansehnliche Bau erreicht in seiner Haltung eine monumentale Würde, eine Kraft des Gliederbaus, eine strahlende Feierlichkeit der Stimmung, wie sie in der Spätgotik Süddeutschlands nicht wiedergefunden werden, auch nicht in der Hauptpfarrkirche in Nördlingen, die das Vorbild gewesen war. Dabei sind die Einzelmotive spätgotisch genug: die kämpferlose Entfaltung der Netzgewölbe aus den Pfeilern, die Ausschaltung der Dienste, die Anordnung eines Pfeilers in den Schlußpunkt des Chorpolygons (6 Seiten des Zwölfecks).

St. Lorenz in Nürnberg (Abb. 70, 99). In der Nürnberger Kunst des 15. Jahrhunderts steht das Interesse an der Architektur nicht im Vordergrund. Der neue Chor von St. Lorenz, vollendet im Geburtsjahre Dürers, 1471, ist der einzige bedeutende, allerdings sehr bedeutende Bau dieses Jahrhunderts, nach seinem Schulzusammenhang mehr bairisch als fränkisch. Seine Erbauer sind Konrad Roritzer von Regensburg und dessen Sohn Matthias. Als Erinnerung von der Donau brachten sie die Teilung der Umfassungswände in zwei Geschosse mit, ein altertümliches Motiv aus der Frühzeit der Gotik, dem aber jetzt ein völlig neuer, spätgotisch-barocker Sinn gegeben wurde: Steigerung des malerischen Scheins der Raumerweiterung mit absichtlicher Verunklärung der Raumgrenze; eine andere Bedeutung haben auch die flachen Emporen vor den zurückspringenden Fenstern des Obergeschosses nicht. Der Hallenchor von St. Lorenz ist wie der von St. Sebald einem älteren und in kleinerem Maßstab ausgeführten basilikalischen Lang-

haus angeschlossen. Während aber der Architekt des 14. Jahrhunderts (St. Sebald) den neuen Bauteil neben den älteren setzt, ohne eine innere Beziehung auf ihn zu suchen, ist dieselbe in St. Lorenz aufs beste durchgeführt, und zwar in echt spätgotisch-barockem Sinne, zu vergleichen mit Stettheimers Franziskanerkirche in Salzburg, durch geistreiche Verwendung malerisch gelöster Dissonanzen: in Fortgang von der gebundenen Bewegung des Langhauses zu den frei aufrauschenden Rhythmen des Hallenchors ein wunderbares Crescendo. Ein besonderes Glück ist die unversehrt erhaltene Ausstattung. (Man nehme als Gegenbeispiel die vom bornierten Purismus des 19. Jahrhunderts kahlgerufte Frauenkirche in München, um zu erkennen, daß für einen spätgotischen Innenraum die Mitwirkung der Ausstattung durchaus wesentlich ist.) Wie skrupellos dem, was für den inneren Eindruck gewonnen war, der äußere geopfert ist, wo die hohe und breite Dachmasse des Chors schwer auf dem Langhaus lastet, davon überzeuge man sich an Ort und Stelle. Auch dies charakterisiert die Gesinnung der Zeit. — Als eines der wertvollsten Denkmäler des Gebiets (jetzt Ruine) darf die Klosterkirche Gnadenberg (an der Grenze von Franken und Oberpfalz) nicht übergangen werden. Sie fällt aber aus dem süddeutschen Rahmen ganz heraus durch die Strenge der Raumeinteilung in drei genau gleich breite und gleich hohe Schiffe. Die Erklärung dieser auffallenden Erscheinung liegt darin, daß das dem Orden der hl. Brigitte gehörende Kloster nach dem Willen der Stifterin, Katharina von Pommern, Gemahlin des Pfalzgrafen Johann, die Anlage des schwedischen Mutterklosters zu Vadstena mit größter Treue nachahmte. — Wieder ein musterhaft süddeutsches Baubild, genauer eine Vereinigung fränkischer und bairischer Eigenschaften, zeigt die Hauptstadt der Oberpfalz, Amberg, in der auch durch bedeutende Abmessungen hervorragenden St. Martinskirche (begonnen 1421, Hauptbauzeit um und nach 1450, Abb. 59, 60). Langhaushalle und Hallenchor sind hier zu einer vollkommenen Raumeinheit verschmolzen. Zwischen den eingezogenen Strebepfeilern liegen im unteren Abschnitt Kapellen, im oberen Emporen, beide fortlaufend um die ganze Kirche herumgeführt, und diese Teilung dadurch noch mehr hervorgehoben, daß sich vor den Emporen ein schmaler Laufgang mit Brüstung hinzieht. Dieser die Vertikalbewegung durchkreuzende und aufhaltende, den Raum umklammernde Horizontalbau ist ein starkes Mittel, die optische Erscheinung ruhig zu stimmen, wie auch die schlanken, aber ungegliedert glatt gelassenen Rundpfeiler mit weiten Durchsichten auf denselben Eindruck der Ruhe hinzielen. Vollends am Außenbau ist eigentlich nichts mehr gotisch: glatte Wände, waagerechte Schichtung. Es ist ausgeschlossen, daß dies aus übergroßer Genügsamkeit oder widerwilliger Sparsamkeit so gemacht sei; vielmehr liegt hier ein offenkundiger Wandel in den Wertungen vor.

OBERSACHSEN.

Was sich in Amberg um die Mitte des Jahrhunderts noch vereinzelt darstellte, tritt gegen 1500 schulmäßig in Sachsen auf. Für die Konsolidierung eines neuen Bauideals ist nichts so günstig, als wenn in einer bisher schwach angebauten und dadurch an Überlieferung nicht gebundenen Landschaft plötzlich ein Bedürfnis nach lebhafter Bautätigkeit sich einstellt. Im späteren Königreich Sachsen und in Ostthüringen, wo einst die Sonne der staufischen Kunst so hell geschienen hatte, waren die zwei darauffolgenden Jahrhunderte eine kümmerliche Zeit. Die Bischöfe sanken zu schwachen Landesfürsten herab, die Abteien verarmten, die Städte, obgleich zahlreich, erreichten weit nicht die Bedeutung der süddeutschen, rheinischen und hansischen; es kamen die Hussitenkriege und der zerrüttende Bruderzwist im Hause Wettin. Erst als sie von diesen Bedrängnissen sich erholt hatten, am Ende des 15. Jahrhunderts, haben sie doch noch an der Vollendung der deutschen Sondergotik in bedeutsamer Weise mitgewirkt. Wie in den mittleren Jahrzehnten das wenige, was über ein zahmes Durchschnittsmaß hinausragt, von einem Fremden, Arnold von Westfalen, herrührt, so haben jetzt vornehmlich fränkische und schwäbische Meister * dem sächsischen Bauwesen frisches Blut zugeführt. Für die Sachsen selbst sind die sehr charakteristischen Schmuckformen der Schule in Anspruch zu nehmen; sie werden mit großer Liebe behandelt, dabei mit einem ausgesprochen kleinbürgerlichen Geschmack, einer umständlichen, tüftlichen und verwickelten Zierlichkeit. Wir wissen aber schon, daß in diesen Akzedenzien das Wesen der Spätgotik nicht erschöpft ist, das Beachtenswerteste ist auch hier die Raumgestaltung.

Die neue Bewegung ging aus vom Erzgebirge. 1471 begannen die großen Silberfunde, die einen Strom von Einwanderern herbeilockten. Zu den alten Bergmannsstädten Zwickau und Freiberg kamen Schneeberg, Annaberg, Marienberg neu gegründet hinzu. Die Hauptpfarrkirchen dieser fünf Städte, rasch neben- und nacheinander erbaut, im späten 15. und beginnenden 16. Jahrhundert **, bilden eine eng zusammengehörige Familie. Es ist jener am klarsten in Amberg formulierte süddeutsche Typus, der hier konsequent weitergebildet wird (Abb. 71). Vom Raumbild aus ist alles gedacht. Ein weiter Saal, in dem die schlanken, in möglichst großen Abständen aufgestellten Pfeiler kaum noch als raumteilend empfunden werden. Die gleiche Höhe aller Gewölbe (auch sie

* Es bauten: in Borna Hans Wolffert aus Königsberg in Franken, in Leipzig Michael Bentz aus Rothenburg, in Dresden Peter Lauterbacher, in Annaberg Jakob Hellwig aus Schweinfurt, in Brüx Georg von Maulbronn und an mehreren Orten beschäftigt der Schwabe Konrad Pflüger.

** Nur die Ostteile der Marienkirche in Zwickau sind älter (1453); sie enthalten mehrere, noch nicht alle Merkmale des Typus.

war schon in Amberg da) ist Bedingung des einheitlichen Eindrucks und steht in scharfem Gegensatze zu dem andern weitverbreiteten Typus der Hallenkirche, der in den Seitenschiffen die Decke sich senken läßt. Im Grundriß ist die (ebenfalls in Amberg schon begonnene) Verschleifung von Gemeindehaus und Priesterchor so weit fortgeschritten, daß der letzte vom ersten fast gänzlich aufgesogen ist; die geraden Pfeilerreihen sind bis vor die Schlußwand geführt, bilden keinen Umgang, der Lettner ist weggefallen, ebenso die Seitenkapellen. Dafür breiten die Emporen sich weiter aus (selbst die kleinen einschiffigen Kirchen des Erzgebirges entbehren ihrer nicht). Das bedeutet doch wohl: den Menschen, die diese Kirchen erbauten, war das Zuhören der Predigt wichtiger geworden als die Vorsorge für den Meß- und Chordienst. Und so wird auch auf den repräsentativen Charakter des Gebäudes kein Gewicht mehr gelegt: das Äußere ist von fast ärmlicher Schlichtheit. Hüten wir uns indessen, aus dieser Enthaltbarkeit falsche Schlüsse zu ziehen. Die jungen Erzgebirgsstädte hatten, zum mindesten in diesem Punkte, nichts an sich, was an amerikanische Emporkömmlingsstädte erinnern würde. Die in ihren Kirchen aufgestellten Kunstwerke sind mit sicherem Geschmack ausgewählt, mehrere aus den besten Werkstätten Nürnbergs und Augsburgs herbeigebracht. Aus ihnen spricht ein offener Sinn für das Junge in der Kunst. Die Sakristeitür von 1518 und der Hochaltar von 1522 in Annaberg gehören in Mitteldeutschland zu den frühesten, vorläufig vereinzelt in den Formen der Renaissance. So lebt denn auch in der erzgebirgischen Architektur ein wesentlich neues, zwar aus der Gotik entwickeltes, doch keinesfalls mehr mittelalterliches Streben. Ja, hier wird es endgültig klar: das ganze System der Gotik ist umgewendet. Während dort (Kölner Dom!) der Hauptraum, das Mittelschiff, von einer Menge von Nebenräumen und einem immensen Beiwerk konstruktiver und dekorativer Formen begleitet wird, der Rahmen noch größer und glänzender als das Bild, ist hier alles vereinfacht, nach innen gekehrt, vom Zweck aus gestaltet.

Indessen ist das Streben nach Zweckerfüllung und Einfachheit nur eine Richtung in der obersächsischen Spätgotik, nicht allgemeinverbindlich für sie. Zum Beispiel in der Marienkirche in Zwickau finden wir sie nicht, ja, überladene Schmückung des Äußern, die freilich zugleich verrät, daß die gotischen Dekorationsformen sich überlebt haben; in trockener Einförmigkeit ziehen sich blindes Stab- und Maßwerk, durchflochtene Kielbögen u. a. m. über die Flächen hin, und um nur dem abgestumpften Auge etwas Neues bieten zu können, wird der alte Rundbogenfries herausgeholt und wird das Maßwerk mit naturnachahmenden Astformen durchsetzt, welche später in Chemnitz das Hauptmotiv für ein großes Portal abgeben (Abb. 192). Zumal die sächsische Profanarchitektur ergötzt sich am Widerspruch zum Funktionellen; sie schwärmt für den

Vorhangbogen, für verwickelte Figuren in den Gewölberippen mit sich kräuselnden Verschlingungen, die an Hobelspäne erinnern, für endlose Überschneidungen an den Türen. Dagegen schreiten in der Gestaltung des Innern der Kirchen die Grundsätze der erzgebirgischen Schule siegreich vor. Beispiele: die Marienkirche in Pirna (1502—1546, Abb. 72), mehrere Kirchen in Nordböhmen (Hauptwerk die Marienkirche in Brüx, 1517—1540), die Thomas- und Paulinerkirche in Leipzig (seit 1482 bzw. 1519) und besonders die Marktkirche in Halle (seit 1529, Abb. 73). Auch die Schloßkirche in Wittenberg (seit 1499) gehört insofern in diese Reihe, als sich in ihr rings um den großen einschiffigen Raum Emporen hinziehen. Wie man sieht, ragt ein Teil dieser Bauten unmittelbar in die Reformationszeit hinein. Um so bemerkenswerter ist, daß der bauliche Typus schon vor der Reformation fertig war; diese hat kein neues Programm aufgestellt, nur das geschilderte weitergebildet.

DAS ÜBRIGE DEUTSCHLAND.

Am Schluß des Mittelalters hatte sich das hergebrachte Verhältnis der deutschen Landschaften umgedreht: führend bei der Neuorientierung waren der Süden und die östliche Hälfte der Mitte, der Westen wie der Norden verhielten sich vergleichsweise konservativ. Es ist hier im Westen überhaupt nicht mehr viel gebaut worden. Die Spätgotik wurde mehr von der dekorativen Seite aufgefaßt, nicht als ein neues Raumgefühl. Die Laurentiuskapelle am nördlichen Querschiff des Straßburger Münsters (1495) ist fast nur um der Fassade willen da, an ihr aber zeigt sich der spätgotische Dekorationsgeschmack in höchster Brillanz (Abb. 191). Der wichtigste Bau des Oberrheins, St. Theobald in Thann (Abb. 111), ist eine Basilika, allerdings voll von Kontrasten und Dissonanzen, z. B. im Langhaus die Scheidbögen der Nordseite höher als die der Südseite, die Fassade ein buntes Allerlei von Asymmetrien, überhaupt im Fortgang der langsamen Bauführung ein malerischer Grundton immer beherrschender hervortretend. Ebenfalls eine Basilika, der wichtigste Bau des Niederrheins, die Willibrordikirche in Wesel (Abb. 190), schon von Haus aus fünfschiffig angelegt und mit der Absicht auf einen Kapellenkranz, stark betontes Querschiff — mit konzentrierter Pracht der Fassaden —, alles Nachklänge eines Ideals, mit dem der Süden und Osten schon nichts mehr zu tun hatte. Die Hauptunternehmung im mittelhheinischen Gebiet war der Ausbau des Doms von Frankfurt a. M. Daneben als musterhaft spätgotischer Bau nicht zu übersehen die Pfarrkirche in Kiedrich im Rheingau (1481, Abb. 102). Es ist bezeichnend, daß sich in Frankfurt das ganze Interesse auf den Turm warf, begonnen 1415, vollendet 1514. Er sollte durch Pracht und Größe wettmachen, daß die Kirchenarchitektur Frankfurts in ihren bis-

herigen Leistungen ziemlich hinter dem zurückgeblieben war, was dem Rang und Selbstbewußtsein der blühenden Reichsstadt angemessen gewesen wäre. Kurz vorher hatten Straßburg und Ulm ihre großen Turmbauten begonnen. Der merkwürdige kuppelförmige Abschluß an Stelle eines Spitzhelms ist nicht ein Behelf, sondern war schon durch den ersten Entwurf vorgeschrieben. (Zu vergleichen der östliche Zentralturm am Dom zu Mainz.) Der Frankfurter Domturm wurde 1514 vollendet — drei Jahre vor dem Beginn der Reformation. Im selben Jahrzehnt wurde an den Domen von Magdeburg, Straßburg, Regensburg, Ulm, Köln das Bauen eingestellt, teils nach erreichtem Ziel, teils ohne Abschluß; an keinem ist es wieder aufgenommen worden. Die Reformation war nicht die unmittelbare Ursache, aber schon ihr Herannahen bewirkte es. Die kirchliche Baukunst des Mittelalters erlosch wie eine Lampe, die kein Öl mehr hat.

Zweites Kapitel.

DAS 15. JAHRHUNDERT IN DER DARSTELLENDEN KUNST.

I. GRUNDLAGEN.

Die Bilderwelt des 15. Jahrhunderts ist nach ihrem stofflichen Inhalt dieselbe wie die des Mittelalters; auch der oberflächlichste Beobachter muß bemerken, daß ihr künstlerischer Gehalt sich geändert hat. Er kommt den Forderungen, die wir Europäer heute an bildliche Darstellung zu stellen gewöhnt sind, unzweifelhaft näher als das Mittelalter, was gemeinhin als Fortschritt empfunden und entsprechend gerühmt wird. Ist es noch nötig, zu sagen, in wie engem Horizont das gedacht ist? Insofern das Wort Fortschritt Vervollkommenung bedeuten soll, kann es nur beim Vergleich von Erscheinungen innerhalb eines und desselben Kulturkomplexes Anwendung finden; im vorliegenden Fall also nur, wenn die Voraussetzung richtig wäre, daß das Mittelalter immer schon dasselbe gewollt, nur nicht es gekonnt hätte. Aber eben dieses trifft nicht zu. Der Wandel in der bildlichen Darstellungsweise, den wir vor uns sehen, ist ein grundsätzlicher. Er ist das Zeichen, daß im Weltgefühl unseres Volkes, der abendländischen Kulturmenschheit überhaupt, etwas Neues zur Reife kam, das sich von langer Hand vorbereitet haben mochte, nun aber offen an den Tag trat und damit dem 15. Jahrhundert den historischen Stempel gab.

Idealismus und Realismus (oder Naturalismus), so sind wir gewöhnt, den Gegensatz, auf den es hier ankommt, zu benennen *. Mit anderer

* Besteht zwischen Realismus und Naturalismus ein begrifflicher Unterschied? Es ist wiederholt versucht worden, einen solchen festzulegen, aber ohne daß Übereinstimmung erreicht werden konnte. Im durchschnittlichen Sprachgebrauch gelten die Worte als Synonyme. Wozu dann aber zwei? Eine brauchbare Unterscheidung wäre diese: Realismus auf das Was, Naturalismus auf das Wie der Darstellung zu beziehen. Realismus wäre die Forderung sachlicher Übereinstimmung mit der Wirklichkeit, Naturalismus die Anpassung an die optische Erscheinungsweise der Dinge. Danach wäre nicht

und vielleicht besserer Bezeichnung: das Wesen der mittelalterlichen Kunst ist Symbolik, das der neuzeitlichen Imitation. Zwar ahmt auch die mittelalterliche die Dinge der sinnlichen Außenwelt nach; aber nicht wegen dessen, was sie sind, sondern wegen dessen, was ihnen als Bedeutung unterlegt wird, aus ihrem natürlichen Zusammenhang gelöst, als Stellvertreter einer andern, höheren, übersinnlichen Ordnung. Vom symbolischen Grundwesen der mittelalterlichen Kunst aus begreifen wir auf einen Schlag die Notwendigkeit, daß in ihr der Schwerpunkt der Stilbildung — für alle Kunst — in der Baukunst, dieser naturfremdesten, abgezogensten, geistigsten aller Künste liegen mußte. In dem Augenblick, wo der Schwerpunkt auf die naturnachahmenden Künste überging, war das Mittelalter vorbei, die Neuzeit im Werden. Daß im 15. Jahrhundert auch die Baukunst an diesem Prozeß ihren Anteil hatte, hat das erste Kapitel schon gezeigt. Vollständig enthüllen und entfalten konnte sich das Wollen der neuen Zeit nur in der darstellenden Kunst.

Dem Geist und Natur auseinanderreisenden christlich-orientalischen Dualismus hatte die germanische Seele nur zeitweilig sich unterwerfen können. Von der Flucht aus der Welt kehrte sie zurück in die Welt, aber nicht, um in ihr aufzugehen, sondern verlangend, sie von sich aus zu beherrschen. Das große Symbol, das die Kunst dafür hat, ist der Raum. Weder die Antike, noch das Mittelalter hatte ihn darstellen wollen. Die antike Kunst war Kunst des aus dem Raum herausgehobenen Körpers; wo sie in ihrer Spätzeit anfang, auf Raumvorstellungen einzugehen, war sie schon nicht mehr sie selbst. Und für die allgemeine Entwicklung blieb das ohne Bedeutung. Das Mittelalter stellte zuerst ebensowohl körperlos als raumlos dar. Zum Körpergefühl wurde es durch die antike Tradition erzogen. So weit war die gotische Malerei zum Schluß vorgedrungen. Aber an der Grenze der Körper hatte auch die dritte Dimension ihr Ende. Was dahinter liegt, ist ein räumliches Nichts. Die Malerei drückt es durch ihre teppichartig gemusterten oder noch prägnanter als Goldgrund behandelten Hintergründe aus; wenn Bäume, Felsen, Architekturen hinzukommen, so ist es nicht, um das Raumbild, sondern um die Erzählung zu verdeutlichen. Aber diese raumlose Malerei, bei der das Mittelalter nicht allein durch das Fortwirken des antiken Vorbildes, sondern auch durch die christliche Konzeption vom Jenseits festgehalten wurde, stand mit einem Grundgefühl der germanischen Seele im Widerspruch, mit der ihr eingegebenen Sehnsucht nach dem Fernen, Freien,

der Realismus, sondern der Naturalismus das Neue. Realistisch wäre es z. B., wenn die Heiligen mit den Abzeichen ihres irdischen Berufes und in der Tracht der jeweiligen Gegenwart auftreten: St. Hieronymus als Kardinal, St. Georg als gepanzerter Ritter, Magdalena als geputzte Modedame — naturalistisch, wenn die Stoffe ihrer Kleidung (Seide, Wolle, Leinwand, Leder, Metall) ein jeder in seiner Textur und Farbe und seinem Verhalten zum Licht genau charakterisiert werden.

Unendlichen. Und so kam die Stunde und mußte kommen, wo in der nordischen Malerei der Raum aufhört, ein Nichts zu sein, wo er umschlug zu einem Symbol des Alls. Mit Recht hat jüngst Oswald Spengler in seiner Analyse des »faustischen Menschen« den Gedanken immer wiederholt, daß die Ausbildung der Tiefenperspektive in der Malerei, die Entdeckung Amerikas und das Weltbild des Kopernikus ein und dasselbe bedeuten, wie sie auch historisch dicht nacheinander auftauchen. Das ist, nach dem Ausdruck desselben Geschichtsphilosophen, das »Pathos der dritten Dimension«. Was in der Malerei des Mittelalters die dargestellten Dinge untereinander verband, war ein Netz rhythmischer, von der Architektur ausgehender Linearbeziehungen. Die des 15. Jahrhunderts schafft einen zweiten, von dem wirklichen, d. h. architektonischen, unabhängigen Raum, der allein für die Phantasie existiert, in dieser aber keine Grenzen hat. In ihm ist nichts isoliert, alles nach Tiefendistanzen geordnet, durch die auf einen einzigen Punkt konvergierenden perspektivischen Linien zu einer Einheit zusammengefaßt, die etwas völlig anderes ist als der gotische Rhythmus; und der Beschauer steht mitten darin. Die christliche Zweiteilung des Seins wird abgelöst durch die Einheit des Alls, in dem der Mensch ins Grenzenlose sich auszudehnen strebt. In dem Momente, da dies neue Weltgefühl zum Durchbruch kam, mußte auch die Malerei ein neues Ziel sich setzen. Daß das 15. Jahrhundert es nicht erreicht hat, versteht sich von selbst, aber doch stand es auf den ersten Stufen der Leiter.

Die Entwicklungsgeschichte der Perspektive ist mehr als ein bloßer Exkurs zur Kunstgeschichte. Hier müssen wir uns mit wenigen Andeutungen begnügen. Zeitlich war Italien im Vorsprung, aber die ganze Bedeutsamkeit des räumlichen Tiefenerlebnisses hat nur der germanische Norden erfaßt. Für den italienischen Maler behielt der dargestellte Raum-ausschnitt etwas Körperhaftes, Begrenztes. Die italienische Perspektive ist Linienperspektive; daher die anfängliche Überfüllung des Bildes mit Architekturen, welcher Neigung auch der Norden, wie wir gelegentlich des 14. Jahrhunderts gesehen haben, eine Zeitlang nachgab. Die Perspektive wurde zu einer Wissenschaft, und die sie ausbildeten, waren Mathematiker. Für das nordische Gefühl muß die Raumtiefe erlebt, erschaut werden, nicht ist sie zu errechnen. Es war ein gefährlicher Augenblick, als Dürer zuerst der italienischen Lehre sich anvertraute. Das 15. Jahrhundert hat wohl auch schon konstruktive Hilfslinien gezogen, aber zu seinem Glück ohne mathematische Konsequenz. Die deutschen Maler kamen ohne eine Mehrzahl der Konvergenzpunkte nicht aus, sonst hätten sie ihre Freiheit sich nicht retten können. Am klarsten sahen die Niederländer, indem sie mit steigender Entschiedenheit von der linearen zur atmosphärischen Perspektive übergingen. Der Raum ist erfüllt mit Licht und Luft, und die Überallheit dieser nicht unmittelbar sichtbaren,

aber jeden Körper in seiner Erscheinung verändernden Medien drückt viel unmittelbarer, als die linearen Beziehungen es könnten, das kosmische Bewußtsein aus: das Licht, indem es jedem Dinge seinen Schatten zugesellt und es dadurch erst rund erscheinen läßt, als Schlagschatten mit seiner Umgebung es verbindet; die Luft, indem sie die eigene Farbe der Dinge verändert. Von den Primitiven des 15. Jahrhunderts bis zu Rembrandt war noch ein weiter Weg, aber doch ist es klar, daß jene mit Rembrandt, nicht mit den Wand- und Glasgemälden des hohen Mittelalters unter einem Zeichen stehen.

Indem so die Dinge aus ihrer Isoliertheit heraustreten und als Teile einer Ordnung von unübersehbarer Weite begriffen werden, ist auch der alte Rangunterschied zwischen darstellungswürdigen und -unwürdigen Dingen aufgehoben, verschwunden die Überlegenheit des »dies bedeutet« über das »dies ist«. Die sichtbare Welt in ihrer ganzen Weite und Breite aufzuschließen ist von nun ab die Aufgabe der Kunst. Darum hat nicht mehr die menschliche Gestalt allein Anspruch auf künstlerische Würde, sondern auch ihre natürliche Umgebung; und an der menschlichen Gestalt nicht mehr allein die Teile, die Träger des Geistigen sind, sondern gleichermaßen der ganze Körper. Folgerichtig werden auch die Artefakte, die den Menschen umgeben, Behausung, Gerät, Kleidung, bildmäßig interessant. Das Gewand z. B. ist jetzt nicht mehr bloß Erzeuger ausdrucksvoll geschwungener Linien, es bringt in der Besonderheit seines Gewebes und seiner Farbe rein optische Qualitäten hinzu; oder ein Schwert, ein Harnisch, sie bedeuten nicht mehr bloß Kampfinstrumente und wirken nicht mehr bloß durch die mit diesem Zweck sich assoziierenden Vorstellungen, sondern ihre Darstellung gilt auch, und vielleicht am meisten, dem Ergötzen an den eigentümlichen Lichterscheinungen auf ihrer spiegelnden Oberfläche; der landschaftliche Hintergrund ist nicht mehr bloße Ortsbezeichnung in Beziehung auf die Handlung, sondern er hat einen Eigenwert gewonnen, der auch oft genug mit dem Hauptthema des Bildes weiter nichts zu tun hat. — Es sind das alles für uns Heutige selbstverständlich gewordene Dinge. Für jene Generation waren es Entdeckungen. Wahrscheinlich hat keine wieder ein ähnliches Gefühl von plötzlichem Größer- und Reicherwerden der Welt erlebt.

Dies neue Weltbild, wie es sich im Bewußtsein der nordischen Menschen nach errungener Befreiung vom Übergewicht antiker und christlicher Tradition entwickelt hatte, konnte eine erschöpfende künstlerische Gestaltung — man begreift es jetzt — nur von der Malerei empfangen. Wie schon im früheren Mittelalter, aber aus ganz andern Gründen, trat diese wieder an die Spitze. Ebenso begreiflich ist es, daß die Umgestaltung zu ihrer Durchführung Zeit brauchte. Daher verblieb im deutschen 15. Jahrhundert der Bildhauerkunst noch immer ein wichtiger Platz. Auch sie ging zum Naturalismus über; aber weil sie das Problem enger

faßte als die Malerei, hatte sie es mit seiner Lösung leichter; und das große Publikum konnte von seiner Gewohnheit nicht lassen, gewisse Gegenstände lieber als Statue denn als Gemälde dargestellt zu sehen. Auch heute urteilen wir noch so, daß uns das 15. Jahrhundert in seinen plastischen Erzeugnissen relativ vollkommener und liebenswürdiger erscheint. Die Leistungen der Malerei müssen, um interessant zu werden, historisch betrachtet werden. Sie sind mit den Unvollkommenheiten erster Versuche behaftet, dafür aber erregen sie in uns auch alle Neugier, Spannung, Mitgefühl mit den Forscherschmerzen, Mitfreude mit dem Entdeckerglück, die das Werdende für sich beanspruchen darf. Nicht so sehr das einzelne Werk zieht uns an, als das Ganze des geschichtlichen Schauspiels: wie eine neue Welt entdeckt wird.

In den Organismus der Gesamtkunst drang der Naturalismus ein wie ein zersetzendes Ferment. Er war es, der der Stellung der Architektur als Oberhaupt einer geschlossenen Hierarchie ein Ende machte. Auch das 15. Jahrhundert fühlte es sehr gut, daß alle in ein und demselben Architekturraum befindlichen Kunstwerke miteinander in Wechselwirkung stehen, nur faßte es diese Beziehungen nicht mehr als architektonischen, sondern als malerischen Rhythmus, und zugleich betrachtete es jedes einzelne derselben als etwas, das auch für sich Bedeutung hat. Aus dem Dienste der Architektur entlassen, ergoß sich die Flut des gemalten und gemeißelten Bildwerks auf die Mobilien: die Altäre, Kanzeln, Sakramentshäuschen, Taufsteine, Chorstühle; und außerhalb des Kirchengebäudes die Kalvarienberge, Ölberge, Stationen und Heiligenhäuschen; wobei gar nicht mehr zu unterscheiden ist, ob eher der religiöse oder eher der künstlerische Individualismus es war, der die gotische Gesamtkunst sprengte. Je mehr der Naturalismus und Individualismus aufstieg, um so mehr sank die monumentale Gesinnung. Wandmalerei, Glasmalerei, Bauplastik verschwinden ja nicht, aber sie zählen klein gegenüber den Mengen der mobilen Kunst. Diese wird nun auch in der Stilbildung die Führung übernehmen.

Alles dies muß im Zusammenhang mit den bekannten Verschiebungen im Aufbau der Gesellschaft betrachtet werden. Eine neue Organisation der künstlerischen Arbeit ergab sich daraus. Solange nach dem Ideal der klassischen Gotik die Malerei und Bildhauerkunst mit der Baukunst eine monumentale Einheit bilden wollten, war die Bauhütte ihre gemeinschaftliche Lehr- und Arbeitsstätte gewesen; jetzt aber siedelten sie zu den Zünften über. Wieviel dies für die Niederlegung der alten Schranke zwischen sakraler und profaner Kunst bedeutete, braucht nicht weiter ausgeführt zu werden. Noch immer wanderte die größere Hälfte dessen, was hier gewerkt wurde, in die Kirchen; aber es bestand dafür kein Plan. Auch die Ausstattungspläne der älteren Zeit waren nicht auf einmal und nicht stileinheitlich ausgeführt; immerhin lag ein Schema

vor. Jetzt ist alles Stiftung der Einzelnen. Sie wenden sich an die bürgerlichen Werkstätten des Ortes, oft aber auch an auswärtige von Ruf. In dieser Zeit des Übergewichts der mobilen über die monumentale Kunst war das wichtigste Beförderungsmittel der Formenwandlung nicht mehr das persönliche Wandern der Künstler (obschon auch dies keineswegs aufhörte), sondern das Wandern ihrer Werke. Wer eine Werkstatt mit Erfolg leiten wollte, mußte zugleich Lehrer und Kunsthändler sein, und offenbar war am meisten in der zu lernen, die die meisten Bestellungen und dadurch den kontinuierlichsten Betrieb hatte. Der Vorrang der großen Städte war damit von selbst gegeben. Wo aber die kleinen Werkstätten gesessen haben, gelangt nur ausnahmsweise zu unserer Kenntnis (Beispiele: Lukas Moser in Weilderstadt, Valentin Lendenstreich in Saalfeld). Selbst in Landschaften, die an eigener Kunst nichts weniger als arm waren, wandte man sich gelegentlich nach auswärts: so ist für Sterzing in Tirol ein großes Altarwerk in Ulm bestellt worden, eines für Kloster Weingarten (trotz der größeren Nähe Ulms) in Augsburg, eines für Thann im Elsaß (zu einer Zeit, in der man in nächster Nähe Schongauer zur Verfügung gehabt hätte) wieder in Ulm. Nürnberg hat in Obersachsen, Schlesien, Polen; Antwerpen am Niederrhein und in Westfalen, ja, selbst in Mecklenburg und Danzig; Lübeck im ganzen Ostseegebiet, am deutschen wie am skandinavischen Ufer, reichen Absatz gefunden. So läßt sich dem zünftig geordneten Kunstbetriebe das Gute nachsagen, daß er der örtlichen Entwicklung Stetigkeit gab, ohne die Fernwirkungen und ihre fruchtbare Durchkreuzung zu unterdrücken. Den Hütten ähnlich blieben sie durch die, wenn auch in engerem Rahmen sich bewegend, Genossenschaftlichkeit ihres Betriebes. Wie es sich damit verhielt, lehrt uns als an einem Hauptbeispiel die Geschichte des Altars. Wir sind ihr noch aus wichtigeren Gründen eine gesonderte Betrachtung schuldig: wurde doch im 15. Jahrhundert der Altar der zentrale Schauplatz für die Tätigkeit der Bildhauerkunst wie der Malerei.

Während der zwei letzten Menschenalter vor der Reformation — die dann einen plötzlichen Stillstand herbeiführte — ist sicher mehr als die Hälfte aller vorhandenen Altäre frisch geschmückt worden; und eine wie große Zahl wurde neu hinzugestiftet! Gegenüber der Mannigfaltigkeit der Typen, die im 13. und 14. Jahrhundert im Gebrauch gewesen waren, trat Vereinheitlichung ein, der Flügel- und Schreinaltar setzte als Normalform sich durch. Innerhalb seiner Gegebenheiten aber waren noch Spielarten genug möglich.

Im großen und ganzen sind ein ober- und niederdeutscher Typus zu unterscheiden. Niederdeutschland war anfänglich im Vorsprung; der Flügelaltar war schon im 14. Jahrhundert hier offenbar keine Seltenheit; im 15. veränderte sich die Grundform wenig.

Sie ist schreinermäßig gedacht: ein mehr breiter als hoher, oben horizontal abgeschlossener Kasten mit konformen Flügeln, das Ganze oft von beträchtlicher Ausdehnung (z. B. in St. Jürgen in Wismar bei geöffneten Flügeln 10,67 m). Am Niederrhein wird im

Das 15. Jahrhundert in der darstellenden Kunst.

Einvernehmen mit Flandern der mittlere Teil des Schreins überhöht, was den Flügeln eine unangenehme Gestalt gibt. In Süddeutschland dürften vor 1430 hölzerne Flügelaltäre eine Seltenheit gewesen sein *. Der Schrein wird steiler aufgebaut und nach oben mit einem kulminierenden Motiv, Giebeln oder Staffeln, abgeschlossen. Nach Verlauf einiger Zeit, mit bezeichnetem Datum zuerst 1469 (in Tiefenbronn) nachweisbar, kommt der Baldachin hinzu, eine aus dünnen Stäben, Bögen und Fialen ganz durchsichtig zusammengesetzte, fein bewegte, vegetabilisch sprießende Zierarchitektur. Ein weiterer Unterschied zwischen dem älteren, niederdeutschen und dem jüngeren, oberdeutschen Typus ist der: bei jenem bilden im geöffneten Zustande die Flügel mit dem Mittelschrein zusammen eine fortlaufende und gleichartig behandelte, in zwei, auch drei Etagen aufgebaute Wand; bei diesem, dem süddeutschen, werden Schrein und Flügel differenziert, der Schrein stark vertieft, so daß sich von seinem schattigen Grunde die vom Lichte voll getroffenen Rundfiguren wirkungsvoll abheben, die Flügel flach, mit Reliefs besetzt oder auch bloß bemalt. In beiden Fällen ergeben der geschlossene Zustand (Werktagsseite) und der geöffnete Zustand (Festtagsseite) zwei sehr verschiedene Ansichten; die erste bietet eine Zusammensetzung von gemalten Tafeln, die zweite wirkt ganz oder fast ganz mit plastischen Mitteln. Der enge Zusammenhang mit den Reliquiengehäusen, auf den es ursprünglich abgesehen war, wird nicht mehr bemerkt; durchaus ist das Bild, ob gemalt oder gemeißelt, der eigentliche Zweck geworden. Es ist der Maßstab für die Hebung des künstlerischen Niveaus der mit der Gestaltung der Altäre betrauten Werkstätten, aber auch der Einsicht der Besteller, daß die Zahl der Figuren sich stark verringert, um die einzelne gewichtiger behandeln zu können. Der Hamburger Altar von 1379 enthielt außer der Mittelgruppe 44 Standfiguren, in den Schreinen des 15. Jahrhunderts stehen nur 5 oder noch lieber 3. Welche Mühe hatte sich der Meister Bertram umsonst gegeben und wieviel Geist verschwendet, um durch Abwechslung in den Standmotiven und Gesten gegen die Monotonie der strengen architektonischen Anordnung anzukämpfen. — Der Schrein des 15. Jahrhunderts verändert sich fortschreitend nach dem Malerischen hin; eine Schranke wird insofern respektiert, als das Standmotiv frontal bleibt, allein die Statuen stehen nicht mehr auf Konsolen vor einer Wand, sondern im freien Raum, dessen Tiefenschein durch mannigfaltige Kunstgriffe verstärkt wird, zuletzt mit der schon etwas bedenklich realistischen Vortäuschung eines Kirchenchors, in dem selbst für scheinbare Öffnung der Fenster durch spiegelnden Silbergrund gesorgt ist. Die architektonischen Teilungen werden mehr und mehr zur bloßen Andeutung, verschwinden schließlich und überlassen es allein dem freien rhythmischen Zusammenspiel der Figuren, aus der bloßen Koordination eine Komposition zu machen. Zu beachten endlich, im Dienste desselben Endzwecks, die Veränderung, die mit dem die Nische oben abschließenden Überhang vor sich geht; die dem Bauschmuck entnommenen Formen kräuseln immer geschmeidiger und beweglicher, um schließlich ganz in ein pflanzenhaftes Gewirr von Zweigen, Ranken und Blättern sich umzuwandeln. — So ist mit zarten, aber treffsicheren Mitteln eine Vereinigung der Standfiguren unter sich und mit ihrer Umgebung zu einem geschlossenen Bildeindruck erreicht. Aber dies war noch nicht das letzte Wort. Man ging weiter, man machte zum Inhalt des Schreins eine geschlossene dramatische Szene. Die beiden ersten großen Beispiele dieser neuen Zielsetzung sind der Krakauer Marienaltar des Veit Stoß und der in St. Wolfgang von Michael Pacher, beide aus demselben Jahr 1477 (Abb. 499, 506). Andere Beispiele sind, aus den letzten Jahren des Jahrhunderts, Riemenschneiders Creglinger und Bernt Notkes Revaler Altar (Abb. 543, 559). Wir nennen hiermit vier Künstler, die an weit entlegenen Orten arbeiteten und zueinander niemals Beziehungen gehabt haben.

* Der auf 1424 datierte Hochaltar in St. Martin in Landshut ist ein Steinretabel mit unorganisch angefügten hölzernen Flügeln. In Schwaben gilt der Altar von Dornstadt für den ältesten der neuen Art.

Es sind allgemeinere Tendenzen der Zeit, die auf diese letzte Entwicklungsform des Altars eingewirkt haben. Einerseits war die Bildhauerkunst durch den Glanz und die Kraft ihrer Hervorbringungen durchaus noch in der Lage, sich im Besitz der Festtagsseite des Altars zu behaupten, andererseits aber gab sie mit ihrer inneren Einstellung immer mehr der malerischen Empfindungsweise nach.

Man nehme z. B. den Creglinger Altar (Abb. 543): dem technischen Vortrag nach besteht er aus lauter Rundfiguren, zusammengestellt sind sie aber so, daß sie als geschlossenes Bild wirken, und zwar in so freier und flüssiger Komposition, daß eine Wiedergabe in bloßer Umrißzeichnung ganz wohl für die Nachbildung einer gemalten Tafel würde ausgegeben werden können.

Einen technischen Terminus für diese Darstellungsweise besitzen wir nicht, ihre Eigentümlichkeit wird am verständlichsten werden durch den Vergleich mit der vorangehenden Entwicklung des Reliefs. Die Gotik hatte für den Bauschmuck keinen sehr ausgedehnten Gebrauch von ihm gemacht. Die Hauptgelegenheit war das Bogenfeld der Portale. Es wurde in friesartige Streifen zerlegt, weil sich anders die Folge von Erzählungen, auf die es ankam, nicht vortragen ließ. Die Darstellung hielt sich in einer einzigen Ebene, ausnahmsweise wurde hinter derselben noch eine zweite in Anspruch genommen, um des größeren sachlichen Reichtums willen, nicht aus formalem Interesse an der Raumtiefe. Im 15. Jahrhundert tauchen einheitliche Kompositionen auf unter direktem Einfluß von Gemälden, zunächst noch sehr bunt und verworren (Liebfrauenkirche in Frankfurt [Abb. 382], Ritterkapelle in Staßfurt), geklärt an der Marienkapelle in Würzburg. In anderer Weise gab die nicht lange vor 1400 sich ausbreitende Sitte des Epitaphs dem Relief vielfältige Beschäftigung. Dann hat natürlich die Kleinkunst, die Schnitzerei in Elfenbein und Knochen und die Treibarbeit in Silber nie aufgehört, des Reliefs sich zu bedienen, und oft mit trefflichem Stilbewußtsein. Das Altarretabel hat lange gezögert. Auf dem alten Hochaltar der Marienkirche in Lübeck ist der Schrein in viele kleine Szenen aufgeteilt, ziemlich wie Gemälde komponiert, aber noch sehr ungeschickt und lückenhaft in der Raumdarstellung. Süddeutschland hat 50 Jahre später beträchtliche Fortschritte gemacht, wobei das Bestreben, die Innenseite der Flügel um der homogenen Erscheinung willen der Malerei zu entreißen, doch zu einer inneren Annäherung an dieselbe führte. Sie konnte so weit gehen, daß die ganze Hintergrundlandschaft als wirkliches Gemälde ausgeführt wurde. Besonders an Ölbergkapellen war diese an das Panorama unserer Tage erinnernde Behandlung beliebt. Nimmt man dann noch die großen Szenen der Grablegung Christi (schönstes Exemplar im Dom von Mainz) und des Marientodes (Würzburg, Abb. 542) hinzu, so sieht man, daß die letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts sich lebhaft mit dem Problem der Gruppe beschäftigt haben, und zwar übereinstimmend die Lösung so suchend, daß sie nicht als plastisch isolierende Gruppe (wie im vorigen Jahrhundert die Vesperbilder und die Jesus-Johannesgruppe), sondern im Sinne malerischer Kompositionsweise gesucht wurde. Aus dieser allgemeinen Tendenz sind die Marienaltäre der Stoß, Pacher, Riemenschneider und ihrer schnell sich mehrenden Nachfolger zu erklären. Daß der niederländische Typus in nennenswerter Weise dazu angeregt hätte, glaube ich nicht. Nur am Niederrhein wurde er unmittelbar rezipiert*, und ohne Widerrede steht er künstlerisch tiefer als der oberdeutsche. — Vergessen wir schließlich nicht, daß es auch Nebenaltäre gab mit nur einer Figur. Ein Gehäuse mit Flügeln fehlte auch hier nicht (Abb. 211, 451).

Der spätgotische Altar beruhte bis zum Schluß auf einem Kondominium zweier wesensverschiedener Künste, der Bildhauerkunst und der Malerei, aber das Verhältnis zwischen ihnen war im Laufe der Entwicklung umgesprungen. Im 14. und frühen 15. Jahr-

* Unerklärterweise auch in einer Gruppe von Altären aus der Gegend von Schwäbisch-Hall.

Das 15. Jahrhundert in der darstellenden Kunst.

hundert war die Bedingung der Harmonie zwischen ihnen die anerkannte Vorherrschaft der Plastik gewesen, welche ihrerseits wieder dem Gesetz der Architektur unterstand; ein gemalter Altar (Paradigma: der Friedberger Abb. 213) ist lediglich der gemalte Doppelgänger des geschnitzten. Auf dem Schnitzaltar des späteren 15. ist der Primat der Plastik nur noch ein äußerlicher; aus den Banden der Architektur ist sie zwar befreit, aber innerlich hat sie eine Menge malerischer Gestaltungsgesetze in sich aufnehmen müssen.

Das war aber noch nicht alles. Sie nahm in weiterem Umfange rein optische Darstellungsmittel hinzu: sie überkleidete ihre Formen mit Farbe und Vergoldung. Sobald der künstlerische Wille sich auf diese Richtung festgelegt hatte, war der Sieg für die Holzplastik entschieden. Denn nicht nur kam sie (was den bürgerlichen Stiftern nicht gleichgültig gewesen sein wird) billiger zu stehen, als die Arbeit in Stein, sondern ihr standen, durch das Bündnis mit der Farbe, die viel stärkeren sinnlichen Reizmittel zur Verfügung. Die Bemalung des Steins, zumal seiner kostbaren Arten, Marmor und Alabaster, war immer nur partiell gewesen und hatte ornamentalen Charakter. Die Holzplastik »faßte«, wie der Handwerksausdruck dafür lautet, die ganze Figur gleichmäßig in Gold und Farbe. Um die Pigmente ungetrübt zur Geltung kommen zu lassen, wurde auf das Holz eine Gipschicht aufgetragen; ist sie auch nur dünn, so kann durch sie doch noch die Modellierung nach Bedarf verfeinert werden. Diese Methode hat aber eine bedauerliche Folge gehabt: es sind, wenn auch die Farbe als solche sich vortrefflich erhielt, mit der Zeit Risse und Abblätterungen im Malgrund eingetreten, welche entweder zu Neubemalung oder zu vollständiger Entfernung der Farbe führten. Es ist ja nur ein Bruchteil des einst unermesslich reichen Schatzes an Holzplastik, den wir noch im Besitz haben, und von diesem wiederum ein noch kleinerer Bruchteil, der den ursprünglichen Zustand annähernd gerettet hat. Wo dieser Fall eintritt, kann man über den eigenartigen Reiz der hier erreichten so kraftvollen wie delikaten Effekte nicht genug erstaunen — es ist die alte Polychromie so ganz und gar etwas anderes und besseres als die modernen Überpinselungen, welche oft glatte Denkmalsschändungen sind. Immerhin, was mit der spätgotischen Polychromierung gewollt war, etwas wesentlich anderes als mit der romanischen und hochgotischen, läßt sich noch erkennen. Sie bildete ein zauberisches Zwischenreich zwischen Naturalismus und Dekoration, weit abseits von plumper Realitätswirkung. Ziemlich naturalistisch, wenn auch die Wirklichkeit immer vereinfachend, sind die Fleischteile, Haare, Lippen, Augen behandelt; die Augen oft von feinstem physiognomischem Wert; aber schon die Haare können unter Umständen vergoldet sein! Beim Gewande ist es rein auf Schönfarbigkeit, nicht auf stoffliche Illusion (wie sie unter ganz andern Bedingungen in der Malerei gesucht wurde) abgesehen. Einiges von diesen Eigenschaften zeigt sogar schon die Photographie.

Befände sich nicht unser Beobachtungsmaterial in einem so bedauernswürdigen Zustande, so verdiente die der Vergoldung zugewiesene Rolle eine eindringende Untersuchung. Wir sehen nur, daß sie in großen Mengen verwendet wurde, öfters ganze Gewänder überziehend, und daß die Zwecke mehrfach waren: Wirkung auf die Phantasie durch Versetzung der Szene in eine überwirkliche Welt, Wirkung auf das Auge als Mittel zur Brechung der größeren Farbenmassen und der Überrieselung der Form mit beweglichen Lichtreflexen.

Indessen ist die eben geschilderte umständlichste und prächtigste Form nur für den Hauptaltar und einige bevorzugte unter den Nebenalären in Geltung gewesen. Die Mehrzahl der letzteren muß sich wie mit kleineren Dimensionen, so auch mit einfacherer Anlage begnügt haben. Die im Hauptaltar offenbar zurückgesetzte Malerei fand hier ein günstigeres Feld. Das Mittelstück konnte als einheitliches Gemälde behandelt werden, Flügel wurden nicht notwendig gefordert.

Das durch alle Häufung von Einzelschönheit nicht gutzumachende Unglück des spätgotischen Flügelaltars, um so fühlbarer, je mehr an ihm Größe und Pracht sich steigerten,
12*

ist seine Herkunft aus dem kleinen Kunstgewerbe; ist seine letzte Wurzel doch nichts anderes als die durch Elfenbeinklappen geschützte wächserne Schreibtafel. Etwas dem monumentalen Geiste Heterogeneres als diese Klappenmaschinerie kann es nicht geben. Nur in der Gestaltung des Schreins war ein gewisses Maß von Einheit und Würde erreicht. Aber warum konnte man sich zur Opferung der Klappen nicht entschließen? Der ursprüngliche Zweck, die Reliquien vor Entwendung oder Profanierung zu schützen, war längst nicht mehr maßgebend. Sollte eine so subalterne Rücksicht, wie der Schutz vor Staub, es gewesen sein? Nur ein dem monumentalen Denken sehr entfremdetes Geschlecht konnte an diesem, es sei, wie es wolle, zwitterhaften Gebilde ein so unbegrenztes Wohlgefallen finden.

Vier verschiedene Künstler teilten sich in die Arbeit am Altar: der Schreiner, der Bildschnitzer, der Tafelmaler und der Faßmaler. Auch wenn sie noch so gut ineinander eingespielt waren, konnte dadurch der Mangel an persönlicher Einheit nicht ersetzt werden. Der günstigste Fall war, wenn für alle vier Funktionen die Vertreter in einer Werkstatt zusammen arbeiteten. Aber wir dürfen ihn nicht als Regel ansehen. Sehr oft wurden einzelne Teile an eine andere Werkstatt weiter vergeben. Ein klassisches Beispiel dafür ist ein Altar für das Kloster Kaisheim, der an drei selbständige Meister verdingen war, das Schreinerwerk an Daucher, die Malerei an Holbein, die Bildhauerarbeit an Gregor Erhart; einen für das Kloster Weingarten hat Holbein zusammen mit Michel Erhart gearbeitet; an den Altären, deren Flügel von Wolgemut oder einem seiner Werkstattgenossen gemalt sind, rühren die Schnitzarbeiten abwechselnd von sehr verschiedenen Händen her, unter anderem hat sich Wolgemut mehrmals mit Veit Stoß assoziiert; am berühmten Altar von Blaubeuren sind mehrere Maler und mehrere Bildhauer zu unterscheiden, wer die Erfindung des Ganzen geliefert hat, bleibt immer im dunkeln. Dasselbe wird auch dann nicht aufgelichtet, wenn auf dem Werke selbst eine Signatur auftritt. Diese bezeichnet nur das Werkstatthaupt, den geschäftlich verantwortlichen Unternehmer. Bis zu welchem Grade dieser zugleich der geistige Leiter war, bleibt wieder undurchsichtig; es ließe sich wahrscheinlich erkennen, wenn wir eine lange Reihe von Werken desselben Unternehmers intakt vor uns hätten; aber in dieser günstigen Lage befinden wir uns leider nicht. So müssen wir uns damit bescheiden, daß die Künstlergeschichte des 15. Jahrhunderts wohl für immer ein unsicheres Gebiet bleiben wird.

Offenbar war die Verwicklung der Kunst in den handwerklichen Massenbetrieb ein retardierendes Moment gegenüber dem Zuge der Zeit nach Verselbständigung des Individuums. Sie leistete Gewähr für eine ansehnliche Durchschnittshöhe der handwerklichen Arbeitsgüte, aber sie hemmte den Aufschwung zum Außerordentlichen. Vielleicht galt unbewußt die Arbeit noch höher als die Kunst, Arbeitsfreude war den Deutschen dieser Zeit eine zweite Religion.

Inmitten so tiefer Wandlungen der künstlerischen Form schien der Inhalt der Darstellungen sich wenig geändert zu haben; bestimmte doch die Kirche diesen Inhalt, und die Lehren der Kirche standen fest. Genauer zugesehen liegt es doch anders. Nur die Themata im allgemeinen waren dem Wandel entzogen, ihr Gehalt für das religiöse Gefühl war im 15. Jahrhundert ein anderer geworden. Die Kunst steht hier mit den literarischen Zeugnissen in vollem Einklang. Sie wendet sich, ohne von den durch die Kirche sanktionierten Formen sich zu trennen, immer mehr an die persönliche Frömmigkeit; wir bemerkten es schon in anderem Zusammenhang, wie jetzt nicht eigentlich von der Kirche die Aufträge kommen, sondern von den Korporationen, Familien, Einzelpersonen; ein jeder will im allgemeinen Gotteshause in seiner Kapelle, vor seinem Altar zu seinem Patron beten; jeder Heilige hat besondere Hilfsfunktionen übernommen, ja, selbst die Andacht zur Mutter Gottes spaltet sich nach der Mehrheit ihrer Eigenschaften, und mancher vertraut mehr dem einen, mancher mehr dem andern unter den vielen Gnaden- und Wallfahrtsbildern. Dies Auseinanderlaufen des Kultus in ungezählte Spezialverehrungen ist in der Reformation als heidnische Vielgötterei verdammt worden; irreligiös war es jedenfalls nicht; nur kalte Nüchternheit kann verkennen, wieviel Trost damit dem bedürftigen Laienmenschen gebracht wurde. Nachdem die Priesterkirche Gott in unerreichbare Höhe und Ferne gerückt hatte, war dies der Gegenschlag. Die Heiligen waren selbst einmal Menschen gewesen, Gottes Sohn selber ein Mensch: nicht verklärt und heroisiert in ihrer Erscheinung, sondern als unseresgleichen zeigte sie jetzt die Kunst. Was dieselbe an monumentaler Würde dabei verlor, gewann sie an Herzensnähe und Lebenswärme. Die Anpassung des Inhalts an die volkstümliche Frömmigkeit, wie sie jetzt geworden war, und der künstlerische Naturalismus der Form waren Korrelate.

Es wäre ein lohnendes Unternehmen, unter diesem Gesichtspunkte die Veränderungen durchzugehen, die die christlichen Gestalten und Szenen im 15. Jahrhundert durchmachten. Ein weites Feld — wir werden uns mit wenigen Beispielen begnügen müssen.

Christus. Die frühe Kirche hatte ihn jugendlich schön als Menschenfreund und Wundertäter gebildet. Das Mittelalter zeigte den Lehrer und Gesetzgeber, den König, den Weltenrichter; wenn als Erlöser am Kreuz, so symbolisch, mit verschleiender Andeutung des Leidens. Von der Mitte des 13. Jahrhunderts veränderte sich dieser Charakter, die Vorstellung des Martertodes stand im Vordergrund. Ein Äußerstes an Ausdrucksstärke wird gesucht. Der Leib des am Marterholz Hängenden ist tief herabgesunken, ihm folgt willenlos das Haupt, aber die Füße sind fest ans Holz genagelt, und so müssen die Kniee in einem scharfen Winkel herausgebogen werden. Dieser krasseste aller Kruzifixtypen, zuweilen nur noch ein grimassierender Schnörkel, ist nicht deutschen Ursprungs, sein Vorbild sind die massenhaft eingeführten französischen Elfenbeintriptychen und Miniaturen. Ganz auf die Umrißlinie berechnet, eignet er sich auch am besten für die Malerei und das Relief. In der Übertragung auf die vollplastische Darstellung nimmt er

öfters die Form des Gabelkreuzes an, in dem auch das Marterholz als unbehauenes Astwerk dargestellt wird (Abb. 399—401). Diesen Typus hatte der Mystiker Heinrich Suso vor Augen, als er schrieb: »Da ich an dem hohen Ast des Kreuzes . . . gehenkt ward, da ward meine ganze Gestalt gar jämmerlich verwandelt . . . mein göttlich Haupt war von Schmerz und Ungemach geneigt . . . mein rechter Arm war zerspannt und mein linker zerdehnt . . . mein heißes Blut nahm in seinen Nöten manch heißen Ausbruch, davon mein sterbender Leib verronnen und blutig war.« Die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts wandte sich von dem Greuelbilde ab — die Arme nähern sich der wagerechten, der Leib der senkrechten Haltung. Ein Normalbeispiel der Grabower Altar (Abb. 212). Um 1400 wird der Körper schlank, feingliedrig, im Fleische weich (die Frage wenigstens darf gestellt werden, ob hier ein Einfluß Giotto's und der Sienesen vorliegt). Wie große Fortschritte das 15. Jahrhundert, besonders gegen das Ende, in der Kenntnis der Körperform machte, wird uns eingehend zu beschäftigen haben — die Haltung im ganzen veränderte sich nicht mehr, es sei denn, daß der Ausdruck immer entschiedener nach dem »es ist vollbracht« gestimmt wird, daß der Körper im letzten Seufzer ausatmend sich senkt und schließlich wieder, wie in der Stauferzeit, der endgültige Eindruck mehr ein Schweben vor als ein Hängen an dem Kreuz ist (Abb. 472). Der Erlöser ist schon selbst der Erlöste. Er leidet nicht mehr, und wir fühlen es, daß er sich freiwillig geopfert hat. Das Wort Naturalismus hat hier nur Anwendung auf das Detail der Darstellungsmittel. Die künstlerisch fast etwas Unmögliches fordernde Aufgabe, an der sich das Mittelalter müde gerungen hatte und die Renaissance sich vorüberschlich, hier fand sie ihre letzte Lösung; die formale Bravour konnte später im Barock gesteigert werden, über die Seelentiefe des deutsch-spätgotischen Kruzifixus ist die christliche Kunst nicht mehr hinausgekommen.

Besser, als die theologisch-literarischen Quellen es zu tun vermöchten, sagt es uns die bildende Kunst: in dem der Reformation vorangehenden Jahrhundert war der Christus des Volks nicht der in der Herrlichkeit, sondern der »im Elend«. Kein Satz im Credo hat die Kunst so viel beschäftigt wie das »gelitten unter Pontius Pilatus«. Es entstand die Vorstellung vom Schmerzensmann (Erbärmdebild, Not Gottes, Christus im Elend [Abb. 388, 606, 688, 689, 692]), eine Synthese aller Leidensmomente: nackt bis auf den Lendenschurz oder den Mantel, die Dornenkrone auf dem Haupt, die durchbohrten Hände dem Beschauer flach entgegenstreckend oder mit der einen auf die Seitenwunde hinweisend oder auch Geißel und Rute haltend, zuweilen sitzend in Betrachtung über der Welt Sünden; zuweilen auch als Halbfigur im Grabe stehend, von Maria und Johannes gestützt; zuweilen reduziert auf das sogenannte »Wappen Christi«, eine Zusammenstellung der Werkzeuge seiner Passion. Es ist nicht möglich und auch nicht nötig, die ganze Mannigfaltigkeit der Abwandlungen eingehend zu beschreiben. In demselben Ideenkreis stehen zwei im 15. Jahrhundert besonders beliebte Darstellungen: das Schweiß-tuch der hl. Veronika (Abb. 599) und die Gregorsmesse, in welcher der hl. Papst dieses Namens das Wunder erlebt, daß die Hostie sich leibhaftig vor seinen Augen in die Gestalt Christi verwandelt. Zu beachten ist die rasche Vermehrung der hl. Gräber am Schluß des Jahrhunderts. Sodann bilden sich außerhalb der Kirchen besondere Verehrungsstätten: die Ölberge und Kalvarienberge und die auf die letzteren hinführenden Stationswege; ferner die in immer zunehmender Zahl an den Straßen und auf freiem Felde errichteten Bildstöcke und Kreuzigungsgruppen. Es sind Nebenarme, die von dem übervollen Strom des Andachtsbedürfnisses sich abspalten. Unabhängig von den Orten und Stunden des offiziellen Gottesdienstes und ohne das Mittleramt des Priesters kann hier jeder einzelne in einsamem Gebet sich Trost suchen. In wie vollem Gegensatz steht dies neue Wesen zu der gebundenen und objektiven Gottesverehrung des eigentlichen Mittelalters!

Auch in der erzählenden Darstellung ist am Schluß des Jahrhunderts, am Vorabend der Reformation, die Passion Christi das Hauptthema geworden. Bekanntlich hat sich um dieselbe Zeit die italienische Kunst entgegengesetzt entschieden, nämlich dahin,

Das 15. Jahrhundert in der darstellenden Kunst.

die Passion beinahe ganz aus ihrem Darstellungskreis auszuschließen. Der Gegensatz ist nicht nur religionsgeschichtlich bedeutsam, er erinnert uns auch, eine wie andere Stellung in der deutschen geistigen Welt die Kunst einnahm. Die italienische Renaissance wendete sich vom Bilde des leidenden Heilands aus demselben Grund ab, aus welchem die christliche Antike es noch nicht zugelassen hatte. Den Deutschen aber war es nicht gegeben, ein Bildwerk allein ästhetisch anzusehen, immer werteten sie es zuerst nach seinem Inhalt, seinem menschlichen Ernst und religiösen Gewicht. Darum gibt es zu allen Zeiten kein exemplarischer deutsches Kunstthema als das Haupt voll Blut und Wunden. Dürer und Bach sagen es uns klarlich, welches Vermächtnis des Mittelalters der deutsche Protestantismus übernommen hat.

Maria. Wir haben sie zuerst kennengelernt: thronend, in starrer Würde, Anbetung heischend, Vertraulichkeit ausschließend. Dann im 13. Jahrhundert in frauenhafter Milde, noch immer eine Fürstin, über der byzantinischen Grundlage deutsche Rassenzüge und vollends deutsche Empfindungsweise. Im 14. Jahrhundert geht eine große Veränderung mit dem Kinde vor sich: es ist nicht mehr dogmatisches Symbol, sondern ein wirkliches Kind, munter bewegt, spielig, denkt wenig an die zu seiner Verehrung Herbeikommenden, mehr an die Mutter, mit der es scherzt, von der es den Apfel sich langt (wobei an dessen ursprünglichen mystisch-symbolischen Sinn kaum noch gedacht wird) oder deren Brust es sucht. Was das 14. begonnen hatte, setzte das 15. fort. Die Zahl der aus diesen einfachen Voraussetzungen sich ergebenden plastischen Motive ist erstaunlich groß, und es darf ohne Vorbehalt behauptet werden, daß die deutsche Kunst hierin erfindungsreicher ist als die italienische. Aus diesen Bemühungen wächst eine wichtige Neuerung heraus: das Kind wird nackt. Anfangs noch am Unterkörper in den Mantelzipfel der Mutter eingehüllt, dann in völlig freiem Spiel der Glieder. Indes vergingen mehrere Menschenalter, bis die Kunst ihre Aufgabe wirklich bezwang; in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts noch ist das Kind zu groß und stämmig, mehr ein kleiner Mann als ein wahres Kind; dann wird es der naturalistischen Redlichkeit gehorsam, mager, faltig, großköpfig; und erst die letzten Jahrzehnte erfassen die Lieblichkeit des Kindes Körpers mit freiem Wohlgefühl. War es doch das Geschick der christlichen Kunst, daß sie den unverhüllten Körper nur an diesen zwei Endpolen zeigen durfte: im unreifen Kindesalter und im Verfall des qualvollen Sterbens. — Vielleicht die ältesten Beispiele des nackten Kindes (um 1320) geben die Madonnen von Lautern (Abb. 361) und von Freiburg (Abb. 366). Beide hängen stilistisch mit Frankreich zusammen; um so bemerkenswerter, daß das Motiv des nackten Kindes in Frankreich erst später aufzutreten scheint. — Um 1400 verliert die Madonna ihre würdevoll repräsentative Haltung; sie wird mädchenhaft lieblich, zart und süß, ganz Demut und Hingebung an das Wunder, dessen sie gewürdigt ist. Erst jetzt spielt das einfache Madonnenbild eine Rolle auch in der Malerei. Besonders beliebt ist die Madonna im Rosenhag, die im Anschluß an eine Stelle des Hohenliedes (4, 12) als Symbol der Jungfräulichkeit gedeutet wurde. — Mit dem Umschwung zum Realismus erlischt das mystisch-romantische Ideal, und Maria wird eine junge Bürgersfrau. Sie bedarf keiner überirdischen Reinheit und Weihe, sie hat von beiden genug dadurch, daß sie eine unschuldige junge Mutter ist. Dies unrhetorische Jahrhundert weigert sich, die Frau, und wäre es selbst die allerheiligste Jungfrau, mit einer Aureole zu umgeben; auf dem Grunde dieser Hausbackenheit liegt indes mehr Zartheit und stille Bewunderung als in der klingenden Lobpreisung mancher andern Zeiten. Erst die letzten Jahrzehnte bringen auch hier eine Steigerung des Tones zu feierlichem Glücksgefühl, in welchem Mutterwürde und Himmelskönigtum herrlich verschmelzen (Abb. 492, 642). Es kann unmöglich eine innerlich rohe Zeit gewesen sein, als die sie sich in ihren literarischen Denkmälern oft genug selbst denunziert. Wir wollen es dem 15. Jahrhundert nicht vergessen, daß es dem deutschen Volk diese ganz deutsche und volkstümliche, bescheidene und wahrhaftige Gestalt geschenkt hat. Sie kann nicht veralten, so wenig wie unser Volkslied.

In der erzählenden Kunst ist das Marienleben das einzige Thema, das in der Menge wie in der Vortrefflichkeit seiner Darstellungen mit der Passion sich vergleichen kann. Da es nicht möglich ist, Szene für Szene durchzugehen, wollen wir als Paradigmen zwei herausheben. — Die Geburt Christi. Während des Mittelalters hatte sich die Komposition fast stabil gehalten: die Mutter ermattet, hingestreckt, mit den Augen und der Hand das Neugeborene suchend, hinten Ochs und Esel, etwas abseits Joseph, über das unbegreifliche Ereignis schwer hinbrütend; dies die einzige Andeutung, daß hier ein Wunder geschehen sei (Abb. 586). Noch natürlicher wird die Szene, wenn (nach einem vielgelesenen apokryphen Text aus der frühchristlichen Zeit) gar noch die Wehmutter hinzukommt. Man begreift, daß dies trockene, unbeseelte Referat lange Zeit keinen besonderen Beifall fand; weder als Hauptszene auf Bogenfeldern oder Altären kommt es vor, noch spielt es in der zyklischen Erzählung eine hervortretende Rolle. Erstmals das 15. Jahrhundert — die Zwischenstufen übergehen wir — schuf es zu dem mit Mystik und Poesie getränkten Weihnachtsbilde um, das wir alle kennen, realistisch vertraulich in der Ausmalung der Einzelheiten, ein liebliches Märchen in der Gesamterscheinung. Die erste große Veränderung ist, daß aus der traditionellen Fassung alles beseitigt wird, was an die natürliche Geburt und ihre Beschwerden erinnert: Maria liegt nicht mehr, sie kniet vor ihrem Kinde, im Doppelglück als Mutter und als erste, die das der dunkeln Welt erschienene Licht anbeten darf. In reiner Bestimmtheit sehen wir die neue Auffassung im Jahre 1424 bei Meister Franke (Abb. 604); Maria, im jungfräulich weißen Kleide, ist die Hauptfigur, zwei Engel halten ihren Mantel und schauen in seligem Staunen auf das gnadenbringende Kind; Joseph (mit dem noch Meister Bertram nichts anderes anzufangen gewußt hatte, als daß er ihn aus einer Reiseflasche trinken ließ) ist verschwunden; über den Wolken aber erscheint die Halbfigur Gottvaters, von dem eine Strahlengarbe auf das Kind sich herabsenkt; nur in Andeutung Ochs und Esel und in der Ferne die Hirten auf dem Felde. Dieselbe Auffassung, jedoch um einige Grade der Wirklichkeit näher gebracht, bei Stephan Lochner, die Hütte wird in ihrem ärmlichen Verfall recht anschaulich gemacht; auf ihren Sparren sitzt ein Engelkonzert, andere schauen zum Fenster hinein, wieder einer spricht zu den Hirten. — Weiterhin verlangt mehr die Wirklichkeit ihr Recht: Joseph ist wieder da, ein gebrechlicher alter Mann, wegen der kalten Winternacht mit dicken Fausthandschuhen angetan; das Kind ist gewickelt und in ein Körbchen gelegt; in der Hütte steht allerlei Gerät, das zu des Leibes Notdurft gehört, doch auch ein aufgeschlagenes Gebetbuch; und am Zaun ein Gedränge von Männern und Frauen, die gespannt mit brennenden Augen auf das Wunderkind hinstarren (Abb. 627). Der Aufbau des Bildes ist schlecht; aber wen wird die große Redlichkeit der Empfindung nicht rühren? — In der Form geläutert zeigt sich der Realismus auf der freilich auch vierzig Jahre jüngeren Darstellung Wolgemuts (Abb. 636). Die artistischen Vorzüge sind auch die einzigen; Maria ist gleichgültig, Joseph ein ganzer Philister; die Kerze in seiner Hand (ein oft vorkommendes Motiv) soll an die nächtliche Stunde erinnern. Um das Bild interessanter zu machen, was es auch nötig hat, wird ein Ausblick in die Straßen Bethlehems gegeben. Die althergebrachte Hütte ist durch die Ruine eines vornehmen Gebäudes ersetzt. — Gegen Ende des Jahrhunderts ist durchweg die prosaische Stufe des reinen Realismus überwunden. Am Niederrhein und in Westfalen wird der Engelschor, in dem Neugier, Wohlerzogenheit und frommes Ahnen in echter Kinderart sich mischen, fast die Hauptsache. Hier nimmt die Kunst es vorweg, daß das deutsche Weihnachtsfest ein Fest der Kinder werden sollte. —

Außerhalb des in den obigen Beispielen geschilderten Vorstellungskreises steht die Darstellung Maria im Wochenbett; von allem Wunderbaren und Exotischen absehend, ganz volkstümlich zutraulich, ist sie in ein sauberes deutsches Bett gelegt, und das Kind sitzt ihr auf dem Schoß und greift nach der Mutterbrust. Diese Szene kommt nur in der Plastik vor. Heute in wenigen Exemplaren erhalten, scheint sie zwischen 1350

Das 15. Jahrhundert in der darstellenden Kunst.

und 1450 in Süddeutschland ziemlich verbreitet gewesen zu sein. Der hier angeschlagene Ton wurde aufgenommen in der Darstellung von Mariens eigener Geburt. Die Frühzeit des Realismus machte daraus ein reines Genrebild (Abb. 652, 656). Dürers berühmter Holzschnitt ist die Krone.

Der Tod der Maria. Für diese Szene hatte das 13. und 14. Jahrhundert eine sehr schöne Fassung besessen (Bd. I, Abb. 450). Daß sie durch die Wendung ins Realistische und Volkstümliche gewonnen habe, werden wir heute nicht unbedingt zugeben. Die ältere Komposition atmete getragene Feierlichkeit, die Anordnung war zentral: um die eben Verblichene die Apostel im Halbkreis versammelt, in der Mitte, vom Himmel herabgestiegen, Christus, der die Seele — nach uralter Vorstellung in Gestalt eines neugeborenen Kindes — auf seine Arme nimmt; regelmäßig schloß sich daran als zweite Szene die Krönung im Himmel. Das 15. Jahrhundert hebt bezeichnenderweise diese Verbindung auf. Die Sterbeszene wird in ein deutsches Bürgerhaus verlegt; der Schmerz soll bewegter und nach den Charakteren abgestuft zum Ausdruck kommen. Das Bild auf dem Sterzinger Altar von 1458 (Abb. 633) zeigt die neue Auffassung im wesentlichen durchgeführt, doch mit Resten von Altertümlichkeit. So die im Hintergrunde sich zeigende Halbfigur Christi mit der Seele. (Bald wurde auch dies als inkonsequent empfunden und aufgegeben.) Das Bett steht noch, wie früher, parallel zur Bildfläche, allein die Sterbende ist aus dem Zentrum auf die Seite gerückt und dadurch für das Herbeiströmen der Trauernden Platz gewonnen: Johannes bringt eine Blume, Petrus sprengt Weihwasser, andere lesen Sterbegerbete, einer bläst den Weihrauch an. Gegen Ende des Jahrhunderts tritt eine letzte Fassung auf: sie rückt Maria wieder in die Mitte, doch so, daß das Bett senkrecht zur Bildfläche zu stehen kommt; damit ist der Zusammenhang zwischen den Aposteln gelockert, jeder einzelne ist in seine spezielle Obliegenheit vertieft; diese malerisch interessantere, aber den alten feierlichen Stil zum bürgerlichen Rührstück herabdrückende Auffassung kommt aus den Niederlanden. In Süddeutschland fand eine andere Variante viel Anklang, bei der Maria außerhalb ihres Bettes, am Betstuhl kniend, den Geist aufgibt (Abb. 499). Sogar die Plastik hat den Marientod aufgenommen und eine Gruppenkomposition von Freiguren daraus gemacht. Im Dom von Würzburg ist eine eigene Kapelle dafür eingerichtet (Abb. 542), im Dom von Frankfurt steht die Gruppe auf dem »Maria Schlaf« genannten Altar.

II. EPOCHEN UND LANDSCHAFTEN.

DIE ZWISCHENZEIT.

Wir begreifen darunter wesentlich das erste Drittel des neuen Jahrhunderts und bezeichnen diesen Abschnitt als Zwischenzeit in Beziehung auf die beiden sich ablösenden künstlerischen Weltanschauungen des Idealismus und Naturalismus. Es sind die halyonischen Tage. Der strenge Idealismus der Hochgotik ist gebrochen, aber der Ernst und die Schwere der durch die künstlerische Naturerkenntnis gestellten Forderungen sind noch nicht begriffen. Die Wirklichkeit wird nicht mehr verabscheut, aber doch nur mit halboffenen Augen angesehen. Es war, soweit sie in der Kunst zum Ausdruck kommt, eine gefühlsselige Zeit, einigermaßen vergleichbar der des Pietismus im 18. Jahrhundert (nur daß der letztere zu bildlichem Gestalten unfähig war); an lyrisch weiche Stimmungen hingegen, wie sie das Mittelalter nicht gekannt hatte, zwischen

harmloser Heiterkeit und sanfter Wehmut wechselnd; mitunter doch auch mit Zügen eines tiefer erschütterten, quälender aufgewühlten Gefühlslebens. Das ist die Atmosphäre der bürgerlichen Frömmigkeit, und soweit diese vom Geist der Mystik berührt war, war es auch die neue Kunst. Diese Übergangszeit lehrt uns die Reihenfolge der Vorgänge richtig verstehen: nicht Erlebnisse der Sinne waren das erste; aus der inneren Welt kam der warme Strom, der die starr gewordene Form auflöste; um die Wahrheit der Empfindung überzeugend zu machen, wurde Wahrheit der Erscheinung verlangt. Die neue Form zu finden konnte aber nicht das Werk eines Tages sein, kaum das einer Generation. Wenn wir, mit kurzem Ausdruck, zwischen äußerem und innerem Stil unterscheiden, so war der erste noch nicht spätgotisch, sondern hochgotisch, mehr idealistisch als naturalistisch, mehr international als deutsch; aber alle Nachweise italienischer, burgundischer, französischer Elemente im Stilmaterial können es nicht verdecken, daß unsere Epoche in ihrem inneren Stil sehr deutsch war. Es war kein falsches Gefühl, wenn vor 100 Jahren in der Zeit der Befreiungskriege die wiedererwachte Teilnahme für unsere alte Kunst zuerst durch Bilder dieser Richtung warm wurde.

Die Bildhauerkunst. Man ist gewöhnt, den Stil unserer Epoche nach seinem formalen Charakter als den weichen zu bezeichnen. Dem entspricht die Hinneigung zu weichen Werkstoffen: lockeren, nachgiebigen Sand- und Kalksteinarten, Steinguß, Terrakotta, Alabaster und Marmor. Sie gingen der Vorherrschaft der Holzschnitzerei voraus. Eigentümlich ist diesen Arbeiten die Beschränkung auf einen engen Kreis gegenständlicher Themata. Schon im 14. Jahrhundert haben wir neben den drei plastischen Hauptgattungen, der Bau-, Grab- und Altarplastik, Darstellungen da und dort auftauchen sehen, die im besonderen Sinne Andachtsbilder zu nennen sind, wie die Johannesgruppe, das Vesperbild, der Schmerzensmann u. a. m. Im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts, unserer »Zwischenzeit«, waren sie in höchstem Schwung. Es scheint, daß es besondere, auf den Versand eingerichtete Spezialwerkstätten für sie gab. Im zweiten Jahrhundertsdrittel, gleichzeitig mit dem Beginn der Blütezeit des Schnitzaltars, verschwinden sie.

In diesem Kreise — aus dem er gelegentlich auch auf die Bau- und Grabplastik überging — hat sich als leichtest zu erkennendes Merkmal ein eigentümlicher Gewandstil ausgebildet. Er hat nicht mehr den selbstherrlichen großen Schwung der gotischen Gewandlinien; er ist insofern wahrer und einfacher, als er seine Motive genau dem Fallgesetz anpaßt; innerhalb dieser Gegebenheit aber schwelgt er in Üppigkeit. Im Gegensatz zu der knappen Tracht des alltäglichen Lebens ist das Gewand der Idealfiguren unmäßig voluminös; es liegt in drei- und vierfacher Schicht über dem Körper, ist bei Sitzfiguren als lange Schleppe über die Bank geworfen, hängt bei stehenden, mit einem Überschwall undulierender

Säume vom Unterarm herab, fließt in dünnen, röhrenförmigen Falten wie ein rauschender Katarakt nach allen Seiten nieder. Der alte deutsche Hang zu ornamentaler Phantastik ist wieder einmal entfesselt, und man erstaunt über die Unsumme ausgeklügelter Erfindung im einzelnen. Der Höhepunkt dieses Stiles waren die zehner und zwanziger Jahre. Seine Anfänge mögen sich dem Anfang des Jahrhunderts nähern. Sie liegen im Südosten.

Hier wurden zwei Typen geschaffen, in denen das Wesen des »weichen« Stils in besonderer Reinheit uns entgegentritt: die Neugestaltung des Vesperbildes, von der wir vorgreifend im vorigen Buch (S. 120) gesprochen haben, und die sogenannte »schöne Madonna«. Beide müssen in naher Nachbarschaft entstanden sein — ob in Niederösterreich oder in den Klöstern Südböhmens, läßt sich nicht entscheiden — und beide halten sich auch in der weiteren Ausbreitung nahe beieinander. Die »schöne Madonna«, wie dasselbe auch für das Vesperbild anzunehmen ist, muß die Schöpfung eines Einzelnen und eines glücklichen Augenblicks gewesen sein. Welchen Beifall sie fand, bezeugt die schnelle Verbreitung bei großer Zurückhaltung hinsichtlich der Variation. Einen Anhalt für die Zeitbestimmung gibt eine in einem steirischen Kloster um 1420 gemalte Miniatur mit dem vor der Muttergottes knieenden Herzog Ernst dem Eisernen; die erstere gibt mit größter Genauigkeit alle Formeigentümlichkeiten der schönen Madonna wieder, ein Beweis, daß sie damals in Steiermark sehr bekannt gewesen ist; plastische Exemplare finden sich in Aussee und Judenburg. Im Donautal hat sich unseres Wissens nichts erhalten. Wichtige und frühe Exemplare, schätzungsweise nahe 1400, stammen aus den südböhmischen Orten Krumau und Wittingau (Abb. 439, 442). Dann ein wundervolles aus einer Breslauer Kirche im dortigen Museum (Abb. 437). Schlesischer Export die Madonnen in Thorn und Danzig (Abb. 438); eine genaue Abschrift in Holz in der Nikolaikirche zu Stralsund; endlich die Perle der ganzen Gruppe, unbekannter Herkunft, jetzt im Provinzialmuseum zu Bonn (Abb. 440). — An der Schönen Madonna zieht zuerst die Augen auf sich das Prachtgehänge ihres Gewandes; es ist nicht mehr gotisch, d. h. nicht in Linien aufgebaut, sondern malerisch bewegt. Hinter der Gewandmasse wird vom Körper fast nichts sichtbar, und doch erkennt man ein neues Gefühl für Balance und Gelenkfunktion. Das ist nicht mehr die gleichsam durch Kräfte von außerhalb her zurechtgebogene gotische S-Linie, sondern eine dem Leben abgelauschte, höchst graziöse, leise wiegende Haltung. Ganz natürlich und jedesmal individuell modifiziert ist das munter zappelnde Kind, wogegen der Kopf der Madonna in allen Exemplaren unverändert dargestellt ist, jugendlich und voll Charme.

Westwärts vom österreichisch-böhmischen Stammland der Schönen Madonna hat ihr Stil sich das ostbairische Inn- und Salzachgebiet erobert,

dasselbe, in dem wir dem Vesperbild so oft begegnen. Die Madonna wird hier mit Vorliebe sitzend dargestellt, die Formen des Kopfes und besonders des Kindes sind derber, fast bäuerisch in ihrer Natürlichkeit. (Beispiele aus Seeon im Münchener Nationalmuseum [Abb. 449], aus Hallein im Darmstädter Museum, aus Berchtesgaden in Berlin, vieles noch in Landkirchen.)

Komplizierter ist das Bild der mit 1400 beginnenden Übergangszeit im Südwesten. Der moderne »weiche« Stil ist im Fortschreiten, stößt aber noch oft auf den Widerstand des aus dem 14. Jahrhundert ererbten eigentlich gotischen. Die Schöne Madonna in Horb am oberen Neckar ist offenbar östlicher Import, vermutlich aus Salzburg. So auch das schönste Grabmal Schwabens, das des Herzogs Ulrich von Teck († 1432) und seiner Gemahlin Ursula († 1429) in Mindelheim; die Figur des Herzogs erinnert sehr an das Albrechtsdenkmal in der Karmeliterkirche in Straubing, das Material ist roter Salzburger Marmor. Auch sonst kommen in Schwaben versprengt einzelne östliche Züge vor, z. B. an dem dreifigurigen Altar in Dornstadt, dem ältesten Schnitzaltar Schwabens. Im ganzen aber zeigt sich Schwaben in ausgesprochener Eigenart. Am besten vertreten sie mehrere trauernde Frauenfiguren (Abb. 396). Aus der vorherrschenden lyrisch-sanften Grundstimmung bricht einmal ein wild pathetisches Werk hervor, die Gruppe aus Mittelbiberach im Deutschen Museum, Berlin, in der der großartige Fluß in der Gestalt der ohnmächtig hinsinkenden Maria dem grellen Schmerzausbruch in den Köpfen wundervoll die Waage hält (Abb. 397). Überreste von Kreuztragungen haben sich zwischen Bodensee und Donau zu mindestens einem Dutzend gefunden. — In Franken ist allein Nürnberg an Arbeiten aus der Übergangszeit reich. Wir heben hervor (außer mehreren Bildwerken in gebranntem Ton, von denen wir später sprechen) zwei große Holzschnitzwerke, die Lobenhofersche Madonna im Germanischen Museum und die mit Recht berühmte Madonna auf der Mondsichel in St. Sebald (Abb. 450, 451); in dieser einigt sich die malerische Pracht des neuen Stils mit einer prallen Kraft und vollblütigen Schwere, wie sie dem Zeitalter sonst nicht geläufig sind. »Der Klang von Bürgerlichkeit ist nun ganz deutlich, aber dichterisch gesteigert« (Pinder). Die Sebaldusmadonna wird in die Zeit um 1430 gesetzt, sie strebt schon aus dem »weichen« Stil heraus. — Für den elsässischen Oberrhein muß allein noch das entzückend feinfühliges Holzrelief der heiligen Familie aus Mutzig (jetzt im Deutschen Museum, Berlin) Zeugnis geben, für die badische Seite das Ehegrab des Markgrafen Rudolf von Baden († 1428) in Rötteln, köstliche, unbewußt ein wenig persiflierende Musterbilder des höfischen Geschmacks dieser Zeit (Abb. 425, 427). — Unterfranken, die Pfalz und der Mittelrhein sind bezeichnet durch ein reiches Leben der Grabmalkunst. Von der glanzvollen Reihe pfälzischer Herrscher-

gräber, von 1410—1685, die einst in der Heiliggeistkirche in Heidelberg versammelt waren, 13 Wittelsbacher mit Verwandten, Vasallen und Gelehrten, ist nur eines, das älteste, der Zerstörung durch die Franzosen entgangen, das Doppelgrab König Ruprechts und seiner Gemahlin; wenn es, wie wahrscheinlich, gleich nach dem Tode des Königs (1410) ausgeführt wurde, gehört es zu den frühesten Zeugnissen des weichen Stils. Einer »schönen« Madonna von reinstem Wasser begegnen wir in Würzburg am Mittelpfosten des Portals der Marienkapelle (Abb. 452). Das Kind »mit dem lallend-wackeligen Köpfchen und der fein-weich eingedrückten Mutterhand« ähnelt den österreichischen wie ein Ei dem anderen, und eben dieser Kindertypus hat großen Eindruck gemacht, er wiederholt sich am Mittelrhein öfters; im übrigen bezeugt die Würzburger Madonna in der Art, wie sie den ostdeutschen Typus nachahmt, unwillkürlich das feinere Geblüt des Westens. — Die in der Frühzeit des 15. Jahrhunderts durchbrechenden neuen Strömungen, die durch das Schlagwort vom weichen Stil nur unvollkommen erfaßt werden, werden getragen von der beweglichen Kunst; ihr unmonumentales Wesen tritt in helles Licht, wenn sie ausnahmsweise in die Bauplastik übergreifen, wie es am Memorienportal des Mainzer Domes geschehen ist; sie sind von durchaus kleinplastischem Habitus, zum Teil sehr nett, gotisches Rokoko. Ganz an ihrem Platz ist diese Richtung in der seit 1400 beliebt werdenden Plastik in gebranntem Ton. Die besten Werkstätten waren in Nürnberg und im Rheingau, man denkt an Bingen und Mainz. Die Apostelreihen im Germanischen Museum und in St. Jakob zeigen in kleinem Format einen großen Wurf und eine leidenschaftliche Charakteristik. Zuweilen wurde auch großer Maßstab gewählt, wie in einem Johannes in der Sebalduskirche und ergreifend imposant in dem in keinem Schulzusammenhang unterzubringenden Vesperbild aus Sternberg (z. Z. im Frankfurter Privatbesitz). Das eigentliche Gebiet der Tonplastik ist aber das Lyrisch-Anmutige. Es ist der Grundton der rheingauischen Arbeiten. Auch an tragische Vorwürfe wagen sie sich und umkleiden sie mit unbeschreiblich feinem Reiz. So in der figurenreichen Kreuztragung aus Lorch von 1404 und in der Beweinungsgruppe in Limburg, beide in ganz kleinem Maßstab und mit leichter Hand fast wie Improvisationen ausgeführt (Abb. 394). Aus einer nahe verwandten Werkstatt die Madonna im Louvre (dort »belle Alsacienne« genannt, in Wahrheit aus Kloster Eberbach im Rheingau), und zwei sehr ähnliche aus Dromersheim (jetzt Berlin) und aus Hallgarten (Abb. 443), von anspruchsloser Lieblichkeit und echter Volkstümlichkeit. Ganze Altäre in Ton in Karden an der Mosel, in Kronberg im Taunus und der große Marienschlafaltar von 1434 im Frankfurter Dom, halb Stein, halb Terrakotta. Die Produktion muß groß gewesen sein, wir haben zu trauern, daß uns nicht mehr von ihr geblieben ist.

Eine merkwürdige und rätselhafte Klasse bilden die Arbeiten in Alabaster. Einige sind aus England importiert, so ein ganzer Altar in Danzig (Museum), das meiste ist zweifellos in Deutschland selbst entstanden, am Niederrhein, in Westfalen, versprengt auch in Süddeutschland. Die Seltenheit des Materials und die Gleichartigkeit ihres Stils (über die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts nicht hinausgehend) legen den Gedanken an die Entstehung in einer (vielleicht kölnischen?) Versandwerkstatt nahe. An sie erinnert auch sehr der großartige Marmoralter, ein konzentrierter Auszug aus allem, was dieser Zeit an der Kunst kostbar erschien, den im Jahre 1913 das Museum in Frankfurt erworben hat. Die Golgathaszene ist dargestellt in einem Figurenreichtum, wie er sonst nur auf Gemälden vorkommt; aber die Auffassung ist nicht malerisch, wie in den Kreuztragungsgruppen; ein architektonisch strenges Gleichgewicht beherrscht die Komposition und ein ornamentaler, goldschmiedartiger Zug die Behandlung. Die Zeichnung ist von größter Präzision und Schärfe, und der Eindruck würde virtuosenhaft sein, wäre er nicht durch ein keusches Feuer der Empfindung davor geschützt. Die zarten Figuren sind ganz Nerv und Seele, in ihrer seltsamen Vereinigung von Kühle und Wärme, von Formenüberfeinerung und andächtiger Herzensinbrunst der rechte Schwanengesang des gotischen Idealismus (Abb. 403). — Der Stilcharakter ist schillernd: deutsch, doch nicht ganz deutsch; französisch oder flandrisch ist der fremde Zusatz auch nicht, am ehesten italienisch, wie man es in Gemälden dieser Zeit häufig, an plastischen Arbeiten sonst nicht findet. Diese Wahrnehmung gewinnt an Bedeutung, da der Altar früher wirklich in Italien gestanden hat. An sich wäre das kein Beweis gegen die deutsche Nationalität seines Urhebers, da nicht ganz selten deutsche Künstler, hin und wieder sogar in Deutschland gefertigte Kunstwerke nach Italien gekommen sind. G. Swarzenski hat das Rätsel aufzulösen versucht, indem er es mit einem andern, das die kunstgeschichtliche Forschung schon früher beschäftigt hat, verknüpfte. In den Denkwürdigkeiten Ghibertis, des großen Florentiners, ist zu lesen, daß zu seiner Zeit ein Deutscher aus Köln, gleich ihm selbst ein Goldschmied-Bildhauer, für den König von Neapel eine köstliche goldene Tafel gearbeitet habe, welche, als der König in Geldnot geriet, eingeschmolzen wurde; erschüttert durch diesen Beweis der Eitelkeit irdischen Tuns, habe er sich in ein einsames Bergkloster zurückgezogen, wo der fromme Künstler, Jünglinge in der Zeichenkunst unterrichtend, als ein Weiser gelebt und wie ein Heiliger gestorben sei. Ghiberti hatte mehrere seiner Arbeiten gesehen, deren er mit hohem Lobe gedenkt und deren Art er in einer Weise beschreibt, die sehr gut auf den Frankfurter Altar passen würde. Alles trifft trefflich zusammen zu einer Hypothese, die gewiß nicht schlechter fundiert ist, als viele andere, mit denen sich die Kunstgeschichte behelfen muß. — Anschließend erwähnen

wir einen andern, zweimal an entlegenen Punkten Deutschlands auftauchenden Wanderkünstler. Er schuf im 2. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts in Ulm die charaktervollen sitzenden Propheten am Bogenlauf des Hauptportals des Münsters. Aus seinen Stileigentümlichkeiten zu schließen, wäre er aus Mainz gekommen, muß aber auch irgendwie von der Kunstweise des am Hofe von Dijon arbeitenden großen Niederländers Klaus Slüter berührt worden sein; daher trotz des kleinen Maßstabes eine Wucht des Körpergefühls, die dem deutschen Ideal dieser Zeit noch fremd war. Zum zweitenmal begegnen wir ihm in Köln, wo er die Figuren an der Tumba des Erzbischofs Friedrich von Saarwerden († 1414, die Grabfigur niederländischer Erzguß) meißelte. Es sind wieder sitzende Propheten, den Ulmern nahe verwandt, nur um einiges weiter fortgeschritten im Sinne des »weichen« Stils. In Ulm wie in Köln sind das die ersten Ankunftssignale des niederländischen Naturalismus. Wir haben hier ein lehrreiches Beispiel von den verschlungenen und umschweifigen Wegen, die die neue Stilbildung gegangen ist.

Wie hätte im gefühlvollen Zeitalter die Kunst des Grabes dem allgemeinen Zuge nicht folgen sollen? Im eigentlichen Mittelalter hatten keine Trauertöne mitgeklungen, selbst religiöse Symbole waren nur sparsam beigegeben. Das zuweilen am Gewände der Tumba dargestellte Gefolge von Klagemännern — eine zuerst in Frankreich aufgekommene Hofsitte — war zeremoniell und weltlich gemeint. Erst nahe der Wende zum 15. Jahrhundert treten mehr religiöse Beziehungen auf: an der Tumba des Pfalzgrafen Ruprecht in Amberg († 1393) Reliefs aus der Passion Christi; an der des Erzbischofs Friedrich von Saarwerden († 1414) Maria, Apostel und Propheten; zu Häupten des Erzbischofs Konrad von Weinsberg in Mainz († 1399) zwei Engel mit dem Schweiß Tuch der hl. Veronika und in seinen Gesichtszügen ein bisher unbekannter Zug von Schwermut; ausgesprochen sentimental in Haltung und Gesichtsausdruck Konrad von Daun († 1434). Am meisten bekundet sich die Sinnesrichtung unserer Epoche im Umsichgreifen des Epitaphs (die Anfänge von etwa 1350 ab). Zum Wesen des Epitaphs gehört, daß es vom Grabe getrennt ist. Über dem letzteren liegt eine schlichte Bodenplatte mit eingeritzter Inschrift; die Aussprache des religiösen Gedankens, den man jetzt nicht entbehren will, fällt der nahe dabei an der Wand oder einem Pfeiler angebrachten Relieftafel zu. Sie pflegt zweiteilig gegliedert zu sein, oben die Halbfigur des Erlösers oder die hl. Jungfrau, unten der Tote in heißem Gebet; auf dem Spruchbande steht *ora pro me* oder *miserere mei*. Die Epitaphe sind die vom Bürgerstand und der mittleren Geistlichkeit gewählte Form des Grabschmuckes. Der Adel hält am Bildnisstein fest. In der ersten, vollends der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts füllen sich die Dorfkirchen mit Rittergrabsteinen. Die durchschnittliche Qualität bessert sich zusehends, doch ist die Ver-

änderung der Tracht in künstlerischer Hinsicht ungünstig. Die Panzerhemden mit übergeworfenem Leibrock oder Lederkoller verschwinden, und die geschmiedete Rüstung wird allgemeiner Brauch. Erst spät gelingt es, die Starrheit der Erscheinung durch Einführung charakteristischer Bewegungsmotive in Fluß zu bringen. Immer bleibt die starke Abhängigkeit des Bildhauers vom Waffenschmied eine leidige Sache. Wieviel mehr ließ sich mit den Frauengrabsteinen sagen! Daß wir ein Mädchenbild von der Seelenfeinheit der Anna von Dalberg in Oppenheim (Abb. 423) kennenlernen, ehrt die Zeit; am Rande bemerkt: es ehrt auch den Künstler, daß er sich vom modischen Schwulst und Schwall unabhängig macht; wie wenig hätten dieselben zu diesem Charakter gepaßt. — Erwähnen wir schließlich noch die heraldischen Grabsteine. Das Wappen bedeckt die ganze Fläche, Helmzier und Decke sind phantastisch reich und ziervoll ausgebildet, eine wirklich große Gestaltungskraft liegt in diesen ornamentalen Gedichten, die uns das spätgotische Stilgefühl wie kaum etwas anderes nahebringen. Gelegentlich hie und da überall vorkommend, ist der Wappengrabstein am reichlichsten im Inn- und Salzachgebiet vertreten (Abb. 572). Der rote Marmor vom Untersberg gestattete eine diesen Gebilden besonders zugute kommende Schärfe der Form bei zartem Relief und einen spiegelblanken Schliff, welches beides an Bronze erinnert. Der rote Marmor wurde, zuweilen schon fertig bearbeitet, weithin versandt; in Schwaben wie in Schlesien und Polen war er das bevorzugte Material der Vornehmen.

Seit dem Eintritt ins neue Jahrhundert ist überall im Deutschen Reich die Bildhauerkunst in einer Frühlingsstimmung. Vielleicht nirgends so augenfällig wie am Vorort der Hansa, in Lübeck. In Lübecker Urkunden des 14., ja schon des späten 13. Jahrhunderts begegnen Bildschnitzernamen oft genug; doch eben nur Schnitzer in Holz; Stein finden wir erst von 1400 ab verwendet und erst von da ab besitzt die Ostsee eine Bildhauerkunst von Rang. Die Holzschnitzkunst hatte in provinziellen Grenzen sich bewegt, die Bildnerei in Stein führte notwendig zu Verbindungen über diese Grenzen hinaus. Denn der Stein war ein landfremdes Material, er mußte aus dem Binnenlande bezogen werden. Wundern muß man sich nur, daß die weitblickende Handelsstadt nicht früher darauf aufmerksam geworden war, was das Material dem Plastiker bedeutet. Die gesuchten neuen Verbindungen folgten den Wegen, die der Handel wies. Ins innere Deutschland drangen sie nicht über Westfalen hinaus; dafür zeigte Lübeck sehr bald sich offen für Eindrücke aus der niederländisch-französischen Kunstwelt, wenn es auch nicht zu unmittelbaren Importen kam, wie wir sie bei den gravierten Grabplatten kennengelernt haben. Kaum aber hatten begabte einheimische Künstler auf dieser Grundlage einen neuen Stil sich aufgebaut, so trieb der Handelsgeist zum Export lübischer Kunst über die Ostsee nach Dänemark,

Schweden und Finnland und in die deutschen Kolonien in Liv- und Estland, vereinzelt auch nach Preußen.

An der Spitze stehen, zeitlich, wenn auch nicht dem Range nach, die beiden (unterlebensgroßen) Zyklen aus dem 1401 vollendeten Chor der Burgklosterkirche in Lübeck. Ihr Urheber war ein Westfale aus Soest. Ein Neuerer in stilistischer Hinsicht war er nicht. — Zwei Jahrzehnte später sehen wir den Stein in die Altarkunst eindringen. Von dem 1420 vom Ratsherren Johannes Darsow gestifteten Altar im Chorumgang der Marienkirche hat sich die Hauptfigur (Abb. 459), eine Madonna in Kalkstein und ursprünglich reich vergoldet, erhalten, während die bemalten Flügel und sonstiges Beiwerk verschwunden sind. Man wird nicht zögern, den Urheber dieses Werkes in die Reihe der wenigen wahrhaft großen deutschen Künstler dieser Zeit zu stellen. Die Darsowmadonna ist Zeit-, nicht Blutsgenossin der Schönen Madonna des Südostens. Wilhelm Pinder nennt sie — und wer wollte ihm nicht zustimmen — eine so wundervolle Selbstdarstellung des blonden Nordens, daß jeder Deutsche, der seine geschichtliche Nationalpersönlichkeit verstehen und lieben will, diese Form auswendig lernen sollte. Und ein anderer Kritiker findet in ihrer Erscheinung eine Harmonie, die ein wenig die Erinnerung an griechische Götterbilder wachrufe. Ein Rest antiker Tradition war ja überhaupt der Hochgotik nicht fremd. Dagegen ist das Christkind schon ein Sprößling des heraufziehenden naturalistischen Zeitalters. Weiter schuf der Darsowmeister, unter reichlicher Beteiligung von Gehilfen, den Apostelzyklus der Bergenfahrerkapelle (seine Reste jetzt im St. Annenmuseum, Abb. 458, 460), und Arbeiten seiner Werkstatt sind die bürgerlich-derberen Figuren am Lettner der Marienkirche (Abb. 460c). Ob der Darsowmeister ein Einheimischer war, ist zweifelhaft. Zu der westfälischen Grundlage seiner Kunst kommt ein aristokratischer Einschlag, der irgendwie vermittelt aus der französischen Kunstsphäre her stammt. (In dieselbe Richtung weist die schöne Marienkrönung in Lüneburg Abb. 456.) — Der Darsowmeister schwindet uns danach aus den Augen. Die am meisten beschäftigte Werkstatt Lübecks gehörte einem anderen, man darf vermuten dem in den Urkunden von 1406 bis 1428 öfter begnenden Johannes Junge. Nach Walter Paatz wäre er zuerst Bildschnitzer gewesen (astronomische Uhr der Marienkirche, Gestühl im Rathaus zu Reval), seine Arbeiten in Stein schließen sich eng dem Darsowmeister an (Madonna und Apostel in Niendorf, Abb. 460a). Mit ihm beginnt der überseeische Export. Alles in Betracht kommende nur der einen Werkstatt zuzuschreiben, geht zu weit; es wäre denn, daß in ihr mehrere Gesellen von selbständigem Können vereinigt gewesen wären. Wir nennen als beachtenswert: hl. Katharina in Tiegenhagen im preußischen Ordensland, um 1420; Grabmal der Königin Margareta im Dom von Roeskilde, vollendet 1423; Anna Selbdritt im Kloster Vadstena in

Schweden, wohl von dem 1427 gestifteten Annenaltar; das Triumphkreuz ebenda, um 1430, eine der edelsten Fassungen dieses Themas (Abb. 460 d); ebenda Sitzbild der hl. Birgitta 1435, kräftig und frisch, kaum von Junge selbst. — Andere lübische Werke, doch denen des Johannes Junge kaum ebenbürtig, sind in den deutschen Ostseestädten, in Schweden und Finnland mehrmals zu finden; unter ihnen, was interessant zu bemerken ist, Nachahmungen der südostdeutschen Schönen Maria und des südostdeutschen Vesperbildes; sie waren Modetypen der Zeit.

Die Tafelmalerei. Dieselben Ursachen, die gleichmäßig in allen Künsten eine Verschiebung nach dem malerischen Pole hin auswirkten, trieben dahin, daß innerhalb der Malerei einer bestimmten Untergattung, der Tafelmalerei, die Protagonistenrolle zufiel. In den Niederlanden und Nordfrankreich waren als Einleitung zum Naturalismus hochbedeutende Leistungen der Buchmalerei vorausgegangen. In Deutschland fehlte, seitdem der Prager Hof ausschied, der Boden für diese Luxuskunst. Die Tafelmalerei schloß sich den bürgerlichen Werkstätten an, in denen die Altäre hergestellt wurden. Trotz des Bündnisses mit der Bildschnitzerei wurde die Grundbedingung der neuen Auffassung, die innere Selbständigkeit des gemalten Werkes, schon erfüllt. Der Beschauer vergißt und soll vergessen, daß die gemalte Tafel Teil eines tektonischen Gebildes, Flügel eines Schreines ist; er soll nur an das Bild für sich denken. Was wir heute in unseren Sammlungen sehen, sind ja gar nicht selbständige Bilder, sondern zersägte Tafeln. Aber wir merken es ihnen nicht an. Sie hatten schon von jeher in ihrem Rahmen ein eigenes, unabhängiges Dasein sich erworben. Das war die erste Bedingung zur Darstellung eines wirklichkeitsgemäß empfundenen Weltausschnittes. Die zweite lag in der Steigerung der technischen Darstellungsmittel. Seit alters hat man dieselbe in einer besonderen Erfindung begründet geglaubt, der Erfindung der Ölmalerei, die von den Brüdern van Eyck ausgegangen sein soll. In dieser Vorstellung trifft mehr als ein Irrtum zusammen. Erstens sind die technischen Mittel der van Eyck schon lange vor ihnen bekannt und angewandt gewesen, und nur in den künstlerischen Zielen liegt das Neue. Zweitens handelt es sich gar nicht um das, was wir heute als Ölmalerei praktizieren. Die Malerei des 15. Jahrhunderts ist ein sehr kompliziertes Verfahren, ein schichtweise wechselndes Ineinanderwirken von Tempera, d. h. einer durch Eisubstanz gebundenen, durch Wasser verdünnbaren, und einer hauptsächlich mit flüssigen Harzen, nur in beschränktem Maße durch fettige, ölige Stoffe, zusammengehaltenen Farbe. Die erste wirft das Licht zurück, deckt also, die zweite ist mehr oder minder transparent, läßt also die Untermalung durchscheinen. Die Möglichkeiten in der Aufeinanderfolge der deckenden und transparenten Schichten sind

sehr mannigfaltig und können hier nicht näher beschrieben werden, der Tatbestand ist auch vor den Bildern selbst nicht immer leicht zu erkennen. Man wird aber begreifen, daß durch den systematischen Ausbau dieser Mittel eine weit größere Freiheit und Mannigfaltigkeit der Nuancen und größere Kraft und Schönheit des Farbeneindrucks als solchen erreicht wurde, wie es bei den schlichteren älteren Verfahrungsweisen möglich war; sodann dem plastischen Schein der Form zugute kommend eine weit größere Geschmeidigkeit in den Licht- und Schattenübergängen.

Welchen Gewinn eine auf Darstellung der Wirklichkeit ausgehende Malerei aus der Bereicherung der technischen Hilfsmittel ziehen konnte, sollte bald darauf die Welt durch das Genie Jan van Eycks erfahren. Darum handelte es sich in dieser Übergangszeit noch nicht. Ihr Hauptanliegen war nicht sowohl die Wahrheit im objektiven Sinn, als die Schönheit, nicht die kraftvolle Beherrschung des tatsächlichen Lebens, sondern die Darstellung einer traumhaften Idealwelt, deren zarter sinnlicher Reiz nichts sein will als Symbol seelischer Schönheit. Mit den strengen, gedankenhaften Konstruktionen des eigentlichen Mittelalters hat sie nichts mehr zu tun. Aber es ist bezeichnend, daß vor hundert Jahren die Romantiker zuerst an dieser Stelle den Zugang zur Kunst des Mittelalters fanden. Mag immer die formale Analyse den Nachweis führen, daß das Stilmaterial dieser Malerei eklektisch war, mit reichlichen französischen und italienischen Einschlügen durchsetzt; wesentlicher ist der ausgesprochen deutsche Gefühlsgehalt. Wir müssen freilich hinzufügen: der Gefühlsgehalt einer begrenzten gesellschaftlichen Sphäre. Die geistige Heimat dieser Kunst ist der bürgerliche Pietismus. Das durchweg kleine, höchstens mittlere Format der Mehrzahl der Altäre sagt uns, daß sie der privaten Andacht in den Häusern oder Familienkapellen gedient haben. (Auf den Zusammenhang mit den überhandnehmenden Kapellenanbauten der Kirchen haben wir früher hingewiesen.) Besonders zu beachten ist noch, daß viele von ihnen nachweislich aus Frauenklöstern stammen. Der zarte Duft der geistlichen Minnepoesie, die dort zu Hause war, wohnt auch in dieser Bilderwelt, diesen himmlischen Liebesgärten und Minnehöfen, wie sie ganz passend genannt worden sind. Es ist auch Geist der Mystik in ihnen, doch nicht der erhabenen Spekulationen eines Eckehart, sondern eine ins Weibliche abgewandelte Gefühlsmystik, eine herzensreine, treuherzig-kindliche, mit der Häßlichkeit des wirklichen Lebens gänzlich unbekannte Frömmigkeit, wie sie so heiter noch nie sich hatte aussprechen können, und wie man sie gleichlaufend mit den heftigen Anklagen gegen die Verderbnis der Kirche — ist es doch die Zeit der Reformkonzilien — nicht vermuten würde. Die Kunstgeschichte hat hierzu nur eine einzige Parallele: die sanfte Kunst der altchristlichen Katakomben.

Der Hochmut der Renaissance- und Barockzeit hat eine unberechenbare Menge dieser äußerlich unscheinbaren und leichtverletzlichen Bilder ohne Gnade zugrunde gehen lassen. Wenn dennoch allein aus den drei ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts ein Rückstand von mehreren hundert in unbeachteten Winkeln sich durchgefristet hat, so gewinnen wir den Eindruck eines um die Jahrhundertwende eintretenden raschen Anschwellens der frommen Bilderlust. Begreiflicherweise sind bei großer Gleichartigkeit des Gefühlsinhaltes die Qualitäten sehr unterschiedlich und natürlich die geringerwertigen, flüchtigen Arbeiten in der Überzahl. Zum Glück hat aber auch einiges vom Besten sich erhalten. Kaum in einem andern Bilde stellt der Moment, in dem der neue Stil aus der Knospe sprang, so frisch und schön sich dar, wie in dem aus der Sammlung der Brüder Boisserée in die Münchener Pinakothek gelangten Veronikabilde (Abb. 599). Dank der einfach gestellten Aufgabe wird kaum bemerkt, was der Künstler noch nicht kann. Ohne über die Räumlichkeit genauere Rechenschaft ablegen zu können, ist er doch schon nicht ohne Raumgefühl: das Bild wirkt nicht flach — wie alle Bilder des 14. Jahrhunderts es taten —, nicht als gefüllte Umrißzeichnung, sondern mit einer weich geformten Körperlichkeit. Der Hauptgegenstand ist nicht eigentlich Veronika, sondern das Schweißtuch mit dem wunderbaren Abdruck des dornengekrönten heiligen Antlitzes; darum darf es die Gestalt der Heiligen fast vollständig verdecken, und wir sollen nicht fragen, wie groß in Wirklichkeit diese ist, und nicht einmal, ob sie steht oder kniet; darum weiter ist das Antlitz Christi doppelt so groß als das Veronikas, und wieder nach einem dritten, noch kleineren Maßstabe sind die Engel gebildet. Eine beneidenswert naive Willkür, denn durch sie erhält der Ton des Wunderbaren einen unvergleichlich starken Klang. Der Kopf Christi ist einfarbig, ein bräunliches Schwarz, zunächst wohl deshalb, weil man es auf gedunkelten byzantinischen Ikonen so zu sehen gewohnt war; in dieser Schattenhaftigkeit liegt aber zugleich eine Steigerung des Mysteriösen. Die majestätische Vertikale im Haupt des Heilandes und die leise, liebliche Neigung im Köpfchen der Veronika sind so zart wie wirksam gegeneinander gestellt. Ausschlaggebend ist nicht mehr die Umrißlinie, sondern die Modellierung der inneren Form. Im Dienste des Ausdrucks wird die Wirklichkeit nach Bedarf abgeschwächt oder verstärkt: jenes in der knochenlos weichen Vornehmheit der Hände, die das Tuch ausspannen, dieses in den grausam starken, spitzen Dornen. Die Farbe erreicht einen Schmelz und eine Leuchtkraft, wie sie noch nicht bekannt waren, aber die Farbenwahl ist unwirklich, dekorativ im freilich feinsten Sinne. Schwarz, Weiß und Grün (die Krone) beherrschen die Mitte, im satten Rot der Mantel der Heiligen, bunt schillernd wie Schmetterlinge die kleinen Engel.

Das Bild ist die Perle der kölnischen Malerei. Es ist ohne Jahres-

zahl und ohne Meisternamen. Nach einer doch nur ungefähren Schätzung wird es im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts entstanden sein. Dem »Meister Wilhelm«, dem es früher zugeschrieben wurde, gehört es unbedingt nicht. Dieser, den die Limburger Chronik als den »besten Maler in allen teutschen Landen« preist, steht in einer älteren Generation. Die Notiz ist zum Jahre 1380 eingetragen, und Urkunden lassen ihn bis zum Jahre 1358 zurückverfolgen. Es ist nicht mehr als ein Raten, wenn man ihm jetzt den (von jüngerer Übermalung gereinigten) Altar aus dem St. Clarakloster (zurzeit im Dom) zuweisen will. Was nun die Boisseréesche Tafel betrifft, so begnügen sich die meisten Kritiker, vom »Meister des Veronikabildes« zu sprechen, auch wagen sie nicht zu behaupten, daß wir von seiner Hand mehr als dies eine Bild besitzen, soviel schulverwandte es auch gibt. Andere sind zuversichtlicher und erinnern daran, daß um diese Zeit in den Schreinsbüchern der Stadt ein Maler Hermann Wynrich sehr oft, nicht weniger als 46mal, genannt wird; fünfmal saß er im Rat zwischen 1397 und 1413, stand in Beziehung zu den ersten Männern und war offenbar das Oberhaupt einer großen Werkstatt, der Erbe Meister Wilhelms, dessen Witwe er geheiratet hatte. Dieser Werkstatt eine Anzahl einander sehr ähnlicher Altärchen zuzuschreiben, wird nicht zu kühn sein. Auch sind sie sicher dem Veronikabilde nahe verwandt, nur daß dieses auch die besten von ihnen um den bekannten einen Zoll, auf den alles ankommt, überragt. Wie es auch sei, es hat einen zentralen Maler gegeben, der die Wünsche der Zeitgenossen am tiefsten zu erraten verstanden hat und von dem eine ganze Generation lebte: als äußere Kennzeichen immer dieselben knochenschwachen Körper, schmalen Schultern, großen Köpfe mit kindlich weichen Gesichtern, Knospenmündchen, schweren Augenlidern, hochgezogenen feinen Brauen; bei den Nachahmern alles gradweise verwässert; und übereinstimmend das Versagen, wenn Männer darzustellen waren. Es sollen noch an 100 Tafeln und Täfelchen aus dieser Schule, natürlich nicht bloß aus der einen Werkstatt, erhalten sein. Sie beharrte in ihren Stoffen und ihrer Darstellungsweise unverändert bis etwa 1430, als einige oberdeutsche Schulen schon ein gut Stück Weges weiter vorangeschritten waren. Es ist, als ob im heiligen Köln das Publikum nichts anderes mehr habe sehen wollen. Wie weit der kölnische Einfluß sich nach auswärts erstreckte, ist schwer genau zu bestimmen, weil ähnliche Stimmungen und ähnliche stilgeschichtliche Voraussetzungen weit verbreitet waren, so daß »kölnisch« aussehende Bilder nicht notwendig in engerem Zusammenhange mit Köln zu stehen brauchen.

So läßt schon gleich die westfälische Malerei es ungewiß, wieviel zur Milderung der angestammten Herbigkeit und Knorrigkeit die Nachbarschaft Kölns oder der allgemeine Zug der Zeit getan hat. Westfalen

besaß in Konrad von Soest einen Maler wahrhaft hohen Ranges und von weit mehr als nur provinzieller Bedeutung. Sein Hauptwerk, das große Triptychon in Niederwildungen bei Waldeck, ist nicht nur mit seinem vollen Namen bezeichnet, sondern auch, was noch wichtiger ist und so selten geboten wird, mit der Jahreszahl der Vollendung: 1402. Er war also ein genauer Zeitgenosse Hermann Wynrichs. Unzweideutiger als dieser hat Konrad starke Eindrücke aus der Richtung der Nachfolger Giotto wie von der vorvaneyckischen niederländischen Malerei aufgenommen. Auf welchem Wege er dazu gekommen ist, läßt sich nicht ermitteln, es muß uns genügen, daß Soest eine reiche Handelsstadt mit weitverzweigten Handelsverbindungen und ruhmvoller alter Kunsttradition war. Im 12. und 13. Jahrhundert haben wir eine großartige Monumentalmalerei kennengelernt, schon damals mit ausländischem (italienisch-byzantinischem) Einschlag, und auch schon bedeutsame Anfänge der Tafelmalerei. Was sich aus dem 14. Jahrhundert erhalten hat, ist minderen Wertes und unzusammenhängend. Im 15. trat auch in Westfalen eine andere soziale Schicht, das Bürgertum, in den Vordergrund und bekannte sich zu einem bisher nicht gekannten Kunstluxus, der wesentlich der Malerei zugute kam. Konrads Kunstweise erscheint uns wesentlich neu. Das italienische Element in ihr bliebe rätselhaft, wüßten wir nicht, daß es in den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts in der burgundisch-niederländischen Kunst ein wichtiger Faktor geworden war. Einige Spuren weisen darauf, daß Konrad in Dijon, dem Mittelpunkt der burgundischen Hofkunst, gewesen ist. Ja, vielleicht hat er selbst Italien besucht. Jedenfalls hängt sein »Idealismus« letzten Endes irgendwie mit Giotto zusammen. — Die breitrechteckige Mitteltafel (Abb. 602) enthält die Kreuzigung, begleitet von je zwei kleineren Passionsszenen. Die Malerei hatte schon seit einiger Zeit damit begonnen, die Szene, deren symbolische Urform die Disputation der Eklesia und Synagoge gewesen war, figurenreich auszubauen. Die malerisch feine, von der Einspannung in ein lineares Schema absehende, die Fläche vorzüglich füllende Komposition fällt zunächst in die Augen; dann die Beschränkung des Goldgrundes; das Gelände, bräunliche, mit Bäumen besetzte Hügel, spielen schon eine gewisse Rolle. Die Darstellung des Gekreuzigten hat sich von der schnörkelhaften Verzerrung, die dem Pathos des 14. Jahrhunderts als stärkster Ausdruck gegolten hatte, losgesagt; eine einzige, höchst großartige Kurve bewegt den Körper, und dieser selbst ist der eines Jünglings von zartester, edelster Bildung, einem feinen Wohllaut des Umrisses, wie sie kein anderer in dieser Epoche erreicht hat (und schon in der nächsten nicht mehr erreichen wollte). Die Schächer sind ungewöhnlich maßvoll charakterisiert, und auch die Gruppen rechts und links mehr fein als stark in der Kontrastierung. In der Gruppe der Frauen ist von heftigem Schmerz nicht die Rede; eine ungewohnte

feierliche Stille liegt über ihr, aber die Körperlichkeit, wie zart immer, ist fester als je bei den Kölnern. Auf der andern Seite die Zuschauer sind kühle Weltleute, verwundert mehr über den seltsamen Fall, als im Herzen ergriffen. In der Schilderung ihrer reichen modischen (burgundischen) Kostüme bewährt sich ein realistischer Blick, wie man ihn in Köln umsonst suchen würde. Aber diese Züge frischer Augenlust heben die feierliche Haltung des Ganzen nicht auf *. In den weiblichen Heiligen der Flügel nähert sich der Soester den Kölnern am meisten, doch bleibt als bezeichnender Unterschied die schärfere Spannkraft der Linienführung und das klarere statuarische Gleichgewicht. Ein glücklicher Umstand ist die Unberührtheit der Malerei; die Färbung mag mit der Zeit noch ausgeglichener geworden sein, als sie ursprünglich war; sehr vorteilhaft jedenfalls unterscheidet sie sich von der glasigen Härte, in der wir die meisten Bilder frisch gefirnißt und neu vergoldet in unseren Museen zu sehen bekommen. — Es gibt in der Frühzeit des 15. Jahrhunderts in Norddeutschland keinen andern, der den herrschenden Wirklichkeitssinn so glücklich mit dem frommen Gefühlsleben seiner Zeit in Übereinstimmung gebracht hätte. In Westfalen und Niedersachsen war Konrad von Soest, wie die Menge der Nachahmer zeigt, der führende Meister. Nach 1430 erlischt sein Einfluß, und die westfälische Malerei sinkt in die alten gotischen Gewohnheiten zurück.

Niedersachsen und die Ostseeländer. Die große Tüchtigkeit und Leistungsbereitschaft der Schnitzkunst in diesen Gegenden wird mit ein Grund gewesen sein, weshalb die Malerei mit ihrem Anteil an der Schmückung der Altäre quantitativ wie qualitativ im Rückstande blieb. Die im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts lebhafter werdende Tätigkeit kam ohne weitgehende Anlehnung an auswärtige Vorbilder nicht aus. Man bemerkt, daß der Wind umgeschlagen ist, er weht nicht mehr, wie vor 1400 aus dem Osten, sondern aus Süden und Westen. Die Hochaltarbilder in der Barfüßerkirche in Göttingen von 1424, der Lambertikirche in Hildesheim 1420, und ein von Herzog Otto von Braunschweig-Göttingen nach Fulda gestifteter Altar zeigen in den Motiven des Gekreuzigten und der Frauengruppe deutliche Übereinstimmung mit Konrad von Soest; was nun freilich nicht so zu deuten ist, daß die betreffenden Maler nach Wildungen gewandert seien; es müssen Ausschnitte in Nachzeichnung von Werkstatt zu Werkstatt gegangen sein. Das bedeutendste Malwerk Niedersachsens, die »Goldene Tafel« im Michaeliskloster in Lüneburg (jetzt im Welfenmuseum in Hannover), ist vom Soester nur nebenher gestreift. Das Mittelstück mit zahlreichen

* Von Raumtiefe weiß Konrad erst sehr wenig; zwar sollte die (von dieser Zeit ab häufig gewählte) schräge Stellung der Kreuze ihr dienen, aber sie ist perspektivisch ganz mißverstanden.

Reliquien und Kostbarkeiten, denen das Werk seinen volkstümlichen Namen verdankt, ist verschwunden; die Innenseiten der Flügel trugen ausgezeichnete Schnitzfiguren (Abb. 454), die Außenseiten und die bei der Wandelung mit ihnen gleichzeitig sichtbar werdenden Innenseiten der Außenflügel waren gemalt, 26 Szenen aus dem Leben Mariens und Christi. Da die Skulpturen auf Lübeck, den Vorort der Hansa, hinweisen, ist dasselbe für die Malereien vermutet worden; genauer stützen läßt sich die Annahme nicht. Die Entstehungszeit kann auch nur vermutungsweise auf 1410—20 gesetzt werden. Die Arbeit verteilt sich auf mehrere Hände, einige stehen auf bedeutender Höhe. — Unstrittig ist die niedersächsisch-hanseatische Malerei im Vergleich mit den west- und süddeutschen Schulen schwächer an innerer Triebkraft, was bei der Entfernung von den Zentren der abendländischen Kunstbewegung auch nicht wundernehmen kann. Viel merkwürdiger ist der ungünstige Ausfall eines zweiten Vergleichs: wie erklärt es sich, daß die Malerei dieser Gegenden so ganz das Gegenteil war von der hohen Selbständigkeit und Kraftfülle ihrer Baukunst? Ein angeborener Mangel an Begabung kann es nicht sein, vielmehr scheint eine Veränderung des Charakters durch die koloniale Existenz eingetreten zu sein. Die Deutschen der hanseatischen Welt und des Ordensstaates waren Tatmenschen; was in der Baukunst ihrer Phantasie Antrieb gab, war der große Zweck, die Beziehung auf Aufgaben der Gemeinschaft; für die ideale Zwecklosigkeit der Malerei hatten sie keinen Sinn, sie pflegten dieselbe aus einer Art Anstandspflicht, nicht weil sie ihnen innerlich unentbehrlich gewesen wäre. Den weitgereisten Handelsherren fehlte gleichwohl nicht eine gewisse Sachkenntnis. Wenn sie etwas ganz Gutes haben wollten, so bezogen sie es aus dem Auslande (wie beispielsweise die gravierten Grabplatten), oder sie beriefen fremde Künstler.

Einem solchen scheint ein Altarwerk zu verdanken zu sein, das die Masse nicht nur, sondern auch die besten Stücke der einheimischen Malerei sehr weit überragt, ja überhaupt zum Bedeutendsten gehört, was das Zeitalter in Deutschland geschaffen hat: wir sprechen von dem Altar, den 1424 die Gesellschaft der Englandfahrer in die Johanniskirche in Hamburg stiftete und der sich jetzt im dortigen Museum befindet. Es ist ein von Rätseln umgebenes Werk, an deren Lösung die Kritik sich die Zähne stumpf gebissen hat. Zuzufolge einer allerdings erst aus dem späten 16. Jahrhundert stammenden Notiz hätte der Meister Franke geheißen. Ob der Name richtig überliefert ist oder nicht, jedenfalls war der Meister kein Einheimischer. Weder aus Köln noch aus Westfalen läßt er sich herleiten. Wenn im 14. Jahrhundert die in ihrem ersten Entwicklungsstadium begriffene deutsche Tafelmalerei sich nach Hilfe bei ausländischen Mustern umsah, war ihr Blick auf Italien gerichtet. Im ersten Drittel des 15. bekommt sie öfters einen leicht französisierenden

Anflug. Darauf stützt sich die neueste den Meister Franke betreffende Hypothese. Die in den früheren Auflagen dieses Buches mit aller Vorsicht vertretene, der Maler des Englandfahreraltars sei der 1424 in Hamburg, vorher in Lübeck begüterte und als Maler tätige Hänselin von Straßburg, lasse ich jetzt auf sich beruhen. Die neueste Vermutung läßt ihn aus Zutphen im östlichen Holland kommen. Sicher ist nur, daß er mit dem französischen Kunstkreise sich berührt hat. Genaueres freilich läßt sich über dies Verhältnis nicht sagen, da wir allein auf den Vergleich mit französischen Miniaturen angewiesen sind. — Der Englandfahreraltar war ein großes, doppelflügeliges Werk ohne plastische Bestandteile. Bei Öffnung der äußeren Flügel zeigten sich auf rotem Grund mit goldenen Sternen acht Bilder in zwei Reihen; bei Öffnung der inneren, die auf Goldgrund gemalt waren, in der Mitte eine große Kreuzigung. Von dieser ist ein wertvolles Fragment erhalten, von den übrigen Bildern zwei aus der Geschichte des hl. Thomas von Canterbury und sechs aus der Passion Christi (Abb. 603—605). Franke läßt es uns kaum merken, daß in seiner Kunst, wie es in dieser Übergangszeit nicht anders möglich war, widersprechende Elemente gegeneinander wirken; er hat sie persönlich ausgeglichen. Zumal die italischierenden Elemente sind bei ihm selbständiger als bei irgendeinem Zeitgenossen verarbeitet, seine Kompositionen unabhängiger vom Schema, nicht zusammengestückt, aus einem Wurf, seine Erzählungsweise von einem im Norden sonst nicht zu findenden dramatischen Temperament erfüllt, seine Form weich, aber nicht weichlich; ein wahrer Zauber endlich, mit Worten nicht zu schildern, liegt in dem Zartgefühl und der Eigenartigkeit seiner Farbenkunst. Besondere Beachtung verdient seine Raumdarstellung. Auf den ersten Blick sieht es so aus, als habe dies große Anliegen des Zeitalters ihn erst wenig berührt. Aber das ist nicht so. Zwar von den linearen Hilfsmitteln der Perspektive, die bei andern die Bilder mit Architekturen vollpfropfen ließ, macht er wenig Gebrauch; dafür weiß er (man nehme z. B. das Weihnachtsbild, Abb. 604) malerisch-poetische Vorstellungen vom Weiten und Tiefen zu erzeugen, denen gegenüber der verstandesmäßige Realismus der nächstfolgenden Generation als Nüchternheit und Pedanterie erscheint. Unter allen Künstlern der Übergangszeit ist er der reichste und zugleich derjenige, der am meisten Einheit besitzt. — Weiter haben sich von der Hand Frankes erhalten: die kleine Tafel mit dem Schmerzensmann im Museum zu Leipzig, der gleiche Gegenstand in jüngerer Fassung in der Hamburger Kunsthalle (Abb. 606) und der Barbara-Altar im Museum zu Helsingfors. In die kleine finnländische Kirche von Nykyrko, in der er sich vorher befand, kann dieser nur aus Schweden gekommen sein. Von dem Export lübischer Skulpturwerke nach Schweden wurde schon oben Kenntnis genommen. Unter den verschiedenen Möglichkeiten, mit denen man bei Franke rechnen muß, ist auch die, daß er in Hamburg nur eine Gastrolle

gegeben und seine eigentliche Werkstatt in Lübeck gehabt habe. Das Fragment des dortigen Bergenfahrer-Altars steht ihm nahe, und alles, was sonst noch in nähere oder fernere Beziehung zu ihm gesetzt werden kann — es ist nicht wenig — gehört der Ostseeküste an, liegt also in der Einflußsphäre Lübecks.

Mittelrhein und Mainfranken. Für den Mittelrhein und Oberhessen war Mainz das Zentrum. Demnächst wäre an Frankfurt zu denken, doch läßt sich nichts Sicheres über die dortigen Werkstätten sagen, wenn auch der Umstand, daß mehrere der besten Sachen sich in der Wetterau und mainaufwärts in Seligenstadt gefunden haben, dorthin deuten könnte. Bei wesentlich gleichartigem Stilmaterial ist diese Schule anders im Temperament als die kölnische, leichter, munterer, graziöser, irdischer; die Frauen spielen auch hier die erste Rolle, nicht ohne einen Anflug von unschuldiger Gefallsucht; in diesen Eigenschaften ganz übereinstimmend mit dem Ideal der Bildhauer dieses Gebietes, man denke etwa an das Memorienportal des Mainzer Doms. Wir geben als Probe das Paradiesgärtlein im Frankfurter Historischen Museum (Abb. 608). Es mag im Zimmer einer vornehmen Dame seinen Platz gehabt haben. Wie harmlos irdisch sind hier die Freuden des Jenseits ausgemalt. Als ein ewiger Sommertag. Alles sitzt lustig zwischen den Blumen. In der Mitte Maria, bekränzt, mit spitzen Fingern im Gebetbuch blätternd. Das Christkind ist von ihrem Schoß geglitten, angelockt vom Zitherspiel der hl. Cäcilie, und klimpert nun selbst neugierig in den Saiten. Traumverloren lauschen ihm rechts drei wohlgekleidete Kavalieri, man erkennt St. Michael und St. Georg, und neben dem letzteren, ein unschuldiges Tierchen geworden, seinen Drachen, während Dorothea Kirschen pflückt und die immer geschäftige Martha Wasser aus dem Paradiesesbrunnen schöpft. Wir werden das Bildchen nach seinen künstlerischen Qualitäten nicht zu den besten rechnen, aber den Durchschnittsgeschmack der Zeit um 1420 gibt es mit großer Aufrichtigkeit wieder. Es ist realistisch zu nennen in seinem eifrigen Sachinteresse — man nehme z. B. die beinahe wissenschaftlich genaue Abschilderung der Blumen, von denen man achtzehn Arten gezählt hat —, aber es ist noch nicht naturalistisch, d. h. nicht einheitlich gesehen, vielmehr eine Zusammensetzung von lauter Einzelheiten ohne Rücksicht auf ihre wirklichen Größenverhältnisse, und der Raumdiefe konnte der Maler nur durch Übersicht beikommen. — Ein Gesellschaftsbild anderer Art ist das Mittelstück des Ortenberger Altars (Abb. 609). Dieses ist ein reines Figurenbild. Von Raumvorstellung ist noch nicht die Rede, obgleich das Bild, nach dem Gewandstil zu urteilen, dem Jahre 1430 sich nähern mag. Maria sitzt im Kreise ihrer Verwandten (die obere Reihe) und heiliger Jungfrauen (die untere). In der Anordnung

herrscht eine sehr überlegte, durch belebende Kontraste leise gebrochene Symmetrie. Altertümlich ist auch die Darstellung ausschließlich in Dreiviertelansicht der Köpfe. Die aufs reichste durchgebildeten scharf akzentuierten Gewandfalten (zu denen die Holzplastik der Zeit die genauen Parallelen gibt) überziehen mit ihrem Wellenschlag das ganze Bild. Überwiegt schon hierin das dekorative Interesse das naturalistische, so wird es durch eine höchst eigenartige Technik noch gesteigert, indem nämlich alle Gewänder mit Silber unterlegt sind, worüber ein zarter Schleier von gelbem Firnis gezogen ist, während die Schatten durch eine federstrichscharfe Schraffierung hervorgerufen werden und nur die Fleischtöne und Kopftücher in natürlicher Farbe gegeben sind; man glaubt eine Metallplatte mit Niello und Email vor sich zu haben. Altertümliche und moderne Züge vereinigen sich zu einem eigentümlich heiteren, weltfrohen, aber mit der Wirklichkeit doch nur spielenden Gesamteindruck. — Ein drittes Beispiel: die Kreuzigung in St. Stephan in Mainz. Der milde Schönheitssinn tut dem religiösen Ernst keinen Abbruch. Gotisch altertümlich ist die starke Sprache der Silhouette, der Gegensatz zwischen der stillen Geradlinigkeit in der Gestalt des Erlösers und dem bewegteren, sehr klar geführten Umriß der Assistenzfiguren. Der Hauptmann, von dessen erhobener Rechten das Spruchband ausgeht: »Wahrlich, dieser war Gottes Sohn«, wendet sich ergriffen zu den skeptisch dreinblickenden Juden; die Gruppe des Jüngers mit der Mutter (von der unsere Abb. 607 einen Ausschnitt gibt) ist von wahrhaft geistreicher Linienführung. Da das Bild in der Ausführung nur mittelmäßig ist, kann Wiederholung eines bedeutenderen Urbildes vermutet werden.

Im mainfränkischen Lande haben die alten Bischofsstädte eine ihrer vornehmen Grabplastik ebenbürtige Malerei nicht besessen; diese fand mehr und mehr in den bürgerlichen Werkstätten Nürnbergs ihren Mittelpunkt. Eine eigene Tradition aus dem 14. Jahrhundert besaß Nürnberg nicht. Die Reichsstadt, durch die Gunst Kaiser Karls IV. geehrt, holte — wie ja auch in der Baukunst — die ihr sehr nötigen Anregungen aus Prag. Im Grunde haben sie die Originalität der eigenen Leistung nicht sehr beschränkt. Das beste Bild aus dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts, das von der Patrizierfamilie Imhof bald nach 1418 gestiftete berühmte Triptychon in St. Lorenz mit der Krönung Mariä im Mittelfeld, ist gewiß ein sehr deutsches Bild; mit der sicheren Formen-eleganz der italienisch geschulten Prager Meister kann es nicht wetteifern; es ist für den ersten Anblick recht bescheiden; je länger man es ansieht, um so mehr ergreift es durch seine stille Größe, die mit einem Minimum von Wirkungsmitteln auskommt. (Da es oft abgebildet ist, übrigens dabei sehr viel verliert, sehen wir von einer Wiedergabe ab.) Der hier vertretene Stil hat wenig verändert bis etwa 1440 ausgedauert. — In Baiern ist von dem plötzlichen Aufschwung, den um die Jahr-

hundertwende die Baukunst und Bildhauerkunst uns gezeigt haben, auch die Malerei nicht ausgeschlossen. Dabei machen die Bilder keinen provinziellen Eindruck. Um die besten zu nennen: der Meister des Altars von Altmühldorf ist vom Geiste der Paduaner Kunst berührt, wohl durch Vermittlung Tirols, und der des Altars aus Kloster Pähl (im Münchener Nationalmuseum, Abb. 611) dürfte in Salzburg gemalt sein, nicht ohne Kenntnis französischer Miniaturen. Entscheidendes Gewicht sollte auf diese Einflüsse nicht gelegt werden. Als ob nicht die deutschen Kunststätten auch unter sich in Gedankenaustausch gewesen wären! Immer hat ein bairisches Bild mit einem rheinischen noch viel mehr gemein als mit irgendeinem des Auslandes.

Schwaben. Wir wenden uns zum Schluß zu dem Teile Deutschlands, der auf dem Wege zur neuen Kunst mit dem klarsten Bewußtsein voranschritt, zu dem schwäbisch-alemannischen Südwesten. Unglücklicherweise ist hier die Denkmälerüberlieferung auf spärliche Trümmer reduziert. Vorab fällt das Elsaß, das keine unwichtige Rolle gespielt haben kann, für die Beobachtung ganz aus: wir kennen hier eine reiche Blüte der Glasmalerei, aber keine Tafeln. Einige zufällig auftauchende schriftliche Nachrichten reizen mehr die Neugierde, als daß sie sie befriedigten. Einen Nikolaus Wurmser aus Straßburg fanden wir in Prag am Hofe Karls IV., einen Schlettstädter in Dijon; und von dem mehrfach in Lübeck und Hamburg genannten Hänselin von Straßburg haben wir schon gesprochen. — Etwas besser unterrichtet sind wir über Schwaben. Zunächst besteht darüber Gewißheit, daß der Schwerpunkt im Süden lag, in der alten Bischofsstadt am Bodensee. Sie war zudem eine blühende Handelsstadt geworden, damals noch im Vorrang vor Ulm und Augsburg. Es wäre seltsam, wenn der Verkehr mit Italien nicht auch künstlerische Anregungen gebracht hätte. Dies wird zur langen Lebensdauer der Wandmalerei in diesen Gegenden, vom Schwarzwald bis in die Schweiz, mit beigetragen haben. In Konstanz selbst gehören dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts an: die Ausmalung der Margaretenkapelle des Münsters, der Zyklus der Schatzkammer, die Fresken im Mittelschiff der Augustinerkirche, auf die wir in anderem Zusammenhange schon hingewiesen haben. Hier interessiert uns die Entschiedenheit des Willens zur Darstellung räumlicher Tiefe. Das 14. Jahrhundert hatte eine primitive Linearperspektive durch Einschaltung von recht viel Architekturen und Mobilien mit verkürzten Schräglinien zu erreichen versucht. Hier sind es Figurenreihen (kniende Mönche), die schräg in die Tiefe hineingestellt sind; ein Weiteres tut die an der Vorderkante des Bildes aufgerichtete (gemalte) Säulen- und Bogenstellung, welche die Figuren in die Raumtiefe zurückschiebt. Damit ist ein einheitlicher Tiefeneindruck erreicht, wie er noch nicht versucht worden war. Die Entstehung dieser Bilder in

der Zeit des Konzils (begonnen 1417) könnte die Vermutung nahelegen, daß ihre Maler aus dem Süden gekommen waren. Allein dem ist nicht so. Ihre uns überlieferten Namen sind deutsch, und sie werden ausdrücklich als Bürger von Konstanz bezeichnet. Daß sie eine ungefähre Kunde von den in dieselbe Zeit fallenden Bemühungen der Italiener um das Raumdarstellungsproblem gehabt hätten, bleibt natürlich möglich. — Mit Spannung forschen wir nach weiteren Aufschlüssen durch die Tafelmalerei. Nur sehr wenig hat sich erhalten. Es genügt, um zu zeigen, daß dieselben Ziele verfolgt wurden wie in der Wandmalerei. So dürfen wir sagen: in der Frühzeit des 15. Jahrhunderts war die Bodenseegegend mit dem Mittelpunkt in Konstanz allen andern deutschen Schulen in der Erfassung des Raumproblems voraus. Sechs Tafeln von einem vermutlich in Konstanz gemalten, zum mindesten von dort beeinflussten Passionsaltar (jetzt im Nationalmuseum in München) geben ihre Figuren in der unveränderten Typik des vergangenen Jahrhunderts: neu jedoch ist die Kompositionsweise, die augenscheinlich darauf ausgeht, von der Tiefenerstreckung des dargestellten Raumes zu überzeugen. Diese Bilder gehören nicht zur ersten Qualitätsklasse. Wohl aber darf man dies vermuten von einem Altarwerk, das uns ein ausnehmend glücklicher Zufall erhalten hat und wohl nur dadurch, daß es in einem entlegenen Winkel zur Aufstellung kam, in der unter dem Patronat der Herren von Gemmingen stehenden Dorfkirche in Tiefenbronn nicht weit von Pforzheim. Es ist 1431 vollendet. Dem Maler waren nur die Außenseiten der Flügel zur Verfügung gestellt. Um dem Anliegen, das ihm das wichtigste war, nachgehen zu können, hat er die Bildfläche in sehr ungewöhnlicher Weise gestaltet. Es sind nämlich vier Klappen vorhanden; er aber verlangt für seine Komposition einen weitgedehnten Einheitsraum, den er nur dadurch gewinnen konnte, daß er über die Fugen weg malt, als wären sie nicht vorhanden. So sehr überwog das Interesse, daß er auch die örtlich und zeitlich gesonderten Szenen der zu erzählenden Legende (es ist die der Maria Magdalena*) so in dieselbe zusammendrängt, als würden sie sich nebeneinander ereignen. Abgetrennt ist nur der oberste Teil der spitzbogig umrahmten Bildfläche (Abb. 614). Auf ihr bekommen wir das Gastmahl des Levi zu sehen. Die meisterhafte Verteilung der Figuren auf der Fläche ist gotisches Erbe, womit die nach den neu errungenen Grundsätzen eingerichtete Raumdarstellung einen ziemlich unfreien Kompromiß eingeht. Vollkommen durchschlagend herrscht das zweite Interesse im Hauptteil des Bildes. Wir befinden uns am Ufer einer Hafenstadt. Links Ausblick auf das freie Meer (Abb. 616). Die Geschwister Maria, Martha und Lazarus befinden sich auf der Reise nach Gallien. Im Sinne mittelalter-

* Zum Verständnis ist zu wissen nötig, daß die mittelalterliche Legende drei verschiedene Personen des Evangeliums — Maria von Bethanien, Maria von Magdala und die namenlose große Sünderin — in eine zusammenzog.

licher Regeln ist diese jedes architektonischen Rhythmus bare, nur einen kleinen Teil der Fläche mit Figuren ausfüllende Szene einfach stümperhaft komponiert; wie »modern« sie uns anmutet, brauchen wir nicht lange zu erläutern. Das Gekräusel der kurzen Wellen, beobachtet an einem Binnen-see, und das Durchscheinen des Kiels konnte nur jemand, der oft am Ufer gestanden hatte, so interessiert wiedergeben; zugleich beachte man die Ausnutzung des Wellennetzes zur perspektivischen Vertiefung und zu gleichem Zwecke den hohen Horizont. Ergötzlich ist auch zu sehen, wie der Naturalismus sich mit den unbequemen Nimben abfindet: er macht sie durchsichtig. Schwieriger waren die folgenden Szenen zu geben. Vorn in der Mitte sitzt an der Wassertreppe die glücklich gelandete Reisegesellschaft, im Schlaf sich ausruhend. Oben sehen wir durch ein offenes Fenster in das Schlafzimmer der Fürstin des Landes, bei der Magdalena um Schutz bittet. Ihr Leben als Büßerin wird übersprungen. In der rechts sich öffnenden Kirche wird die ihrem Tode vorangehende letzte Kommunion geschildert. (Herkömmlicherweise müßte das in der Wüste geschehen; die Verlegung in die Kirche ist eine rein künstlerisch begründete Lizenz.) — Auf dem Tiefenbronner Altar hat die Neuzeit das Mittelalter, der Maler den Erzähler überwunden. Eine so tiefgreifende Umwälzung kann nicht in dem stillen Winkel des Schwabenlandes, in dem der Altar gemalt wurde, sich vollzogen haben. Wenn auch der Maler sich Lucas Moser von Wyl (Weilderstadt im Unterland) nennt, so gibt es Anzeichen genug dafür, daß er seine Kunst am Bodensee, in Konstanz, erlernt hat. Auf dem Rahmen steht die versteckte Inschrift: Schrei, Kunst, schrei, und klag dich sehr, dein begehrt jetzt niemand mehr, o weh! Das klingt wie der Stoßseufzer eines alternden Mannes, der auf bessere Zeiten zurücksieht. Es sind klärlich die des Konzils gewesen, als die höchsten Spitzen europäischer Vornehmheit, Kaiser und Papst, 3 Patriarchen, 23 Kardinäle, 93 Erzbischöfe usw. mit einem unermeßlichen Gefolge dort vereinigt waren. Händler mit Kostbarkeiten aller Art strömten hier zusammen, selbstverständlich waren auch Kunstwaren darunter*. Was hierdurch der heimischen Kunst an Anregungen gebracht wurde — genau zu berechnen ist es nicht —, traf in der regsamen Handelsstadt, die schon von langer Hand mit Burgund und Italien in Verkehr stand, auf einen vorbereiteten Boden, — auch dies zu beachten. So wiederholt sich bei Lucas Moser in den allgemeinen Voraussetzungen dieselbe Erscheinung wie bei Konrad von Soest. Man sieht aber auch, um eine wie große Strecke die Entwicklung in dem zwischen dem Wildunger und Tiefenbronner Altar liegenden Vierteljahrhundert vorwärtsgekommen war.

* Ein während des Konzils verstorbener englischer Erzbischof erhielt sein Grab im Dom unter einer flandrischen gravierten Messingplatte.

Die Bedeutung des Bodensees und Oberrheins ist mit dem, was an Ort und Stelle geleistet wurde und alsbald über die durch Lucas Moser repräsentierte Stufe hinaus eine bedeutungsvolle Fortsetzung erfuhr, nicht abgeschlossen. Es sind von hier Künstler ausgegangen, die in weit entlegenen Gebieten, selbst in Niederdeutschland, als Pioniere der neuen Kunst auftraten. Von Hänselin von Straßburg und seiner Tätigkeit in Lübeck und Hamburg haben wir schon gesprochen. Von Meersburg am Bodensee gebürtig war Stephan Lochner, der über der Schule von Köln einen neuen Glanz entfachte. (Daß wir seinen in Urkunden häufig auftretenden Namen mit einem bestimmten Bilde und von diesem ausgehend einer ganzen Gruppe von Bildern zu verbinden imstande sind, danken wir einer Notiz im Tagebuch von Dürers niederländischer Reise.) Er ist dort nicht lange vor 1430 angekommen, gelangte schnell zu beherrschendem Ansehen und starb 1451 als Ratsherr der Stadt. Welche Vorstellung wir uns von der Entwicklung seines Stils zu machen haben, hängt davon ab, ob man die große Tafel mit dem Jüngsten Gericht (aus der Laurentiuskirche in das Kölner Museum gekommen, Abb. 615) in der Reihe seiner in Köln entstandenen Werke an den Anfang oder an das Ende zu setzen geneigt ist. Den meisten schien bisher nur der zweite Fall in Frage zu kommen, weil er einen »Fortschritt« zum Naturalismus bedeuten würde. Allein es gibt sehr gute Gründe zur Bevorzugung der erstgenannten Möglichkeit. Wir müssen uns vorstellen, daß seine Schulung eine ähnliche gewesen ist wie die Lucas Mosers; ja, es könnte recht wohl sein, daß er auch noch die Anfänge der naturalistischen Revolution miterlebt hat, deren stärksten Vertreter, Konrad Witz, wir im nächsten Abschnitt kennenlernen werden. Ein Besuch in den Niederlanden ist beinahe notwendig anzunehmen. Es war der Zeitpunkt, in dem der Genter Altar eben fertig geworden war. Stephan Lochner könnte ihn gesehen haben; aber bestimmte Anzeichen dafür gibt es nicht. Es muß uns genügen, daß im Jüngsten Gericht Realismen flandrischen und Bodenseeursprungs zusammenfließen; das eine wie das andere genauer bestimmen zu wollen, wäre ein vergebliches Bemühen. Wichtiger ist uns die Einsicht, daß auch noch nach Flandern Köln auf Stephan Lochner einen tiefen und den letztlich entscheidenden Eindruck gemacht hat. Der Kampf zwischen mittelalterlichem Idealismus und neuzeitlichem Realismus war in Deutschland noch in vollem Gange. Hier hat der erste auf dem Rückzuge noch einmal einen Sieg erfochten. Die kölnische Malerei des Tages kann das nicht bewirkt haben — in ihr war der edle Stil des Veronikameisters zu einem weichlichen Manierismus abgeflacht —, die große kölnische Tradition in ihrer Ganzheit hat es Stephan Lochner angetan. Von ihr getragen, hat er inmitten einer Generation mühevollsten Ringens die spielende Leichtigkeit der künstlerischen Erfindung geschöpft, die nur den Vollendern einer langen, fruchtbaren Entwicklung eigen sein kann. Er flößte dem Tafel-

bilde einen Hauch von Monumentalität ein, der sonst seiner Zeit schon verloren war, und verband damit eine lebensfrische Anmut, die ihn nichts weniger als altertümelnd erscheinen ließ. Lochners Dreikönigsbild* ist das deutsche Gegenstück zum Genter Altar (Abb. 619). Zwei Weltanschauungen, in der Zeit zusammentreffend, stehen sich gegenüber, das eine Werk kann nicht der Wertmesser des andern sein. Es ist ein Triptychon von bedeutenden Abmessungen. Mittelbild und Flügelbilder zusammen im einheitlichen Raum. Die Schutzheiligen der Stadt, die heiligen drei Könige und ihnen sich anschließend St. Gereon mit den Rittern der Thebaischen Legion und die hl. Ursula mit den elftausend Jungfrauen huldigen der Mutter Gottes. Dem feierlichen Inhalt entspricht ein streng rhythmischer Bau. Er gibt der Formenlieblichkeit und festlichen Pracht des Bildes, die uns zuerst gefangen nehmen, den erhöhten Ton. Man muß sich erinnern, daß es in der Malerei alter und allgemeiner Brauch gewesen war, Maria mit dem Kinde in Profilhaltung an die eine Seite zu setzen, während die andere und die Mitte von den Königen eingenommen wurden. Das zentrale Kompositionsschema war das der romanischen Tympanonreliefs gewesen. Auf dieses zweite, der natürlichen lebendigen Entwicklung des Vorgangs weniger günstige und deshalb auch von der gotischen Plastik allgemein aufgegebene, greift Lochner zurück, offenbar weil es ihm mehr monumentale Würde zu besitzen schien **. Aus demselben Grunde verzichtet er auf den seinen Zeitgenossen so wichtigen architektonischen und landschaftlichen Reiz (wie er auch auf seinem spätesten Bilde, der Darstellung im Tempel, dieselbe Entsagung geübt hat). Damit entzieht er sich überdies die bequemsten Stützpunkte zur Darstellung der räumlichen Tiefe. Aber es wäre sehr falsch, ihm die malerische Empfindung abzusprechen. Es ist ungewöhnlich kunstvoll, wie er vermittelt der Lichtführung die strenge Symmetrie des Aufbaus zu brechen, gleichsam mit einer zweiten Stimme die lineare Melodie zu durchflechten versteht, wie er ganze Gruppen mit einem Halbschatten zudeckt, und einzelne Köpfe, auf die es ihm ankommt, mit einem Lichtstrahl herausholt. Je mehr er dann ins Einzelne geht, um so mehr nähert er sich der Wirklichkeit. Seine Madonna, äußerlich der des Veronikameisters ähnlich, hat nicht mehr deren wehe Süßigkeit; in ihren Adern fließt mehr Blut. Und die Ritter und Damen des Gefolges sind fröhliche, lebenswürdige Weltkinder in kostbarstem Putz. Die untersetzten Proportionen und der Faltenwurf der dicken Gewandstoffe beruhen auf einer Gewöhnung, die Lochner vom Bodensee mitgebracht hat; wir werden sie bei Konrad Witz wiederfinden. Die Tracht ist die des bur-

* Gewöhnlich schlechthin »das Kölner Dombild« genannt. Gemalt war es um 1430 für die Rathauskapelle, von wo es erst 1810 an seinen jetzigen, wohl auch nicht endgültigen Platz übergeführt wurde.

** Die nach demselben Prinzip aufgebaute Palamadonna Jan van Eycks ist jünger.

gundischen Hofes. Ein ganzes Modemagazin von Stoffen: die über Brügge und Gent aus Italien eingeführten gold- und silberbrotschienen Seiden- und Sammetgewebe (welche wir zuerst bei Konrad von Soest sahen), Tuche verschiedener Art, Leinwand und Pelz, Platten- und Kettenpanzer, Geschmeide, Waffen und Standarten sind mit aufmerksamer Freude und Hingebung durchstudiert — ein Vorklang der Interessen späterer Stillebenmalerei, und auf diesem Bilde, das ein Zustandsbild, keine Erzählung sein wollte, keine ungehörige Ablenkung, vielmehr willkommener Anlaß zur Entwicklung einer Farbenpracht von gewähltestem Geschmack, womit verglichen die groben oberdeutschen Realisten, die wir bald kennenlernen werden, einigermassen als Proletarier erscheinen. — In einer andern Tonart gehalten, ein weise abgestimmtes Vorspiel, sind die Außenflügel (Abb. 617, 618). Zusammengeklappt geben sie (wie bei Lucas Moser) eine einheitliche Bildfläche. Die Verkündigung Mariä ist dargestellt. Ein Thema, das sich die Jahrhunderte hindurch in seiner äußerlichen Gestaltung wenig verändert hat; um so mehr in der psychologischen Auffassung. Im 13. und 14. Jahrhundert empfängt Maria die himmlische Botschaft in der Haltung einer Fürstin (Bd. I, Abb. 462), im 15. ist sie die »reine Magd«, die in Demut erschauernd der ihr verkündeten Mutterschaft sich unterwirft. Lochners Verkündigung gehört zu den zartesten; dabei fehlt nicht viel, so dürfte sie monumental genannt werden. Auch die Farbe ist es: einfacher Dreiklang von weißem Gewand, dunklem Holzwerk (bei Gabriel entsprechend dunkler Mantel) und goldbrokatenem Hintergrund. Daß dieser realistisch als Vorhang behandelt ist, nicht als goldene Unendlichkeit, gibt eine leichte Andeutung von Räumlichkeit; mehr wird nicht gewollt. Hat das Auge eine Weile auf dieser jungfräulich zurückhaltenden, doch keineswegs toten Farbenharmonie geruht, und öffnen sich die Flügel, so wirken die inneren Schreinsbilder als jubelnde Steigerung. Die Sitte der Niederländer, die Außenflügel als gemalte Imitation farbloser Steinskulpturen zu behandeln, wird Lochner nicht unbekannt gewesen sein; seine Kontrastrechnung ist die feinere.

Im Wappen der Stadt Köln sieht man drei Kronen. Sie deuten auf die drei weisen Könige aus Morgenland, deren Reliquien zu besitzen, ein Geschenk Kaiser Friedrich Barbarossas aus der Mailänder Beute, Kölns größter Stolz war. Nun empfing die Stadt von Stephan Lochner die schönste aller bildlichen Verherrlichungen der Könige aus Morgenland, im Grunde viel mehr als ein Bild: die symbolische Zusammenfassung alles dessen, was man fühlte beim Worte »das heilige Köln«.

DER PRIMITIVE NATURALISMUS.

Vielleicht niemals sind zwei sich folgende Generationen einander so unähnlich gewesen wie die im vorigen Abschnitt geschilderte und die,

die in den dreißiger Jahren die Herrschaft antrat. Jene hatte mit einer Mischung von kindlicher Harmlosigkeit und scheuem Zagen, im ganzen in einer sehr optimistischen Stimmung, den neuen Problemen sich genähert; diese, des Ernstes und der Schwere derselben sich sehr bewußt, wirft sich kampflustig ihnen entgegen. Sie weiß es und fürchtet sich nicht vor dieser Erkenntnis, daß die Wirklichkeit mit der zarten, schönen Traumwelt der Vorgänger keine Ähnlichkeit hat; das Leben ist hart und häßlich — und doch: das Leben stark fühlen ist alles.

In dem Augenblick, da der mittelalterliche Idealismus dahinging, zerfiel auch sein Abbild, der internationale Sammelstil. Das italienische wie das französische Element verschwinden aus der deutschen Malerei. Soweit diese überhaupt noch nach fremden Sternen sieht, ist es allein der immer heller emporglänzende der Niederlande. Hüten wir uns jedoch, in diesen Satz zu viel hineinzulegen. Die Bemühungen der Forschung, den geistigen Zusammenhang zwischen den verschiedenen Schauplätzen der künstlerischen Bewegung zu erfassen, führen leicht zu mißverständlicher Schätzung und Überschätzung der fremden Einflüsse. Es ist hier die richtige Auffassung so wichtig, daß wir es an dieser Stelle noch einmal sagen: der deutsche Realismus ist nicht eine Folge, sondern eine Parallele des niederländischen; in langsamer Vorbereitung ist er selbständig und an mehreren Orten gleichzeitig entsprungen. Er mußte seiner eigenen Zielstrebigkeit sich schon bewußt sein, bevor er von den Niederländern, deren Überlegenheit natürlich nie bestritten werden darf, mit Nutzen lernen konnte. Was wir in diesem Abschnitt zu betrachten haben, ist im wesentlichen eine spontane Bewegung und wird als solche schon dadurch wahrscheinlich gemacht, daß sie nicht die nächsten Nachbarlandschaften der Niederlande, den Rhein und Westfalen, zum Schauplatz hatte, sondern das südschwäbische Bodenseegebiet.

Konrad Witz (Abb. 620—626). Von ihm haben sich Arbeiten in verhältnismäßig großer Zahl erhalten, auch erfahren wir manches über seinen Lebenslauf. Geboren in Rottweil (etwa im letzten Jahrzehnt vor 1400), wird er erstmals 1418 genannt als in Konstanz ansässig; voraussichtlich hatte ihn, wie manchen andern, das Konzil angezogen. Im dortigen Steuerbuch begegnet er bis 1431. 1434 wurde er in Basel in die Zunft aufgenommen. 1444 vollendete er in Genf im Auftrage des Bischofs ein großes Altarwerk, von dem wir bedeutende Teile noch besitzen. Zwischen Ende 1446 und August 1447 ist er gestorben, mit Hinterlassung eines für einen Maler jener Zeit stattlichen Vermögens an seine in Basel wohnhaft gebliebene Familie. Da sein Vater ihn überlebte, kann er es nicht zu hohen Jahren gebracht haben. — Die Annahme, daß der Vater, Hans Witz, dieselbe Person mit dem in französischen Diensten tätigen Maler Hans von Konstanz sei, hat sich als trügerisch erwiesen. Damit fällt auch die andere, daß Konrads erster Jugendeindruck die bur-

gundisch-niederländische Kunst gewesen sei. Sein Stil ist auf dem heimischen Boden gewachsen. Das ist nicht nur biographisch das Wahrscheinliche, sondern bestimmter zu erweisen durch den stilistischen Vergleich mit andern, an sich unbedeutenden Erzeugnissen der Bodenseekunst. Nach seiner Stellung auf dem Stammbaum der Stilentwicklung ist er also ein Bruder Lucas Mosers; aber allerdings, was in dieser Zeit beschleunigten Umschwunges wesentlich ist, ein jüngerer, und, wie sich zeigen wird, von gänzlich andersartigem Temperament. Erst später, vermutlich schon in Basel, wo er zum zweitenmal in den Dunstkreis eines großen internationalen Konzils kam, und jedenfalls in Genf, hat er Gelegenheit gehabt, burgundisch-niederländische Kunst in größerem Umfang — unbestimmbar, in welchem — kennenzulernen. Damals stand er schon zu fest in seiner eigenen Form, um sich umzuformen; hinzuzulernen, wenn etwas auf seiner Linie lag, hörte er nicht auf. Alles in allem: Konrad Witz war kein Schüler der Niederländer — einen recht schwerfälligen müßte man ihn dann nennen —, vielmehr eine selbständige Parallelerscheinung zu ihnen*.

Die zwei umfangreichsten erhalten gebliebenen Werke seiner Hand sind: 9 Flügelbilder (von ursprünglich 16) eines sehr großen Altars, dem Thema nach ein Heilspiegelsaltar, jetzt größtenteils im Museum in Basel; und die unteren Flügelhälften des großen Petrusaltars (geöffnet 6,20 m breit) für die Makkabäerkapelle in Genf, jetzt im dortigen Museum. Bei beiden Altären muß der Mittelschrein mit Skulpturen ausgestattet gewesen sein. Bemerkenswert ist, daß Witz auch den in allen Teilen gemalten Altar gekannt hat; das Mittelstück eines solchen ist das große Straßburger Bild. Ebenso Mariä Verkündigung im Germanischen Museum in Nürnberg. Reste anderer Altäre in Basel, Berlin und Neapel.

Witzens Name war lange in Vergessenheit geraten. Es ist aber kein bloßer Zufall, daß sich von seinen Werken eine so ungewöhnlich große Reihe erhalten hat. Sie danken es der Kraft des Persönlichen, die ihnen entströmt und auch Zeiten mit ganz anders gerichtetem Geschmack aufmerken machte; noch heute zieht ein Bild von Konrad Witz in jedem Saal die Blicke zuerst auf sich. Zu der wuchtigen Männlichkeit seiner Kunst gehört auch ihre Beschränktheit. Er hat so ziemlich alles, was dem Mittelalter an der Malerei wertvoll war, abfahren lassen; er ist ein Verächter der Schönheit, arm an Handlung, unbedeutend in der Seelenschilderung; allein darum geht es ihm: die körperliche Gegenwart der Dinge mit Macht auf den Beschauer eindringen zu lassen. Wo sind die flaumleichten, stofflos hingehauchten Gestalten der unmittelbar vorangehenden Zeit geblieben? Man sehe die zwei Gewaltigen König Davids

* Bemerken wir noch: schon vor Witzens Ankunft in Basel gab es dort eine lebhaft malerische Tätigkeit, deren Verbindungsfäden nach Deutschland führen; Hauptmeister waren ein Hans Tiefental von Schlettstadt und ein Lewelin Rüsck von Tübingen.

(Abb. 623): aus Eisen ist nicht nur ihr Kleid, ihre Glieder scheinen wie mit Blei ausgegossen zu sein; und welche trotzige Genügsamkeit, als den Inhalt einer ganzen Bildtafel nur diese zwei Figuren zu geben und sie nichts weiter bedeuten zu lassen, als physisch zu sein. Man sehe Anna und Joachim an der Goldenen Pforte (Abb. 622): wie unbeholfen stehen sie da, wie unfähig, von ihrem Gefühl bei diesem bewegten Wiedersehen etwas herauszubringen. Man sehe Katharina und Magdalena (Abb. 624): ein Haufen Kleider, ein Gewühl von Falten, die Menschen als solche uninteressant. Überhaupt: wieviel mehr hatte die ältere Kunst in die Köpfe zu legen verstanden, sei es an Schönheit, sei es an Charakterschilderung! Bei Witz sind sie das Gleichgültigste im ganzen Bilde; reizlos, zuweilen selbst gemein im Typus, mit hölzernem Mienenspiel und summarisch erledigter Formenangabe. Die Aufmerksamkeit des Betrachters wird durch nichts von dem einen abgelenkt, das für Witz als Menschendarsteller beinahe alles ist: der Empfindung der körperlichen Gegenwart seiner Gestalten — die Charakterschilderung steht in zweiter Linie, die Schönheit ist ihm Vorurteil.

Witz setzt auf jedes Bild entweder nur eine Figur oder eine Gruppe von zweien; die wenigen Fälle, wo es mehr sind, sind in Wahrheit keine Ausnahmen, denn dann sind auf der Tafel immer mehrere Szenen vereinigt. Schon die wenigen Abbildungen, die wir mitteilen können, überzeugen davon, daß er durch die zielbewußte Vereinfachung seiner Kompositionsmethode eine monumentale Wirkung erreicht, wie sie gewiß in der Überlieferung und den Absichten der Tafelmalerei nicht liegt; warum standen ihm nicht italienische Freskowände zur Verfügung! Eine Gestalt wie die des Bartholomäus in Basel (Abb. 621) wurde bis auf Dürer nicht wieder gesehen, ja, es ist höchst erstaunlich, wie nahe die durch eine große Strecke der Entwicklung Getrennten sich hier gekommen sind. Vielleicht noch bedeutender, und zwar durch die bloße Ausdrucksgewalt des Umrisses, ist der Auferstandene am See Genezareth (Abb. 626).

Wären die bis hierher beschriebenen Eigenschaften des Witzschen Stils das allein Maßgebende, so läge es nahe, zu sagen: er sei nach seiner innersten Bestimmung mehr Plastiker als Maler gewesen. Das war er nun aber keineswegs, vielmehr ganz Maler, mehr als irgendeiner vor ihm. Er hat den Zusammenhang zwischen Körper und Raum erkannt. Bei ihm hat der Raum alles Abstrakte verloren, auch er wird greifbar, abtastbar, gleichsam selbst ein Körper. Er füllt ihn auch nicht mit einem bunten, unterhaltsamen Vielerlei, wie es sonst die primitiven Realisten regelmäßig tun; es sind bei ihm nur wenige Gegenstände, diesen aber verleiht er höchsten Nachdruck und verwendet sie für den raumgestaltenden Zweck mit klarster Überlegung. Darum gerät bei ihm mit Recht das Beiwerk ebenso stark und schwer wie seine menschlichen Gestalten. Das ärmliche, kahle Gemach, in dem Maria die Verkündigung des Erzengels

empfängt, ist gewiß nicht »interessant«. Witz macht es dennoch dazu (Abb. 625). Mit lauter Stimme schärft er die umstürzende Lehre ein: Nicht das Gesehene ist wichtig, vielmehr die Tätigkeit des Sehens ist es, die wir genießen; nicht die sachliche, sondern die optische Bedeutung eines Dinges entscheidet. Im Dienste des Ganzen, wie er es aufgefaßt haben will, werden ihm Nichtse, wie die Strebe unten in der linken Ecke und der Türgriff, ganz wichtig. Oder: welches Aufsehen macht er auf dem Bilde mit Anna und Joachim von dem Sperrbalken an der Pforte — natürlich nur, um durch seine Schrägstellung die Raumtiefe anzuzeigen. Ein reicheres Architekturbild gibt er auf dem Bilde mit Katharina und Magdalena; doch gar nicht um der Einzelformen willen, sondern um uns die Tiefe des Raumes gleichsam abschreiten zu lassen. Seine perspektivischen Konstruktionen als solche sind mangelhaft; er hätte durch Italiener und selbst durch Niederländer darüber mehr lernen können; aber er war nicht ihr Schüler, seine Methode ist rein empirisch gewonnen. Trotz aller rechnerischen Fehler erzeugt sie eine schlagende Wirkung. Daß Unterbrechung des Zusammenhangs und Überschneidung der in hintereinander liegenden Raumschichten befindlichen Gegenstände ein wirksames malerisches Mittel sei, wußten annähernd schon andere vor ihm; so wie er es verwendet, erscheint es wie neu erfunden. Es genügt, auf das Straßburger Bild zu verweisen: die Überschneidung des Altars durch die Pfeiler, der Pfeiler durch die als feste Scheiben, wie eine Art Kopfputz behandelten Heiligenscheine, am Schluß des Ganzen der Durchblick über die Straße weg auf das Haus der Gegenseite, wo die in der Ferne winzig gewordenen Menschen vor der Auslage eines Bilderladens stehen geblieben sind. Diese Straßenansicht steht im Türrahmen wie ein Bild für sich; dennoch ist sie nicht deswegen da, sondern ihr letzter Zweck ist die Raumerweiterung.

Das ist malerischer Stil! Er schafft überall Verbindungen zwischen den Dingen, wo der plastische Stil umgekehrt sie isoliert. Für lineare Verbindungen hatte schon der alte, flächenhafte Stil gesorgt, oft besser, als Witz es tut. Das Neue, das ihm aufgegangen ist und das sein folgerichtiger und lehrhafter Geist nicht müde wird, uns immer wieder vorzuführen, sind die herüber und hinüber wirkenden Verbindungen durch das Licht. Wie er aus diesem Grunde ein Fanatiker der Schlagschatten wurde, so liebt er nicht weniger die Spiegelungen. Die Wasserspiegelung auf dem Christophorusbilde ist wahrlich ein Merkstein in der Geschichte der Malerei; das physische Auge hatte diesen Effekt von jeher gesehen, für das ästhetische ist er eine Entdeckung. Andere Beispiele: auf dem Straßenbilde neben dem Kopfe der hl. Katharina spiegeln sich die vorübergehenden Menschen in einer Pfütze; eine ebensolche auf dem Bilde mit Anna und Joachim am Fuße der kleinen Mauer; auf dem Bilde des Feldherrn spiegelt sich das zum Einlegen der Lanze bestimmte Horn

in der blanken Fläche des Brustharnisches; auf Spiegelung beruhen ebendort die scharfen Randlichter an den Beinschienen; von dem Buch, in dem Katharina liest, wird ein Lichtreflex auf die beschattete Seite ihres Gesichts geworfen. Dann die Schlagschatten! Dasselbe Bild zeigt sie in mannigfaltigster Anwendung: scharf und absichtsvoll beim Rade in der Mitte, weich und malerisch auf dem Altar und an der linken Seitenwand, besonders bedeutsam, wie sie von unsichtbar bleibenden Pfeilern rechts in das Bild hineingeworfen werden und damit uns fühlen lassen, daß mit dem Bildrande die Welt nicht zu Ende, vielmehr die Bildfläche nur ein Ausschnitt aus dem Unbegrenzten sei. Dieselbe Methode auf dem Anna-Joachim-Bilde. Und ganz wichtig als Begleiter des hl. Bartholomäus, dessen Gestalt allein vermöge dieses Hilfsmittels, ohne Hinzuziehung der Linearperspektive, völlig frei im Raum steht.

Von der Darstellung des Binnenraumes und des architektonisch umschlossenen Platzes schritt Witz ruhig fort zum Problem der freien Natur, der Landschaft. Eines der frühesten seiner uns bekannten Bilder ist der Christophorus (Abb. 620), das späteste Petri Fischzug (Abb. 626). Da wir der Landschaftsdarstellung im 15. Jahrhundert einen besonderen Abschnitt zu widmen beabsichtigen, kommen wir auf beide Bilder noch zurück. Eine bestimmte Eigenschaft muß schon hier zur Sprache kommen. Bei allen andern Malern, Deutschen wie Niederländern, sind Figuren und Landschaft separat gesehen; die letzte könnte fehlen, ohne den ersten Abbruch zu tun. So nicht bei Witz. Bei ihm sind beide in eins gedacht. Wurde sonst der Riese Christophorus so gegeben, daß das Wasser ihm nur über die Füße oder wenig höher ging, weil man es nicht über sich gewinnen konnte, die Ganzheit der organischen Erscheinung zu schädigen, so läßt ihn Witz bis nahe an den Leib verschwinden; die Sachlichkeit der Situation geht ihm über alles, der tiefe, treibende Strom und die Not, in die durch ihn der Ferge gerät. — Unter viel komplizierteren Verhältnissen vollzieht sich die Einheit von Landschaft und Figur auf dem Fischzug Petri. Mit diesem Bilde greift der Künstler nicht nur über sich selbst, sondern über sein ganzes Jahrhundert hinaus, es ist in manchem Betracht das erstaunlichste Bild des nordischen Quattrocentos überhaupt: blitzartig, prophetisch enthüllen sich auf einen kurzen Augenblick Probleme, die am Wege der normalen Entwicklung erst in viel späteren Zeiten wieder aufleuchten. Das 15. Jahrhundert kannte sonst nur die komponierte, als Ganzes unmögliche Landschaft. Witz aber gibt ein vollständig getreues Porträt von einem bestimmten Punkte des Genfer Sees, und auf diese feste Gegebenheit hin ist alles übrige eingestellt. Für die perspektivische Wirkung ist von dem bequemsten Hilfsmittel, der in die Tiefe führenden Linienverkürzung, nur beschränkter Gebrauch gemacht, nur in den Architekturen rechts und den auf dem Festlande sich anschließenden Baumreihen; im übrigen macht der Maler die Tiefenabstände

allein durch das Kleinerwerden der Dinge anschaulich und — durch die Farbe! Bei den Insassen des Bootes kommen Züge von höchster Unmittelbarkeit der Beobachtung vor, man beachte z. B. die verschiedene Handhabung der Ruder beim Fischer am Hinterteil und bei dem an der Spitze des Bootes. Aber sehr viel mehr als scharfäugige Analyse der Wirklichkeit, eine hochpoetische Synthese ist der über das Wasser schreitende Herr und Meister, unheimlich unirdisch und gewaltig. Ihn genau in dieselbe Achsenlinie mit dem die Fernsicht beherrschenden Montblanc zu stellen, ist ein Einfall, wie ihn nur ein ganz freier und genialer Künstler haben kann. Darüber bemerkt man erst spät einen wirklichkeitswidrigen, altertümlichen Zug: der klaren Erzählung zuliebe scheut sich Witz nicht, die Einheit der Zeit fallen zu lassen und Petrus zweimal zu zeigen: im Boot, wie er erstaunt den Herrn erkennt, und im Wasser angstvoll nach Rettung rufend. — Witz hat sein Bild zehn Jahre nach der Vollendung des Genter Altars gemalt; seine technische und künstlerische Meisterschaft ist zweifellos geringer als die der van Eyck, aber seine Problemstellung ist größer.

Witzens Erscheinen ist keine Improvisation der Kunstgeschichte; auch er wird von der Welle getragen, hat Vorläufer und Mitstrebende. Was ihn über sie hinaushebt, ist seine Willensstärke und die folgerichtige Denkarbeit, mit der er alle in der Entwicklung liegenden Probleme zusammenfaßt.

Dieselben Jahrzehnte, in denen Konrad Witzens Meisterwerke entstanden, die dreißiger und vierziger Jahre, sehen noch an vielen andern Stellen in Oberdeutschland, ohne daß wir einen Zusammenhang nachzuweisen vermöchten, den Realismus zum Durchbruch kommen. Wie mit unsichtbarem Walten ging der neue Geist durch die Zeit. Immer wieder müssen wir uns sagen, daß wir nur spärliche Bruchstücke vor uns haben. Von jedem der in Frage kommenden Künstler ist nur ein Werk erhalten, und jeder scheint für sich allein zu stehen. Wir nennen als Beispiele: von einem mittelhochrheinischen Künstler um 1440 eine Kreuzigung in Darmstadt und zwei Flügel in Berlin (der einzige, bei dem Kenntnis der Niederländer bestimmt sich kundgibt); von einem schwäbischen um 1450 zwei Flügel in Augsburg, auf einem die Vedute der Stadt Friedberg am Lech mit Alpenhintergrund; von einem bairischen die Kreuzigung aus Benediktbeuren; von einem fränkischen den mit 1447 bezeichneten Barbaraaltar in Breslau. Näher eingehen können wir nur auf die 1437 in Ulm gemalten 8 Tafeln (4 aus der Passion Christi, 4 aus dem Marienleben) von einem Altarwerk für Wurzach (nördlich vom Bodensee)*. Mit seinen Landsleuten Moser und Witz hat der Ulmer

* Die verlorengegangenen Schnitzbilder des Schreins waren von dem angesehensten Ulmer Bildhauer dieser Zeit Hans Multscher. Die Deutung, daß Multscher auch der Maler gewesen sei, wird durch die Inschrift zwar nahegelegt, ist aber dennoch sehr wahrschein-

nichts gemein als die entschlossene und vollständige Absage vom mittelalterlichen Idealismus. Vollends wenn man ihn mit Lochner vergleicht, der doch ebenfalls ein Schwabe und nicht notwendig viel älter war, so erscheint er erschreckend brutal. Er teilt mit ihm — und dies unterscheidet ihn wieder sehr von Moser und Witz — die Gleichgültigkeit gegen Landschaft und Architektur. Sie bedeutet aber bei ihm etwas anderes: er ist durch und durch Dramatiker. Er will leidenschaftlich erregte Menschen schildern, davor verschwindet jedes andere Interesse. Die bäurischen Gesichter sind immer aus denselben Elementen zusammengesetzt, aber ihre Mienen und Gesten werden nach der wechselnden Situation scharf individualisiert. Nicht so sehr auf die Überzeugungskraft des körperlichen Scheins kommt es ihm an als auf die der Charaktere, wobei nicht zu leugnen ist, daß er das Gemeine für das Verständlichste hält. Auf dem Bilde der Kreuztragung werden Johannes und Maria von einem Büttel mit einem Faustschlag zurückgetrieben, und eine alte Frau sieht mit breitem Grinsen zu. Die Passionsbilder des vorangehenden Jahrhunderts waren in der Darstellung des Leidens heftig genug gewesen, aber niemals annähernd so roh. Das ist die Kehrseite der demokratisierten Kunst.

Ein dritter Herd des primitiven Realismus stand in Nürnberg. Hier hat sich aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein verhältnismäßig großer Bildervorrat erhalten. Dennoch ist die Entwicklung keineswegs sehr deutlich. Es scheint erst um 1440 gewesen zu sein, daß der nachgerade recht abgestandene Halbidealismus aus der pragmatischen Wurzel aufgegeben und der Anschluß an die neue Bewegung gefunden wurde. Vom niederländisch-französischen Einfluß sollte mit Vorsicht gesprochen werden; er ist gewiß vorhanden; allein wir wissen nicht, durch welche und wie viele Vermittlungsinstanzen er hindurchgegangen ist, bevor er in Nürnberg eintraf. Voraussetzung ist »eine gemeinsame Orientierung der Zeit, die über lokale Grenzen weit hinausgreift«. Der Stil des Tuchermeisters* (so genannt nach dem von der Familie Tucher gestifteten Altar der Frauenkirche, Abb. 631), der überragenden Persönlichkeit in dem neu sich bildenden Kreise, wäre am leichtesten zu verstehen, wenn man in ihm die Durchdringung Altnürnberger Tradition mit einer von Witz und Pseudo-Multscher kommenden Strömung sehen wollte; doch läßt sich das nicht beweisen. Der allgemeine Eindruck ist altertümlich, noch mit starker dekorativer Absicht, reich gemustertem Goldgrund und als oberem Abschluß Maßwerk in Flachschnitzerei. Die einzelnen Gestalten, selbst wo sie Gruppen bilden, wie in der Kreuzigung

lich ein Irrtum. Multscher signiert als Inhaber der Firma. Ich habe diese Ansicht schon 1909 vertreten. 1913 wurde sie von C. F. Leonhardt ausführlicher begründet.

* Ob er mit dem in den Urkunden genannten Hans Peurl identifiziert werden dürfte, wird eine unentschiedene Frage bleiben, und im Grunde ist sie auch unerheblich.

und Auferstehung, sind isoliert wie aufgeklebte Hochreliefs. Nur auf einem Bilde überrascht, aus dem allgemeinen Tone herausfallend, ein nach einem nicht sehr gut verstandenen perspektivischen Rezept * konstruierter Einblick in einen Kirchenchor. Auf allen übrigen Bildern wird die räumliche Umgebung ganz, oder nahezu ganz, unterdrückt, um so stärker jedoch die plastische Tiefendimension betont. Die Umrisse sind starr und unbewegt, keine Spur von gotischer Kurvatur. Es sind Gestalten wie von Stein; sie tragen ihren Körper wie eine schwere Last, und schwer ist auch ihr Gemüt, in sich gekehrt, nur im Blick und in den gespannten Mienen ein verhaltenes Feuer; wer sie einmal gesehen hat, vergißt diese sehr persönlichen Schöpfungen nicht wieder. — Alle für den Tucheraltar wesentlichen Eigenschaften kehren wieder auf dem Epitaph des Kanonikus Ehenheim in der Lorenzkirche (Abb. 630). In dem gepreßten Nebeneinander dieser vier Figuren und der Tautologie ihrer, vom Standpunkte der Gotik beurteilt, ganz ungeschickten Haltung liegt etwas eigentümlich Schlagendes, und imponierend darf manes nennen, wie Christus, an die Seite gerückt und einer gegen drei, doch durch die bloße Macht seiner Erscheinung, den andern das Gleichgewicht hält. Eine schwere und reiche Färbung, sehr entgegengesetzt den lichten, bunten Idealtönen der älteren Zeit, vollendet den ernsten Eindruck. —

Zur Generation der Witz, Multscher und des Tuchermeisters gehört dann noch der ansehnliche Wiener Meister, der 1437 den Altar des Königs Albrecht II. schuf. (Jetzt in 24 auseinandergesägten Tafeln in der Sammlung des Stifts Klosterneuburg, Abb. 612, 613.) Er ist kein so stürmischer Neuerer wie seine südwestdeutschen Kunstgenossen, aber doch sehr neuartig im Verhältnis zu seiner österreichischen Umgebung. Auf den 9 Tafeln, auf denen der lauretanischen Litanei folgend Maria als Königin der neun Engelschöre, der Patriarchen, Propheten, Apostel usw. dargestellt ist, verbindet er aus der Gotik gerettete feierliche Symmetrie mit modernem Lebensgefühl, wie es nur auf dieser Grenzscheide der Zeitalter möglich war. Hat er sich auch gewissen, schwer nachzurechnenden Einflüssen der Niederlande und immer noch mehr Italiens nicht verschlossen, so wird man das Wesentliche in seiner Erscheinung doch als Erfüllung mittelalterlicher Kunst bezeichnen müssen.

Um 1430 trat auch in der Plastik eine Krisis ein, ähnlich aber nicht gleichwertig der in der Malerei. Von 1430—1470 hat die Malerei den Vortritt. Der Plastik wird es schwerer, den Weg zum Neuen zu finden, nicht selten scheint sie ermüdet. Aber ganz entschlossen ist sie doch, dem »weichen« Stil den Rücken zu kehren. Die hergebrachten Bezeichnungen »weicher« und »eckiger« Stil — so nennt man den jetzt neu auf-

* Es geht in letzter Instanz zurück auf den südniederländischen Meister von Flémalle, der überhaupt die Inspirationsquelle der Oberdeutschen ist, nicht Jan van Eyck.

kommenden — hielten sich einseitig an Merkmale der Gewandfaltenführung, man kann sie aber gelten lassen, insofern sie auch einen Gegensatz der ganzen Stimmung bezeichnen. Was die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts charakterisiert hatte, die losen Gelenke, die schaukelnde Haltung und überhaupt die ganze tändelnde Zierlichkeit und Zärtlichkeit, sind weg: von 1430 ab stehen die Figuren kerzenhaft gerade, mit ziemlich gleicher Belastung beider Beine, so daß Haltung und Umriß weit einfacher werden; der Wuchs ist kräftig, selbst stämmig; die Hände fest zugreifend; die Köpfe voll im Fleisch und mit dem Seelenausdruck schlichter Menschen; das Gewand aus dicken, harten Stoffen, breitflächig, in langen Linien verlaufend, die, wo ein Stoß sie trifft, eckig brechen, nicht undulieren; in allem eine geradsinnige, gesunde Nüchternheit und Achtung vor dem Gegebenen. Das Bürgertum hat vollständig gesiegt. Die Durchschnittsqualität steht höher als in der Malerei, aber es fehlt, was jene besaß, die Gipfelung in überragenden Einzelpersönlichkeiten. Zwar glaubt man eine solche in Hans Multscher von Ulm gefunden zu haben. Die neueste Stilkritik hat uns einreden wollen, daß wir von Multschers Hand oder mindestens unter seinen Augen entstanden zwei Dutzend oder mehr Arbeiten noch besitzen. Ein unerhörter Glücksfall, scheint es. Sieht man aber genauer zu, so sind es nur zwei sichere Werke und sie liegen 25 Jahre auseinander, und das eine von ihnen ist bis zur Unkenntlichkeit beschädigt. Das eine der 1433 von Konrad Karg gestiftete große steinerne Altar im Ulmer Münster, das andere der aus Sterzing in Tirol bestellte und 1458 abgelieferte Holzschnitzaltar. Der Verfasser muß gestehen, daß ihm das Selbstvertrauen fehlt, von so spärlichen Anhaltspunkten aus so umfassende Zuteilungen, wie geschehen ist, vorzunehmen. Der rekonstruierte Multscher sieht denn auch sehr verschieden aus, je nachdem, ob man vom Kargaltar oder vom Sterzinger ausgegangen ist. Der erste Multscher ist Steinbildhauer — er war als Ratssteinmetz angestellt —, ihm werden das Modell für das (nicht ausgeführte) Grabmal Herzog Ludwigs VII. von Baiern, die Kaiserbilder am Ulmer Rathaus und der Schmerzensmann am Hauptportal des Münsters zugeschrieben, man beachte es: nur hypothetisch; dem zweiten die lange Reihe der als Vorläufer des Sterzinger Altars in Anspruch genommenen Holzsulpturen. Von der ersten zur zweiten Gruppe führt keine Brücke. Die Werke der zweiten (Abb. 464—466) zeigen zwar enge Schulverwandtschaft untereinander, geben aber keine Möglichkeit, zu unterscheiden, was vom Meister, was von Schülern herrührt. Auch am Sterzinger Altar sind verschiedene Hände zu unterscheiden. Es ist in der Multscherfrage über ein *non liquet* nicht hinauszukommen. — Verhältnismäßig am besten zu übersehen ist die Entwicklung in Nürnberg. Den Ausklang der mit den Bauhütten verknüpften gotischen Steinmetzenkunst vernehmen wir aus den in St. Lorenz um 1450—60 nachträglich aufgestellten Pfeiler-

statuen. Aber schon seit den zwanziger und dreißiger Jahren füllten sich die Nürnberger Kirchen mit außerhalb des dekorativen Planes je nach Gelegenheit gestifteten Einzelwerken der Plastik, welche aus bürgerlichen Werkstätten hervorgingen, am liebsten Holz oder Ton zum Werkstoff nahmen und die hieran erlernten geschmeidigeren Formen auch auf den Sandstein übertrugen. Wer sich über das Wesen des Stilwechsels an typischen Beispielen orientieren will, betrachte etwa in St. Sebald nacheinander den in den dreißiger Jahren von der Familie Tucher gestifteten tönernen Johannes Ev. (Nordseite des Chorumgangs) und den kurz vor 1442 entstandenen Schlüsselfelderschen Christophorus (neben dem südlichen Portal der Westseite). Zwischen ihnen in der Mitte, im Sinne der Stilabwandlung, steht die »schöne Maria« am ersten Chorpfeiler links (Abb. 451). Sie führt diesen ihr vom Volksmunde gegebenen Namen mit Recht. Das die auch durch die Feinheit der Holzbearbeitung hervorragende Figur noch heute umschließende Gehäuse war ursprünglich mit Flügeln geschlossen. Das reiche Gehänge des Gewandes und das groß und fleischig gebildete Kind stehen in der Tradition der Übergangszeit; die feste Haltung der fast stämmig zu nennenden Frau (zu vergleichen mit den Proportionen des Tuchermeisters), der persönliche Zug in der Gesichtsbildung und die feinbewegten Hände sind Zeichen des neuen Realismus. Völlig gesiegt hat derselbe im St. Christoph (Abb. 462): ein hagerer Greis mit faltigem Gesicht, breitem Bart, scharf ausgebildeten Adern und Sehnen, mühsam im Gleichgewicht bleibend unter der merkwürdigen Last, das bauschige Gewand überladen mit den neu in Mode gekommenen Motiven. Die Meister der Madonna und des Christophorus sind keine reinen Autochthonen, sie sind mit dem von Klaus Slüter ausgelösten großen westlichen Strome unfraglich in Berührung gekommen. Ein Rätsel aber bleibt das sehr bedeutende Steinrelief in der Ägidienkirche von 1446 mit der Grablegung Christi in mehr als lebensgroßen Figuren. Die kühne Asymmetrie der Komposition schildert den dramatischen Moment mit fremdartig großartiger Wirkung*. Leider lag die Ausführung in den Händen eines mittelmäßigen Künstlers, dem man die Erfindung nicht zutrauen kann.

Eine wahrhaft verwirrende Fülle von Skulpturwerken — Grabmälern wie Schnitzbildern — tritt uns im oberbairischen Inntal bis Passau und bis Salzburg entgegen, eine Fülle auch in der inneren Mannigfaltigkeit. Außer dem Straubinger Erhart, dem Urheber mehrerer Grabmäler von ätzend scharfer Eigenartigkeit, kennen wir keinen Künstlernamen; die Zahl der Tüchtigen war groß, aber ein eigentlich Führender ist nicht zu finden. Es bedürfte einer weit größeren Zahl von Abbildungen,

* Es liegt der seltene Fall einer wirklichen Grablegung vor, d. h. Versenkung des Leichnams ins offene Grab. Was sonst so genannt wird, ist eine Kombination der »Be-
klagung« mit dem alten Thema des »heiligen Grabes«.

als wir mit Rücksicht auf den verfügbaren Raum mitzuteilen vermögen, um ein ausreichendes Bild von dieser Landschaft zu geben. Sehr anziehend wird sie repräsentiert durch das in die 50er Jahre zu setzende Fragment einer Marienkrönung aus Prien am Chiemsee, jetzt in Berlin (Abb. 525). Schon die photographische Nachbildung läßt erkennen, was es wert ist, wenn einmal die alte Bemalung sich erhalten hat.

OBERDEUTSCHLAND UNTER DEM ÜBERGEWICHT
DER NIEDERLÄNDER.

Auf die starken, selbstgewissen, naiv wagemutigen Talente der vorigen Epoche folgte um 1460 eine bedächtigere, leider auch mattere Generation. Jene hatten keine festen Lehren ausgebildet, keine geordneten Schulen hinterlassen. Als das erste Ungestüm verflogen war, fühlte man sich den aufgeworfenen Problemen gegenüber künstlerisch wie handwerklich unsicher. Man wußte, daß die Niederlande über eine größere Erfahrung geboten. Mit der Zeit war das dort im neuen Geist Geschaffene zu einer übersichtlichen, zum Studium auffordernden Masse angewachsen. Nicht als ob nicht schon die vorige Generation den Niederlanden manches verdankt hätte; doch waren es Anregungen von ungefähr gewesen, die mehr ein nahverwandtes Streben bekräftigten, als daß sie dasselbe erst hervorgerufen hätten. Jetzt wollte man dort systematisch und gründlich in die Schule gehen. Überdies war den Deutschen der Reichtum der flandrischen Städte, die Pracht des burgundischen Hofes zu Kopfe gestiegen. Neben ehrlichem Vervollkommnungstrieb kam auch die Mode ins Spiel, und wo Fragen des Geschmacks aufgeworfen werden, bewahrt sich der deutsche Bürger selten seine Selbständigkeit*. Wir werden unter den blutsverwandten Niederrheinländern und Westfalen mehrere finden, die ohne Einbuße an Persönlichkeit in den flandrisch-holländischen Strom eintauchten. Die Lernbeflissenen aus Oberdeutschland, unter denen leider die starken Talente fehlten, kamen über die Aneignung von Äußerlichkeiten nicht weit hinaus. Bezeichnenderweise gingen sie an Jan van Eycks hoher Augenkultur alle vorbei; dieselbe war zu fein und gemütlich zu kühl, als daß sie der an die bürgerliche Mitte sich wendenden deutschen Malerei etwas hätte bieten können; die gesuchtesten, weil verständlicheren Vorbilder waren Rogier van der Weiden, dessen ausdrucksstarke Pathetik die Brücke vom Mittelalter nicht ganz abgebrochen hatte, und Dirck Bouts, dessen mit einigen Tropfen von Philistrosität versetzte Innigkeit und Gründlichkeit die Deutschen besonders anheimelte. Berühmt gewordene Figurentypen, Stellungen,

* Import niederländischer Bilder scheint nicht oft vorgekommen zu sein. In Augsburg wurde einmal eine flandrische Tafel um 200 fl. erworben, einen Preis, den einheimische Maler wohl selten erreicht haben.

Gesten wurden um so unbedenklicher übernommen, da die Niederländer untereinander nicht anders verfahren. Nach modernem Begriff vom geistigen Eigentum darf hierüber nicht geurteilt werden; es waren gleichsam Zitate, die ein Gemeingut bildeten und bei denen es nur darauf ankam, sie richtig anzuwenden. Wichtiger und bedenklicher war, daß der durch die Niederländerschüler verbreitete Naturalismus nur zu leicht wieder etwas Konventionelles annahm. Man beachte, wie scharf sich nach Generationen die stilistischen Prägungen absetzen. Auf die weiche, ätherische Eleganz der Übergangszeit, die starre Erdschwere des primitiven Naturalismus folgten jetzt hagere, spitzknochige Körperformen, gespannte, sorgenvolle Gesichter, gespreizte und gezierte, tänzerhafte und hampelmännische Bewegungen. Als Lehrzeit betrachtet ist auch diese Phase nicht unfruchtbar gewesen. Genaueres Eingehen auf die einzelnen Maler wird nicht nötig sein. Die wichtigsten waren: Caspar Isenmann in Colmar, von dem sich ein 1462—65 für die Martinskirche gemalter Altar erhalten hat, ein Alterswerk, da er seit 1436 in Colmar nachzuweisen ist; in Ulm der namenlose Werkstattsgenosse Hans Multschers, der für ihn 1457 die Flügel eines großen Altars für Sterzing in Tirol malte, der selbständigste und anziehendste aus der ganzen Gruppe; ebenfalls in Ulm Hans Schühlin, mit dem vorgenannten in keinem Traditionszusammenhang, nachweisbar 1469—1503; in Nördlingen der strebsame, schwachbegabte Friedrich Herlin *, von dem zahlreiche Werke erhalten sind mit Daten von 1459 bis 1488; in Nürnberg Hans Pleydenwurff. Dieser letztgenannte war das einzige Talent von Bedeutung in der ganzen Generation, weshalb wir einiges mehr über ihn sagen müssen. Sein einziges datiertes Werk (1462) ist ein Altar (Fragmente in Breslau und Nürnberg). Noch im ersten Drittel des Jahrhunderts hatte die Nürnberger Malerei nicht gerade unter der Herrschaft der böhmischen gestanden, das wäre zuviel gesagt, aber doch wichtige Anregungen von ihr empfangen. Von der Mitte ab ändert sich das Verhältnis: Nürnberger Bilder werden die gesuchtesten auf dem östlichen Kunstmarkt. Hans Pleydenwurff aber hatte seine Ausbildung, und zwar lange und gründlich, im Westen empfangen, etwa in den nördlichen Niederlanden oder mindestens am Niederrhein. Erinnerungen an Rogier und Bouts sind ihm so geläufig, daß sie in jedem Augenblick sich ungerufen einstellen. Von dem Tuchermeister und seinem Kreise führen zu ihm keine Zwischenglieder. Aber gewisse allgemeine unveränderliche Eigenschaften des Nürnberger Ortsgenius treten bei ihm zuerst mit Bestimmtheit hervor: ruhige Sachlichkeit, helläugiges Aufmerken, Verständigkeit, Ordnungssinn; hingegen kein Überschwang von Gefühl und Phantasie. Der Kalvarienberg der Münchner Pinakothek (Abb. 634) ist unter den im 15. Jahrhundert überaus zahlreichen Behandlungen dieses Vorwurfs, ohne

*) Begabter der unbekannte Geselle, der am Bopfinger Altar mitgearbeitet hat.

originell zu sein, ungefähr die beste. Das Mittelalter hatte die Szene symbolisch genommen: in ursprünglich nur drei Figuren; neben dem Kreuz entweder die Ekklesia und Synagoge oder Maria und Johannes. Eine Erweiterung trat ein durch Aufnahme des gläubigen Hauptmanns und der zweifelnden Juden. Vom Ende des 13. Jahrhunderts ab wird die Szene immer figurenreicher und verschwinden die symbolischen Beziehungen. Man will einfach wissen und sich handgreiflich klarmachen, wie es auf Golgatha ganz wirklich ausgesehen habe. Ein großes Getümmel müsse dort gewesen sein. Um Maria scharen sich viele Freundinnen, um den Hauptmann eine Menge von Kriegsknechten; Pferdetrappel, Geschrei; die Schächer werden wichtig, das Pathos des reumütigen, das Toben des verdammten. An die Einmischung burlesker Züge in die Passionsszenen war man durch die Bühne gewöhnt, aber bis in die Kreuzigung hinein ging man damit nicht. Es zu tun war dem Münchener Gabriel Mäleßkircher (nachweisbar seit 1453) vorbehalten, einem zweifellos begabten Manne, der mit seinem trotzigen Widerspruch gegen die kultivierten Nacheiferer der Fremde ins übermäßig Groteske verfiel und vermutlich damit auch Beifall gefunden hat. Die Tegernseer Kreuzigung (Abb. 643) ist von 1474. — Merkwürdig schnell erreichte die niederländische Welle auch Österreich. In Wien wird »der ganze Bildkosmos der Niederländer bedingungslos mit dem ganzen Typenschatz, allen ikonographischen Formeln und den einzelnen Requisiten übernommen« (Meister von Maria am Gestade, Meister des Schottenstiftes, Meister der Heiligenmartyrien). In Salzburg hieß der führende Meister D. Pfenning (Signatur), datierte Bilder von ihm sind die große Kreuzigung von 1449 im Wiener Kunsthistorischen Museum, ein dichtes Konglomerat von Menschenmassen, und das Grazer Dombild von 1457. Die nächste Generation hatte ihren ansehnlichsten Vertreter in Rueland Frueauf d. Ä., der bei starker Abhängigkeit von Rogier im Motivischen doch im Gesamteindruck salzburgisch bleibt (Abb. 647).

Die Kunstforschung hat für niederländische Einflüsse lange Zeit nur in der Malerei, genauer gesagt: nur in der Tafelmalerei ein Auge gehabt. Jetzt weiß sie, daß auch die Plastik von ihnen berührt worden ist. Es wäre auch gegen die Natur der Dinge gewesen, wenn die machtvolle Erstarkung der niederländisch-burgundischen Bildhauerkunst um das Jahr 1400 in Deutschland ganz unbemerkt geblieben wäre. Spuren ihrer Einwirkung glauben wir in Ulm und Nürnberg wahrgenommen zu haben, ohne sagen zu können, wie sie vermittelt wurde. Belangreich wurde dieser Einfluß erst, als eine große Künstlerpersönlichkeit ihr Träger wurde. Dies war Nikolaus Gerhaert. Sichtbar wird er zuerst 1462 in Trier, 1463 ist er in Straßburg, 1466 arbeitete er in Konstanz, 1467 in Baden-Baden, 1469 finden wir ihn in Passau, 1472 in Wiener-Neustadt; gestorben ist er wahrscheinlich 1473. An jedem dieser Orte hat sein Er-

scheinen die lokale Kunst in Gärung versetzt. Sein Name muß einen weitreichenden Klang besessen haben, wenn schon 1463 der Kaiser ihn nach Wien berief, welchem Rufe er aber, wie die obige Aufstellung zeigt, erst verspätet Folge leistete. In Wien wurde er Nikolaus von Straßburg genannt. Besäßen wir nur diese eine Notiz, so hätte die Forschung vielen Scharfsinn aufgewendet, ihn aus der oberrheinischen Kunst zu erklären. Allein eine Straßburger Urkunde nennt ihn Nikolaus von Leiden, und auf dem Baden-Badener Kruzifix signiert er »von Leyen«. Der Name »von der Leyen«, adlig und bürgerlich, kommt im Trierischen vor, wozu es passen würde, daß unser Künstler zuerst in Trier auftritt. Aus seinem Namen sind sichere Schlüsse auf seine Herkunft nicht zu ziehen. Sicher ist nur, daß er frühzeitig und maßgebend mit der niederländischen Kunst bekannt geworden ist, woneben doch wahr bleibt, daß gerade in seinen frühesten uns bekannten Werken auch mittelhheinische Züge kaum zu verkennen sind. Sein jüngster Biograph hält dafür, daß ihn seine Wanderung zuerst nach Dijon zu den Werken des schon verstorbenen Klaus Slüter geführt habe, daß er danach von den Bildern Jan van Eycks einen starken Eindruck empfangen habe. Holländische Skulpturwerke, die verglichen werden könnten, gibt es nicht, außer einem dem Straßburger Epitaph kompositionell einigermaßen ähnlichen in Utrecht. In Trier ist sein Hauptwerk das auf 1462 datierte Grabmal des Erzbischofs Jakob von Sierck — an Wucht und Größe und künstlerischem Reichtum alles übertreffend, was in dieser Epoche in Deutschland geschaffen wurde. Otto Wertheimer nennt es das Produkt einer Auseinandersetzung zwischen den burgundischen Herzogsgräbern und den mittelhheinischen Werken des weichen Stils. Die deutschen Grabfiguren waren bis dahin im Grunde horizontal gelegte Standbilder, hier sehen wir einen wirklich Liegenden, wenn auch keineswegs Toten. Alles Detail, zumal der Kopf und die Hände, zeugen von einem in dieser Epoche ungewöhnlichen Reichtum an Naturerfahrung, das Faltenwerk des Gewandes von einer ebenso ungewöhnlichen Großzügigkeit. Dieselben Eigenschaften kehren wieder in der wohl kurz vor dem Grabmal entstandenen Madonna im Trierer Kreuzgang (Abb. 471) und in der jetzt in Berlin befindlichen Gruppe Anna Selbdritt. — Aus den Straßburger Jahren hat sich gewiß nicht alles erhalten, was er dort gemacht hat. In einer Kapelle des Münsters das Epitaph des Kanonikus Busang (Abb. 473). Es ist nicht nur kunstgeschichtlich, sondern auch geistesgeschichtlich ein hochbedeutsames Dokument. Immer bis dahin war der auf einem Andachtsbilde mitdargestellte Stifter in scharfer Betonung seiner Inferiorität gegenüber den Heiligen gegeben worden, in winzigem Maßstab, an den Rand gedrückt. Hier aber stehen sich Madonna und Stifter als Gleichwertige gegenüber, und das Kind spendet nicht Segen, sondern greift vertraulich hinüber zum Manne. (Da der Kanonikus erst 7 Jahre später starb, ist sein Kopf sicher Porträt.) Auf einem in mancher Hinsicht eine Vorstufe bildenden

Epitaph in Utrecht kniet noch der Stifter in der Tiefe und bedarf der Empfehlung durch einen Heiligen. Zuerst Jan van Eyck hatte die Schranke gebrochen (Madonna mit dem Kanzler Rollin). Sonst ist aus den Straßburger Jahren wenig geblieben. Von der Dekoration der Ratskanzlei zwei Büsten (Abb. 474); Büsten nur, aber unergründlich reich im Physiognomischen wie in der plastischen Form; über die Maßen originell die Halbfigur eines sitzenden Mannes, in sich versunken, beinahe schlafend, im Gesicht deutliche Spuren halbseitiger Lähmung, der linke Unterarm auf einer Brüstung (?) ruhend, auf dessen Handwurzel der Ellenbogen des rechten lagert, während die Hand das Kinn des nach rechts gesenkten Hauptes stützt; »bei aller Liebe, mit der jedes Detail bis zur kleinsten Ader und Falte durchgeführt ist, ist doch alles zu einem großen Zusammenklang vereinigt«. Das von den Prager Büsten ab in der Spätgotik von Zeit zu Zeit mächtig werdende Anliegen, den Menschen als Individuum zu schildern, erreicht hier seine künstlerische Höhe. — Von Straßburg aus hat Gerhaert das überlebensgroße Steinkruzifix für den Friedhof der Spitalkirche in Baden-Baden geliefert (Abb. 472). Für die Zeitgenossen muß die Lebenswahrheit in der Darstellung der Fleishteile erstaunlich gewesen sein. Aber gewiß ist dieser Kruzifixus mehr als bloß ein überzeugender Akt! Man erkennt, wie hier der Naturalismus ganz neue Mittel gefunden hat, das Bild des Leidens ins Seelische so zu vertiefen, daß die Glaubensformel »ganz Mensch und ganz Gott« sichtbare Wahrheit geworden ist. Nicht das eigene Leiden, die zu tragende Sündenlast der Welt hat dies Antlitz so gramvoll gemacht. Wieviel Adel und Gewalt in der einfachen senkrechten Linie liegen kann, wird hier zuerst offenbar. Die alten Gegensätze des Schwebens und des Hängens sind vollkommen aufgewogen. Wir würden aber die große Stille in dem »Es ist vollbracht« nicht so empfinden, käme nicht von außen ein Windstoß und triebe die Enden des Lendentuchs flatternd auseinander. Der Körper ist leidvoll mager ohne Häßlichkeit, nach keinem Schema gebildet, ganz ursprünglich gesehen. Für ornamentale und symbolische Durchbildung des Kreuzes ist in diesem Stil kein Platz mehr, es ist ein schlichtes, rauhes Zimmerwerk. Mit dem Badener Kruzifixus bricht für die ganze Gattung eine neue Epoche an. Nicht oft ist der Vertreter einer neuen Gesinnung so begrüßt worden, wie Nikolaus Gerhaert. Schon vor Vollendung des Badener Kruzifixes bewarb sich der Rat von Konstanz um seinen Besitz. Die für das dortige Münster gelieferte große Altartafel (Stein oder Holz?) ist verschollen. Es wurde ihm dann die Ausführung eines neuen Chorgestühles übertragen (Abb. 477). Seine Hand ist daran nicht zu erkennen, wohl aber scheint, wie aus einem Briefwechsel des Rates von Konstanz mit dem zu Straßburg entnommen werden kann, die Arbeit in seiner Werkstatt begonnen zu sein. Derbere Konstanzer Ortskünstler ahmten ihm nach, soweit sie konnten. Einer von ihnen war vermutlich Heinrich Yselin, der später das

opulente Chorgestühl für das Kloster Weingarten (jetzt im Münchener Nationalmuseum) ausführte (Abb. 478—479). Chorgestühle mit so reichem Bildschmuck hatte man bis auf Gerhaert in Süddeutschland noch nicht gesehen, sehr bald darauf griff Syrlin in Ulm den Gedanken auf. — 1467 kam ein zweiter, dringenderer Ruf aus Wien. Gerhaert folgte ihm mit geringer Eile. Noch 1469 war er in Passau. Die Aufgabe, die in Wien seiner harrte, war das Grabmal, für das der Kaiser schon bei Lebzeiten gesorgt wissen wollte (für Wiener-Neustadt bestimmt, 1493 in den Stefansdom in Wien übergeführt). Es ist früher davon gesprochen worden, wie wenig Kaisergräber aus dem Mittelalter wir besitzen. Das Grabmal Friedrichs III. übertrifft alle Vorgänger weitaus durch Größe und Pracht. Es überrascht, den nüchternen und ewig in finanziellen Nöten steckenden Habsburger bei einer solchen Extravaganz zu betreffen. Vielleicht glaubte er es dem Ansehen seines Hauses in Burgund schuldig zu sein. Und wirklich ist das Wiener Denkmal nach seinem allgemeinen Charakter gesteigert burgundisch. Fertig wurde es erst nach Gerhaerts Tod. Von ihm selbst ist die Deckplatte mit dem Kaiserbild, aber auch von der Unzahl kleiner Bildwerke am Sockel geht sicher mehreres auf Skizzen von seiner Hand zurück. Die Konzeption der Deckplatte ist malerisch in hohem Grade (Abb. 563). Die Gestalt des Kaisers, umrahmt von den Wappen der beherrschten Länder, in tiefgründige Schatten eingebettet, Krone und Reichsapfel miniaturhaft detailliert, ebenso die Stickerei des Ornaments, ohne je kleinlich zu werden. Auf die seit 1493 vorgenommenen Veränderungen und Zusätze ist hier nicht näher einzugehen. Die Kürze der Jahre von Gerhaerts Ankunft in Wien bis zu seinem Tode erklärt es, daß er eine eigentliche Schule nicht zurückgelassen hat. Dasselbe gilt von seinem Aufenthalt in Passau. Doch ist es sicher keine Täuschung, wenn man in der Umgebung Passaus wie in Wien hie und da von Reflexen seiner Kunst getroffen wird. Nur so zu erklären z. B. die Madonna in Thyrnau bei Passau (Abb. 521).

Es waren nur zehn Jahre, die Gerhaerts Tätigkeit in Deutschland umgrenzten. Er kam als Verkünder einer neuen, unmittelterlichen, widermittelalterlichen Gesinnung, die auf der unbefangenen Wertschätzung des Menschen in seiner natürlichen Lebensform beruhte. Noch konnte niemand es ihm darin gleich tun, aber wo er erschien, wurde durch ihn die Künstlerschaft aufgerüttelt, auf neue Bahnen gelenkt.

Es waren die 60er Jahre, in denen man am Ulmer Münster mit der inneren Ausstattung des Chors begann. Ihre Leitung hatte Jörg Syrlin. Der Hochaltar fiel als ein Opfer des Bildersturms im 16. Jahrhundert, wie ja auch Nikolaus Gerhaerts Altar im Münster von Konstanz verschwunden ist. Erhalten hat sich das weltberühmt gewordene Stuhlwerk. Es zieht sich an der im übrigen kahlen Nord- und Südwand des Chores hin (Abb. 228), wie üblich in zwei Sitzreihen übereinander, im ganzen

86 Sitze, dazu der dreisitzige Zelebrantenstuhl am westlichen Eingang (Abb. 481—484). Man fragt sich: Was bedeutete diese große Zahl praktisch? Das Ulmer Münster war eine bloße Pfarrkirche. Auch wenn eine größere Zahl von Geistlichen an ihr angestellt war und angenommen, daß bei gewissen Gelegenheiten vornehme Laien mit im Chor saßen, so ging die monumentale Absicht über das wirkliche Bedürfnis hinaus. In der kurzen Zeit von sechs Jahren (Inscr. 1469—75) ausgeführt, muß das Werk eine ganze Schar von Künstlern, wenn auch unter einheitlicher Leitung, beschäftigt haben*. Es zerfällt in Tischlerarbeit und Bildhauerarbeit. Was war nun Syrlins eigenste Leistung? Die Urkunden geben ihm die Handwerksbezeichnung Schreiner. Schreiner war sein Vater gewesen und wurde sein Sohn. Ein Betpult von 1458 und ein schöner Schrank von 1465 (Abb. 717), beide mit seiner Signatur versehen, sind reine Schreinerarbeiten, ohne Bildschmuck. Sein Ruhm als Bildhauer, heute schier unantastbar, beginnt erst im 19. Jahrhundert. Uns scheint hier derselbe Fall vorzuliegen wie bei Erwin von Straßburg, dem auf seine Grabchrift hin das ganze Münster, ohne Unterscheidung der Teile, zugeschrieben wurde. Schreiner und Bildhauer gehören, wenn auch nicht immer, verschiedenen Zünften an und genossen eine durchaus verschiedene Ausbildung, wie sie ja auch an den Altarwerken gesondert arbeiteten. Es wäre nun gewiß nicht unmöglich, daß der Schreiner Jörg Syrlin kraft besonderer Begabung auch Bilder zu schnitzen vermocht habe. Allein auch diese, lediglich in der Luft schwebende Annahme könnte zu keinem positiven Ergebnis führen. Denn an den Bildwerken des Ulmer Münsters sind mindestens drei Stilarten zu unterscheiden. Welche von ihnen wäre die Syrlins gewesen? Antwort unmöglich. Für ein besonnenes Urteil sollte es doch kein zu schwerer Entschluß sein, den Namen fallen zu lassen, da an dem Wert des Werkes dadurch nichts geändert wird. Was ist nun dieser Wert? Er liegt allem voran in dem großartig reichen und klaren Rhythmus des Aufbaus, also einem Element, das mit der Begabung zum Bildschnitzen nichts zu schaffen hat. Mehr als irgendein Chorgestühl Deutschlands reicht das Ulmer in die Sphäre der architektonischen Schönheit. Diesem Rhythmus ist das Bildwerk untergeordnet. Der Inhalt ist zyklisch, nach einem dem Mittelalter längst bekannten Gedankengange — demselben, dem nachmals Michelangelo an der Decke der Sixtina gefolgt ist. Die Entwicklung der Heilserkenntnis, dargestellt durch ihre historischen Repräsentanten. Zunächst eine große Hauptabteilung: links Männer, rechts Frauen. Dann eine dreifache Abstufung nach der Höhe: zuunterst, als Büsten auf den Stuhlwangen, weise Männer und Frauen des Altertums, Pythagoras, Cicero, Seneca usw. und die sieben Sibyllen; an der hohen Rückwand

* Wie bescheiden im Figürlichen ist noch das Gestühl im Ostchor des Augsburger Doms von 1430.

Propheten und Prophetinnen des Alten Testaments; in der obersten Reihe Apostel und Märtyrer. Von jeher haben besonders die Büsten der Stuhlwangen die Aufmerksamkeit gefesselt; es sind synthetische Charakterköpfe von wundervoller Einfachheit und Schlagkraft. Mit der Formenfeinheit des Gerhaertschen Naturalismus kann der deutsche Eichenholzschnitzer nicht wetteifern, aber als Menschenschöpfer ist er ihm überlegen. Von nun ab durften an keinem Chorgestühl, auch viel einfacheren, Büsten fehlen. Manche gute Sachen dieser Art sind in der Werkstatt des jüngeren Syrlin bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts gefertigt worden. Das Bedeutendste, was dieser Wetteifer hervorgerufen hat, sind die Büsten des (im übrigen zerstörten) Weingartner Gestühls von 1487 (Abb. 478), in denen die Konstanzer Tradition sich unmittelbar fortsetzte; sie sind ein Werk des oben (S. 224) genannten Heinrich Yselin. — Jörg Syrlin lebte bis 1491. Seine Werkstatt blieb viel beschäftigt, hatte aber nicht mehr Gelegenheit, etwas ähnlich Großes zu schaffen. Auch Steinmetzen wurden in ihr beschäftigt. Von 1482 ist der »Fischkasten« genannte Brunnen vor dem Ulmer Rathaus. Seine Ritterfiguren zeigen gegenüber dem Chorgestühl eine rasch eingetretene Änderung des Geschmacks, eine gespreizte und geschraubte Zierlichkeit. Der mit dem Namen Syrlins gezeichnete Grabstein in der Dorfkirche von Oberstadion ist eine untermittelmäßige Arbeit; kein Zweifel, daß der Name hier nur die renommierte Firma angibt, die, wie man sieht, bei geringerer Zahlung auch geringere Arbeit lieferte. — Alle Versuche, für »Syrlin« noch einige Bildwerke mehr zu gewinnen, muten sich etwas Unmögliches zu.

Wenn wir hier mehr, als es im allgemeinen in der Intention dieses Buches liegt, in kritische Erwägungen eingetreten sind, so meinen wir, daß über den Einzelfall hinaus dabei allerlei zu lernen gewesen ist.

NIEDERDEUTSCHLAND.

Die Mitte des 15. Jahrhunderts war für die niederdeutsche Malerei der Wendepunkt. Sie trennte ihr Schicksal von der oberdeutschen. In der Architektur war dies längst eingetreten. Warum nicht auch in der Malerei, haben wir an früherer Stelle zu erklären gesucht. So spielten denn bis 1450 Einwanderer hier die erste Rolle (Berthold von Minden, Meister Franke, Stephan Lochner vom Bodensee). Der Sieg des Realismus drängte notwendig auf die niederländische Seite. Von da ab haben auf lange hinaus Nordwestdeutschland und die Niederlande, ohnedies durch Blut, Sprache, Sitte und Verkehr einander natürlich verbunden, ein zusammenhängendes Kunstgebiet gebildet.

Am schärfsten zeichnete sich die veränderte Lage in der Kölner Schule ab. Unnatürlich lange hatte in ihr als ihrer letzten Burg die

altertümliche Gesinnung sich gehalten. Nach dem Tode Stephan Lochners (1451) machte ein stürmisches Verlangen nach Erneuerung sich geltend. Dennoch hat der erste bedeutende Vertreter der jungen Generation, der »Meister der Verherrlichung Mariä«, so vollständig mit der altkölnischen Tradition, wie es auf den ersten Blick erscheint, keineswegs gebrochen. Seine festgebauten, hageren Gestalten, seine energische, eckige Faltengebung, seine trockne, scharfe, auf eindrucksvolle Konturen ausgehende Zeichnung setzen sich zu Lochners weichem Linienspiel in bewußten Gegensatz, nicht minder seine dunkle, einheitliche Farbenstimmung zu Lochners blumiger Buntheit. Indessen ist die Anordnung der dicht zusammengeballten Gruppen von einer feierlichen Strenge, welche beweist, daß der niederländische Einfluß auf die Bildauffassung als Ganzes sich noch nicht erstreckt (Abb. 655). — Bereitwilliger schon und verständnisvoller drang der von 1465 ab durch etwa zwei Jahrzehnte in Köln tätige »Meister des Marienlebens« in den Kern des niederländischen Kunstwollens ein, immerhin auch er in den Äußerlichkeiten nicht ohne einige Züge der Familienähnlichkeit mit seinen kölnischen Vorfahren. Bei ihm zuerst weitet sich der Raum, lockert sich die Zusammenordnung; bei allem würdigen Ernst sind seine Heiligenfiguren Menschen des Tages und eins mit ihrer irdischen Umgebung. »Ein weiter Abstand trennt diese Kunst von der königlichen Pracht des Lochnerschen Dombildes.« Er hat Rogier wie Bouts gekannt, ohne daß ihm viel eigentliche Entlehnungen nachgewiesen werden könnten. Wenn auch die höhere Originalität ihm abgeht, in der Qualität seiner Bilder kommt er guten, immerhin nicht den besten Niederländern gleich (Abb. 656). Eine eigentümliche Konzession an alte Ortsgewöhnheit ist der Goldgrund, den er sich nicht scheut, über eine ganz naturalistisch durchgeführte Landschaft anstatt des blauen Himmels zu setzen. — Je länger die Verbindung mit den Niederlanden andauerte, um so bestimmter haben wir den Eindruck, daß der aus ihr gezogene Gewinn nicht aufwog, was der kölnischen Malerei durch die Loslösung vom übrigen Deutschland verloren ging. In Köln sind andauernd Bilder — neben ihnen geriet die Plastik fast in Vergessenheit — in einer Menge gemalt worden, wie nirgendwo sonst. Aber daß sie ausnahmslos anonym sind, ist bedeutsam: sie entbehren durchweg einer im höheren Sinne persönlichen Prägung. Der Kölner Realismus entspringt nicht einem innerlich neuen Verhältnis zur Welt, sondern ist angelernt und äußerlich. Das Raumproblem wird nicht ernst genommen. Wie oft wird hinter den Figuren ein Teppich ausgespannt oder die Luft durch Goldgrund ersetzt. Wird dann ausnahmsweise auf die Perspektive Nachdruck gelegt, so ist sie nicht gefühlt, nicht geschaut, sondern abstrakt konstruiert (Abb. 654). Das vorwaltende Anliegen ist der rhythmisch-tektonische Bildaufbau. Wie dieses, so ist auch die ganze geistige Haltung ein Nachklang mittelalterlicher Weltanschauung. Man wird in diesem Zusammenhang nicht ver-

gessen dürfen, daß in Köln das geistige Leben von der nach Erneuerung drängenden Gärung der Zeit unberührt blieb, daß es seine Ehre darein setzte, Hüterin des Alten, immer das »heilige« Köln zu sein. Für ein ernstes Ringen mit der Wirklichkeit war hier kein Platz. Die nächstfolgende, ins 16. Jahrhundert hinüberreichende Malergeneration wird es vollends deutlich machen, daß, als die oberdeutsche Malerei sich auf ihren höchsten Aufschwung vorbereitete, über der kölnischen in Glanz und Pracht eine satte Altersstimmung lag.

Die Malerei Westfalens ist Provinzkunst. Das Verdienst, sie aus der schwächlichen Künstelei der späten Konrad-Schule befreit zu haben, wird dem Johann Koerbecke (Hauptwerk 1457) zugeschrieben. Was er von den Niederländern etwa profitiert hat, bedeutet nicht viel, sein drastischer, hausbackener Realismus macht einen wesentlich bodenwüchsigen Eindruck. — Der einzige höher begabte Maler in diesem Lande handwerklichen Kunstbetriebes war der Meister von Liesborn. Er hat ohne Frage Dirk Bouts gekannt. Während die Kölner durch diesen von ihrer Weichlichkeit errettet wurden, hat umgekehrt der Westfale bei ihm die Mittel zu einer milderen, vornehmeren Haltung gefunden. Bei dem Meister von Schöppingen, dem Meister der Lippborger Passion u. a. wollen wir uns nicht aufhalten. — In Niedersachsen, wo aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts eine beträchtliche Menge von Malereien sich erhalten hat, mehr oder minder in der Richtung des Konrad von Soest, war die zweite Hälfte eine ziemlich tote Zeit. Am Schluß war Hans Raphon aus Northeim eine stark beschäftigte, durch emsigen Fleiß, kaum durch Talent ausgezeichnete Lokalgröße. Mehr Eigenart und kräftige Natur besaß Hinrik Funkhof in Hamburg, nachweisbar 1475 und 1482 (Abb. 660, 661). Eine zusammenhängende Schulentwicklung zeigte nur Lübeck. Von Niederländern war auch hier Dirk Bouts am besten bekannt. Um einheimische Namen zu nennen: Herman Rode und Bernt Notke (Abb. 662), die aber eigentlich schon der nächsten Generation angehören.

DER SPÄTGOTISCHE REALISMUS IN DER ZEIT DER REIFE.

Zwischen den niederländischen Lehrjahren und dem Beginn der unabwendbar werdenden Auseinandersetzung mit der italienischen Renaissance liegt, ungefähr ein Menschenalter umfassend, eine ausnehmend und musterhaft deutsche Epoche, deutsch im Metall wie im Gepräge. Es mag sein, daß von den Niederländern noch mehr hätte mit Vorteil gelernt werden können; immer hätte es nur auf der Linie der artistischen Zucht gelegen; im innern Leben der Deutschen quoll es von Phantasien und Gemütsregungen, deren drängender Reichtum in niederländische Form nicht zu fassen war. Für diese Epoche ist es ganz falsch, die deutsche

Kunst als zurückgeblieben zu beurteilen: ihr Wille war anders gerichtet, und deshalb bedurfte sie anderer Ausdrucksmittel. In der niederländischen Vorstellungswelt waren Licht und Farbe die obersten Belange, in der deutschen wurde es mit bewußter Entschiedenheit die Zeichnung. Ja, es gab im deutschen Phantasieleben vieles, was sich, abstrahiert von der Farbe, in bloßer Zeichnung besser ausdrücken ließ. Es war nicht Zufall, vielmehr ein sinnvolles Schicksal, daß ebendamals zwei neue technische Erfindungen, der Kupferstich und der Holzschnitt, den Malern sich anboten. Und im selben Zusammenhang will die im letzten Viertel des Jahrhunderts eintretende Hochblüte der Bildhauerkunst betrachtet sein. Gesetzt den Fall, alle deutschen Tafelbilder der Zeit wären vernichtet, und nur Graphik und Plastik hätten sich erhalten — kein Grundzug im Wesen der deutschen Kunst würde uns damit verborgen bleiben; aber was bliebe im gleichen Falle von der niederländischen Kunst übrig? Erst als sie mit über den Holzschnitt und Kupferstich gebot, war die deutsche Malerei imstande, ungehemmt alles zu sagen, was ihr in der Seele lag, worin Künstler und Publikum auf breitester Grundlage einander verstanden. In keinem andern Lande haben die graphischen Künste eine ähnlich bedeutende Stellung in der Gesamtkunst eingenommen. Jede Geschichte der deutschen Malerei im 15. und 16. Jahrhundert ist unvollständig, wenn sie nicht auch vom Holzschnitt und Kupferstich spricht. Nur weil er Maler und Stecher zugleich war, wurde Martin Schongauer der einflußreichste Künstler des Zeitalters.

Wir besitzen von ihm 117 (durch sein Monogramm gesicherte) gestochene Blätter und nur ein einziges unbestrittenes Gemälde. Dieses erweist ihn in voller Herrschaft über Farbe und Pinsel; es war offenbar freiwillig und muß mit dem Tiefsten in seiner Anlage zusammengehangen haben, daß er so viel öfter den Grabstichel als den Pinsel in die Hand nahm: — genau ebenso, was vorauszusagen wichtig ist, wie in der nächsten Generation Albrecht Dürer. Als Maler hat er die oberrheinische Kunstprovinz bis in die Schweiz und an den Bodensee beherrscht, als Stecher war seine Wirkung räumlich unbegrenzt. Wir finden seine Stiche bis nach Franken, Thüringen und dem Niederrhein auf Gemälden benutzt, ja sogar auf spanischen. In Italien wurde er früh bekannt und gepriesen, der erste deutsche Künstler, von dem das gesagt werden kann; der junge Michelangelo hat einen seiner Stiche in Farbe umgesetzt, und Raphael Erinnerungen an ihn in seine große Madrider Kreuztragung verwoben*. — Das Gemälde, auf das wir hindeuteten, ist die große Tafel mit Maria

* Der elsässische Humanist Wimpeling ergeht sich also in keiner rhetorischen Übertreibung, wenn er schreibt: »ut ejus depictae tabulae in Italiam, in Hispanias, in Galliam, in Britanniam et alia mundi loca abductae sint«. Zu korrigieren ist Wimpeling nur insofern, als es sich gewiß nicht um gemalte Tafeln, sondern um Stiche gehandelt hat.

im Rosenhag in der Martinskirche in Kolmar (Abb. 642). Das Datum 1473 ist auf der Rückseite, allerdings in einer Weise angebracht, die es zu keinem unbedingt gültigen Zeugnis macht. Er ist in den 30er Jahren in Kolmar als Sohn eines kürzlich aus Augsburg eingewanderten Goldschmieds geboren*, Kolmar war der Sitz seiner Werkstatt, 1491 ist er im benachbarten Breisach gestorben. Seinen Stil aus elsässischen Vorformen abzuleiten, sind wir nicht in der Lage. Wir kennen aus der Zeit vor ihm nur den Kaspar Isenmann, der 1435 als Bürger von Kolmar genannt wird, also der Generation des Konrad Witz angehörte. Ein mit 1465 bezeichnetes Altarwerk zeigt ihn, wie fast alle Oberdeutschen dieser Zeit, als Nachahmer der Niederländer, bäurisch grob, aber energisch und nicht geistlos. Auch Martin Schongauer ist auf der Wanderschaft in die Niederlande gekommen. Schon vorher kann eine persönliche Beziehung zum Meister E. S., vielleicht auch zu Nikolaus von Leyen vermutet werden, da sein Bruder Georg, der Goldschmied, eine Tochter des Leideners zur Frau hatte. Die Madonna im Rosenhag läßt nicht im Zweifel, welcher Niederländer es ihm am meisten angetan hatte: der Kopf, die Hände, die Gewandung weisen auf Rogier van der Weyden, von dem wir schon wissen, daß er den Deutschen am höchsten galt. Das Bild als Ganzes hätte indessen ein Niederländer dieser Zeit nicht malen können. Auch von den Zielen, die den Deutschen in der bisherigen Entwicklung des Realismus, besonders aber während des letzten Menschenalters, die wichtigsten gewesen waren, entfernt es sich. Alles ist auf das einfach Große gestellt, ja, es ist monumental, wenschon mit ganz andern Mitteln, als die monumentale Kunst des Mittelalters sie angewandt hatte. Die von bunten Vögeln bevölkerte Rosenlaube, durchwirkt mit dem Gold des Grundes, ist mit den Augen eines Stillebenmalers überaus genau gesehen und geschmackvoll durchgeführt, aber sie ist nur die Folie, von der die großen Formen der Gestalt sich um so mächtiger abheben. Maria mit dem Kinde allein, ohne Nebenfiguren, als ausreichendes Thema eines großen Kirchenbildes, — auch das ist neu. Bis dahin war es den kleinen Hausaltären vorbehalten gewesen. Das Kolmarer Bild aber ist reichlich zwei Meter hoch, die Gestalt also überlebensgroß. Der Aufbau eine Pyramide mit nur leise verschobener Symmetrie. Was dies Bild dennoch reich macht, ist die innere Form mit ihrer in diagonalen Kontrasten verlaufenden Bewegung. Man muß viele Madonnenbilder durchsehen, auch die statuarischen, um zu würdigen, wie hier Mutter und Kind in eins verschmolzen sind. Raphaels Madonna del Granduca ist weniger klassisch komponiert. Überhaupt, erinnerten uns nicht die spitzen, harten, in der Linie übertrieben ausdrucksvollen Einzelformen daran, daß wir ein Bild des 15. Jahrhunderts, und eine bestimmte, uns so ver-

* In Augsburg lassen sich Martins Vorfahren in fünf Generationen nachweisen. Seine 4 Brüder waren alle Goldschmiede, wie ursprünglich wohl auch er.

traute Sentimentalität in ihm, daß wir ein deutsches Bild vor uns haben, so würde uns beides nicht ohne weiteres einleuchten. Merkwürdig ist auch, daß der Maler das vorgeschriebene Blau des Mantels aufgegeben, vielmehr Kleid und Mantel beide rot gehalten hat, nur nach Hell und Dunkel abgestuft. — Es gibt in Kolmar wie in auswärtigen Sammlungen eine ziemliche Zahl von Bildern, die den aus Schongauers Stichen bekannten Typen sehr nahe stehen; von der Maria im Rosenhag trennt sie ein weiter Abstand, geistig noch mehr als in den Formalien. Die meisten sind unbedingt Werkstattbilder. Es bleiben drei, bei denen die Eigenhändigkeit diskutierbar ist (Abb. 641). Man hat die Wahl zwischen den zwei Möglichkeiten, ohne zwingende Beweise für die eine oder die andere beibringen zu können, daß Schongauer entweder seinen Stil erheblich verändert habe, und zwar nach dem spezifisch Malerischen hin, oder daß sie von einem besonders begabten jüngeren Genossen herrühren. Der sehr dezimierte elsässische Bildervorrat gestattet keine weiteren Vergleiche.

Eine belangreiche Erweiterung unserer Vorstellung von ihm geben erst seine Stiche. Die hohe Zahl allein der erhalten gebliebenen — sicher sind nicht alle erhalten — bürgt dafür, daß sie für ihn nicht Nebensache waren, daß er vielmehr einen großen Teil seines Arbeitslebens über dem Stechen zugebracht hat. Der Sprung hierher von der Maria im Rosenhag ist nicht so groß, als es auf den ersten Blick scheinen möchte. Schon auf diesem Gemälde war nicht das, was die Niederländer unter Malen verstanden, die Hauptsache. Seit einem halben Jahrhundert hatten die deutschen Künstler sich darum bemüht und es nicht erreicht. Wenn der Deutsche seinem natürlichen Triebe folgt, so ist er vor allem Zeichner, denn er sieht die Welt nicht zuerst als durch Farbe und Licht gestaltet. Sodann liegt ihm im Blut eine unverilgbare Wertschätzung des Gegenständlichen in der Kunst. Die ganze Malerei des 15. Jahrhunderts, so oft auch etwas anderes gewollt war, gibt von beidem Zeugnis. Wenn Martin Schongauer in solchem Umfange dem Kupferstich sich hingab, so hieß das: er wollte ungehemmt Zeichner sein. Zeichnen ist weniger und ist mehr als Malen. Weniger im Erzeugen von Illusion, mehr im Anregen der Phantasie. Der Zeichner geht nicht darauf aus, die Totalität der Erscheinung gleichmäßig wiederzugeben, vielmehr sichtet und vereinfacht er sie nach seinem subjektiven Bedürfnis. Ist doch schon an sich die Zurückführung der Körperwelt auf die Linie eine ungeheure Abstraktion, die nur dadurch gerechtfertigt werden kann, daß an Ausdruck gewonnen wird, was an Eindruck verlorenggeht. Schongauers Parteinahme für den Stich ist die Reaktion eines im letzten Menschenalter zu kurz gekommenen, erblich deutschen Empfindens.

Über die Entwicklung der Stecherkunst vor Schongauer und Schongauers Beitrag zu ihrer technischen Vervollkommenung werden wir in einem andern Kapitel sprechen. Hier wollen wir uns nur mit dem künst-

lerischen Ergebnis beschäftigen, Zunächst zeigt sich, daß der Stich dem Künstler eine Mannigfaltigkeit im Gegenständlichen gestattete, die ihm die durch Tradition und Sitte feststehenden bisherigen Gattungen der Malerei nicht gewährten. Der Maler ist der Diener seines Bestellers, er malt die Gegenstände, die ihm aufgetragen sind; hingegen der Stecher schafft, was ihm einfällt, und wartet auf die Käufer; er paßt sich ihren Wünschen wohl an, aber er weiß auch neue Wünsche zu wecken; er ist gegenüber dem Maler in jeder Hinsicht der Freiere. Nur eine beschränkte Zahl seiner Stiche ist so komponiert, daß man sie kleine Gemälde nennen kann; bei den meisten konzentriert sich das Interesse auf einen Hauptgegenstand, der dann wohl im Eindruck so viel Körpertiefe besitzt, daß der Beschauer ihn als im Raum befindlich fühlen muß, aber was sonst noch im Raum ist, wird uns nur sehr vereinfacht gezeigt oder auch ganz vorenthalten. Auf dem reizenden Blättchen der Maria im *hortus conclusus* (von der symbolischen Bedeutung haben wir bei früherer Gelegenheit gesprochen) sind zwar Mauern und Tor ganz nach der Wirklichkeit, etwa wie in einem Klosterhof, aber ohne alle interessant sein sollende Detaillierung (Abb. 674). Dennoch sind sie für die malerische Erscheinung des Ganzen wesentlich; wie Maria ein wenig aus der Mittelachse herausgerückt ist, wie im kahlen Bäumchen und dem Torturm Nebenakzente auftreten, wie von dem auf der Erde sich ausbreitenden Mantelzipfel rechts über das Knie weg und durch die beiden Köpfe zur Krone des Baumes eine Diagonale sich zieht, das macht die Komposition, so einfach sie sei, doch »malerisch«. Eine im Verhältnis zu den sonstigen Neigungen der Zeit große Sparsamkeit mit Landschaft und Architektur ist überhaupt für Schongauer bezeichnend. Interessiert ihn ausnahmsweise einmal etwas anderes als der Mensch, so macht er daraus ein Bild für sich: die weidenden Hirsche, die Schweinefamilie; sie sind mit mehr als bloß äußerlicher Beobachtungsschärfe, sind mit einer Einfühlung erfaßt, die kein anderer damals aufbringen konnte (Abb. 677). Die alte Liebe des Goldschmiedssohnes zeigt sich in mehreren ornamentalen Vorlagen. Wie regt sich aber auf dem berühmten großen Blatt mit dem Rauchfaß (Abb. 699) doch zugleich der Maler; das Hauptobjekt zwar mußte er in der für den Benutzer klarsten, der frontalen Ansicht geben, dafür wird ihm die Kette mit ihrem Gleiten und Kriechen fast ein lebendes Wesen. Aus der Musterzeichnung ist ein Stilleben geworden. So hat er auch ein paar Szenen aus dem täglichen Leben gezeichnet — eine Bauernfamilie, die zum Markt reitet, einen Bauern, der seinen Esel zur Mühle treibt, ein paar sich prügelnde Lehrbuben — rein als Lebensmomente, ohne jegliche sonstige Bedeutsamkeit. Das sind aber nur Nebenwerke seiner Malerlaune. Neun Zehntel seines Kupferstichwerkes sind religiösen Inhalts. In ihnen blüht ein Gemütsreichtum auf, wie ihn die deutsche Kunst des letzten Menschenalters nicht gekannt hatte. Mit der trockenen, teilnahmslosen

Wiedergabe des oberflächlichen Scheins der Dinge, die hier geherrscht hatte, konnte er sich nicht mehr zufrieden geben. Er sucht den Sinn des Lebens tiefer und findet ihn im streitenden Nebeneinander des Schönen und des Häßlichen, die ihm zugleich Symbole des Guten und des Bösen sind. Schönheit ist ihm nicht eine allgemeine Wesenseigenschaft des Lebendigen; sie bleibt ihm ein Vorrecht des Heiligen und sittlich Guten, dem er die Häßlichkeit der anderen, grotesk gesteigert, entgegenhält. Ein Mittleres kennt er nicht. Es ist die Psychologie eines kindlich unschuldigen Sinnes, wie denn überhaupt seine Kunst durch ihre Mischung von Befangenheit und Enthusiasmus etwas ausgesprochen Jugendliches hat. Wenn in seinem Werke die Passion Christi einen so großen Raum einnimmt, so folgt er damit dem religiösen Zuge seiner Zeit; es hängt aber auch mit der moralischen Begründung seines Schönheitsideals zusammen, das eine kontrastierende Folie nötig hat. Zu beachten ist in seinen späteren Blättern die Abklärung: er erreicht in ihnen ein Ebenmaß, eine Wohlbildung und natürliche Anmut, wie sie bis dahin der oberdeutschen Kunst sehr fremd gewesen waren, so daß man in ihm geradezu einen Bahnbrecher auf die nahe bevorstehende Renaissance hat sehen wollen. Das muß freilich sehr *cum grano salis* verstanden werden. Klassisch gerichtet ist seine Idealität nicht. Er ist durchaus Spätgotiker, nur ein feinerer. Nach dem Großen und Starken strebt er nicht, und das Feine bewegt sich bei ihm (wie Wölfflin mit treffender Einschränkung bemerkt) an jener äußersten Grenze, wo es an das gekünstelt Überfeine rührt. Sein Christuskopf ist ausgesprochen unmännlich, allerdings von einer unerreichten Seelenschönheit. Er hat damit, dank der weiten Verbreitung seiner Stiche, noch stärker und ebenso veredelnd auf die Anschauungen der Zeitgenossen eingewirkt, wie für die plastische Fassung Nikolaus von Leyen durch das Baden-Badener Kruzifix. Seine Körperbildung ist schwächig, fleischarm, in den nackten Teilen die Muskeln überscharf, Knie und Knöchel hart herausspringend, die nackten Füße bei auffallend genauer Zeichnung gemein, die Hände übertrieben klein. Man muß es herausfühlen können, daß zwischen diesen langen, dünnen, wie Spinnenbeine auseinandergehenden, wählig und gierig greifenden Fingern und den kahlen, im Astwerk mit liebevoller Eindringlichkeit gezeichneten Bäumen, wie Schongauer sie liebt, ein genauer Zusammenhang des Stilgefühls vorhanden ist. Eine so heiß um Ausdruck bemühte Kunstweise kann sich von Manierismus nicht frei halten. Wenigstens dem sich objektiv fühlenden Naturalismus muß sie als das erscheinen. Aber ohne diesen Zusatz hätte Schongauer die Herzen seiner Zeitgenossen nicht so gewinnen können.

Die Versuchung des hl. Einsiedlers Antonius (Abb. 678). Die höllischen Plagegeister wollen den heiligen Mann, indem sie ihn hoch in die Luft heben, zur Abschwörung seines Gottes nötigen. Dieses früh

berühmt gewordene Blatt — es ist dasjenige, das der junge Michelangelo kopierte — entspricht im Grunde nicht eigentlich Schongauers Naturell (wie W. v. Seidlitz richtig bemerkt). Das Spukhafte, Gruselige, wild Humoristische, das wenig später ein Hieronymus Bosch in die Szene zu legen vermochte, ist nicht ganz herausgekommen; dazu ist Schongauer viel zu naturwissenschaftlich gründlich geworden in seiner Darstellung dieser aus den Fetzen aller Tierreiche zusammengeffickten Scheusäler; und dem Heiligen sieht man kaum die Todesangst an. Woran man sich nicht satt sieht, das ist der ornamentale Geschmack und die stecherische Kunst. — Die Passionsfolge (Abb. 670—673). Mit diesem Werk hat er auf seine Zeitgenossen den tiefsten Eindruck gemacht, es wurde ein unvergängliches Eigentum auch der nachfolgenden Generationen. Eine Veredlung der Passionsdarstellung tat auch sehr not. Die Empfindung des 15. Jahrhunderts war durch die Wirklichkeit einer barbarisch grausamen Justiz stark abgebrüht und durch die geistliche Bühne an ein Überwuchern des Burlesken gewöhnt — Einwirkungen, die auch in die bildende Kunst hinüberspielten. Die triviale Masse der Passionsbilder seit dem Aufkommen des Realismus wirkt trotz der angewendeten starken Mittel stumpf. Schongauer weiß unvergleichlich tiefer und unvergleichlich edler zu erregen. Die äußere Dramatik ist wahrlich stark genug, doch stärker die Erschütterung durch die Sichtbarmachung der Passion der Seele. Erfüllt von der Würde des hohen Historienbildes, geht der Meister mit allem Beiwerk äußerst sparsam um; selbst in einer Szene wie der Auferstehung, wo andere niederländisch Geschulte (auch er war einer) die landschaftliche Stimmung zur Mitwirkung heranziehen, verzichtet er auf sie. Die Zahl der Figuren ist bei ihm nicht groß, und doch ist die Komposition reich, indem eine neue Beweglichkeit der Körper eine Schiebung in die Tiefe und kunstvolle Gruppierung möglich macht, wie sie noch nicht gesehen worden waren. Die Kreuztragung: wesentlich nur drei Figuren; wie fühlen wir doch zugleich die sich stoßende, drängende, nachquellende Menge. Die Nacht am Ölberg (Abb. 670): obschon auch hier die Figuren die Bildfläche fast erfüllen, kommt uns die Weite und Stille des Gartens sehr wohl zum Bewußtsein; von den schlafenden Jüngern genügt es, eine Gestalt ganz zu zeigen; mit wie echt dramatischer Spannung der Vorklang auf die folgende Szene: in der Ferne Judas mit den Häschern sich heranschleichend, Petrus im unruhigen Schlummer mit dem Griff nach seinem Schwert darauf antwortend. Christus an der Säule: im Grunde wieder nur drei Personen, dennoch hören wir eine ganze Meute ihn umkreisen. Die Grablegung (Abb. 672): wir kennen die Szene aus hundert Exemplaren, plastischen und malerischen, und alle erscheinen gegen Schongauer wie konventionelle Zeremonien gegenüber dem Leben; Maria ist mit schwankenden Knien herangetreten, um noch einmal, bevor er im Grabe verschwindet, den

Geliebten zu berühren; Johannes neben ihr ist niedergekniet, stützt sie leicht, mit einer Gebärde von höchster sittlicher und künstlerischer Vornehmheit; und die Leidtragenden auf der andern Seite blicken hinab, ihre Köpfe ein festgeschlossener Halbkreis, von dem die Radian nach unten in die schwarze Tiefe führen. — Ferner hat Schongauer in Einzelblättern viermal die Kreuzigung gestochen und in Querfolio die Kreuztragung. Leider ist es uns nicht möglich, das sehr große und figurenreiche Blatt ganz zu reproduzieren; es würde sich dann zeigen, daß es als Komposition die bedeutendste Leistung des späten 15. Jahrhunderts ist (Auschnitt Abb. 673). In der Erfindung vollkommen originell. Um die Länge des Zuges anschaulich zu machen, ist ihm die Form einer flachen Kurve gegeben; das Ende hat das Tor von Jerusalem schon verlassen, die Spitze verliert sich im Hohlweg, der zum Golgathahügel hinaufführt. Auf dem Punkte, wo der Weg die Vorderkante des Bildraums berührt, befindet sich Christus. Er ist eben unter dem Kreuze zusammengebrochen. Die linke Hand sucht ein Widerlager am Wegrain. Der Kopf sieht — wie auch auf den meisten Szenen der kleinen Passion — zum Bilde hinaus, Aug in Auge auf den Beschauer gerichtet. Raphael hat auf seinem Spasimo sowohl die Kurve in der Anordnung des Zuges als das Motiv des in die Knie sinkenden, mit der Linken sich aufstützenden Heilands übernommen; als geschulter Dramatiker wendet er aber den Kopf der am Wege stehenden Mutter zu; der lyrische Zug, daß die Augen den außer dem Bilde befindlichen Beschauer suchen, bleibt Schongauer eigentümlich und ist auch von Dürer, dessen entsprechende Darstellungen in der großen wie der kleinen Holzschnittpassion der Erinnerungen an Schongauer voll sind, nicht aufgenommen. — Die Flucht nach Ägypten (Abb. 675). Hier ist ausnahmsweise einmal die Landschaft wesentlich. Ein Wald mit nie gesehenen subtropischen Bäumen (wohl nur über einen flandrischen Seehafen kann Schongauer die Vorlagen empfangen haben) bringt eine märchenhafte Stimmung hervor. Die Reisenden sind ohne Nahrung. Da fliegen Engel herbei, drücken die Zweige einer mit Früchten behangenen Dattelpalme gefällig nieder, Joseph kann sie pflücken. Doch auch der treue Esel hat nach dem Ritt durch die Wüste das Seine gefunden; behaglich beugt er sich zur Distel nieder. Dies Blatt ist vielfach nachgeahmt worden, u. a. von Dürer und von Baldung, und war in der Tat nur nachzuahmen, nicht weiterzubilden; schon Schongauer hat die Poesie der Szene vollständig ausgeschöpft. Wie war sie vor ihm gegeben worden! Keine Palme und keine Himmelsboten; Joseph trägt einen wohlgefüllten Schnappsack auf dem Rücken und saugt an seiner Reiseflasche.

Schongauer hat die deutsche Kunst aus ihrer Befangenheit in einem harten und trockenen, ehrlichen, aber platten Realismus gerettet. Näher lag ihm eine andere Gefahr, die eines oberflächlichen Schönheitskultus, wie er in dieser Zeit in den Niederlanden sich ausbreitete. Vor dieser

bewahrte ihn der Reichtum seines Gemütes. Zu einem kindlichen Optimismus, wie er am Anfang des Jahrhunderts geherrscht hatte, zurückzukehren, war nicht mehr möglich. Er ist tief davon durchdrungen, daß auch das Häßliche in der Welt ist. Er empfindet stark die Gegensätze: er sieht das Häßliche häßlicher, das Schöne schöner, als sie in der Wirklichkeit sind. Wir sagten in den einleitenden Bemerkungen zum 15. Jahrhundert, es sei, wie nur je eins, eine Zeit der zwei Seelen gewesen; bei keinem hat die andere, »die sich gewaltsam hebt vom Dust zu den Gefilden hoher Ahnen«, ihre Sehnsucht so ergreifend ausgesprochen wie bei ihm.

Schongauer war mit der Personalunion des Malers und Stechers, dies ist wesentlich, keine vereinzelte Erscheinung. Zwei Namenlose, Künstler von Rang auch sie, bilden mit ihm eine Gruppe. Der Meister E. S., sein etwa ein halbes Menschenalter älterer Vorgänger, war gleich ihm am Oberrhein zu Hause, und der Meister des Hausbuchs* kam wahrscheinlich vom Bodensee. Gemälde des ersten sind, obschon mit größter Wahrscheinlichkeit vorauszusetzen, nicht aufgefunden; die des zweiten, mehr als ein halbes Dutzend, gehören seiner Spätzeit an. Aber nicht auf sie gründet sich die Meinung, daß er eine der interessantesten Persönlichkeiten der ganzen Generation sei, sondern auf seine Zeichnungen und Stiche (Abb. 679—684). Sie erweisen ihn als einen mit Keckheit eigenwilligen Künstler von einer Feinheit der Nerven und einer Schlagfertigkeit des Geistes, wie sie unter den Deutschen nicht oft vorkommen. Von seiner sehr originellen, ganz für sein Temperament zurechtgemachten Technik werden wir erst in dem nächsten Kapitel, wo die Geschichte des Kupferstichs zusammenhängend vorgetragen werden soll, sprechen können. Bezeichnend ist aber auch für ihn, daß er das freie Feld der profanen, sittenbildlichen Stoffe dem gebundenen der religiösen vorzog. Er sah die Welt mit knabenhaftem Frohsinn, zuweilen auch etwas spöttisch an, und sein Künstlerauge war auf der Jagd danach, das Flüchtigste des Augenblicks einzufangen. Glänzend in der Skizze — auch seine Stiche sind meistens nur das —, wird er vergleichsweise langweilig, wo er lange überlegen muß, wie im Gemälde. Auch manchen andern ist es gewiß ähnlich ergangen, nur daß er allein den anmutigen Leicht-

* So genannt nach einer von ihm (und anderen) mit Federzeichnungen geschmückten Handschrift im Besitz des Fürsten von Waldburg auf Schloß Wolfegg. Mit keinem deutschen Künstler hat man sich in jüngster Zeit so viel beschäftigt, die Hypothesen schwirren in unzählbaren Varianten durcheinander. Relativ am besten begründet ist seine Herkunft aus der Konstanzer Kunst. Er war ein Wanderer. Spuren von ihm sind mit mehr oder minder Wahrscheinlichkeit zu finden 1475 am Niederrhein, 1480 in Heidelberg, 1482 in Speier, in den 90er Jahren in Frankfurt und Mainz. Der Höhepunkt seiner Tätigkeit war um 1480—90, doch erstreckte sie sich noch bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts. Auch Vorlagen für die Glasmalerei und den Holzschnitt hat er geliefert.

sinn besaß, im Stadium des aufleuchtenden ersten Gedankens schon abzuschließen. Er hat blitzartig vieles vorausgeahnt, was in der allgemeinen Entwicklung erst viel späteren Zeiten vorbehalten war, dann aber den Weg nicht weiter verfolgt. Die Zahl seiner meist in kleinstem Format gehaltenen Blätter ist beträchtlich, da aber die meisten nur in einem Exemplar erhalten sind, werden sie schon zu ihrer Zeit keine große Verbreitung gefunden haben. Die Zeit war noch nicht reif für eine reine Künstlerkunst. Nicht er, sondern Schongauer hat die Herzen gewonnen und die Folgezeit in seine Bahn gezogen.

Man darf es nicht verallgemeinern, doch für Südwestdeutschland trifft es zu, daß der Kupferstich und sein volkstümlicher Gefährte, der Holzschnitt, schon in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts wichtiger waren als die Tafelmalerei, nicht nur nach heutigem Urteil an künstlerischen Werten reicher, sondern auch sicher von größerer populärer Wirkung. Wie wenig die deutsche Malerei in der Tafelmalerei aufging, zeigt ferner die Glasmalerei, die um dieselbe Zeit eine glänzende Nachblüte erlebte. Nächst Schongauer hat kein Künstler dieser Zeit ein so ausgebreitetes Wirkungsfeld gehabt wie der Glasmaler Hans Wild in Ulm. Von 1471 und 1477 sind die Fenster (Fragmente) in Urach und Tübingen, Stiftungen des herzoglichen Landhofmeisters Hans von Bubenhofen; von 1480 das große Ratsfenster und das Kramerfenster im Ulmer Münster; aus demselben Jahr ein Fenster in der Marienkirche auf dem Nonnberg in Salzburg und noch einmal aus demselben die große (1904 durch Brand zugrunde gegangene) Folge in der Magdalenenkirche in Straßburg. Diese Daten widerlegen die irrige Annahme, daß die Glasmaler Wanderkünstler wie die Wandmaler gewesen wären, was ja auch schon wegen des umständlichen Werkstattapparats und der Menge der Gehilfen schwer vorstellbar ist; eine große, handels- und gewerbtüchtige Stadt war hier notwendig im Vorsprung; die Daten bezeugen ferner, wie weit der Ruf der Ulmer Werkstatt gedungen war*. Aus den 80er Jahren stammen ferner die schönen Fenster in Zabern und wohl noch manches andere im Elsaß, ein Fragment im Berner Münster, das Marienfenster im nördlichen Seitenschiff des Augsburger Doms (Abb. 579), das Scharfzandtfenster in der Frauenkirche in München, und, besonders großartig, das Volkamerfenster der Nürnberger Lorenzkirche um 1487.

Der Hauptmeister der schwäbischen Tafelmalerei, ja der einzige bemerkenswerte in ihr, war Bartholomäus Zeitblom in Ulm (Abb. 639, 640). Er war nicht viel jünger als Schongauer, überlebte ihn aber bis 1518. Die Reihe seiner datierbaren Werke (die in verhältnismäßig

* Ein älterer Glasmaler von Ruf, von dem sich aber nichts mit Sicherheit mehr nachweisen läßt, war Jakob von Ulm, der nach bewegtem Leben 1441 in Bologna als Mönch starb und den Glasmalern als Schutzpatron galt. 1825 wurde seine Heiligsprechung erwirkt.

großer Zahl sich erhalten haben) beginnt mit 1480. Sein Stil bleibt unveränderlich, der Vorrat seiner Typen ist klein, ihm kam es mehr darauf an, die Unarten der Spätgotik zu beschneiden, als neue Bahnen aufzusuchen. Nach dem rauhen und hitzigen Naturalismus des Pseudo-Multscher und der verknitterten Ängstlichkeit seines Lehrers Schühlin hat er ein Gefühl für Würde und Größe, zum mindesten für Einfachheit und Ernsthaftigkeit. Das Raumproblem interessiert ihn nicht mehr. Landschaft und sonstiges Nebenwerk drängt er zurück, verwickeltere Kompositionsaufgaben meidet er; wo dramatische Schilderung von ihm verlangt wird, erweist er sich als ganz unfähig. Seine Menschen haben etwas Steifes und Verschlussenes; es ist, als ob ihnen nichts mehr angelegen sei, als ihr Gefühl zu verbergen; aber innerlich brennt es bei ihnen, wie ihre bohrenden Blicke verraten. Seine Charaktere sind kaum liebenswürdig, aber lauter und fest, und zu ihnen paßt vortrefflich die energische Schärfe seiner Zeichnung und die ernste Tiefe seiner Färbung. Auffallend frei vom spätgotischen Konventionalismus ist die Vereinfachung seiner Gewandmotive auf wenige Hauptzüge. Fast möchte man Zeitblom um die Menge der von ihm erhalten gebliebenen Werke (sie sind in allen süd-deutschen Galerien vertreten) bedauern, weil sie seine Schwäche, die starre Unbeweglichkeit seiner Kunstweise, nur zu deutlich machen. Er verfügt nur über einen einzigen Typus. Aber nicht zu leugnen ist: dieser ist die wahrste, innerlichst empfundene Selbstdarstellung des schwäbischen Stammescharakters, die es gibt.

Franken. In der Zeit, als den deutschen Kunstfreunden Italien sehr vertraut, Deutschland fast unbekannt war, pflegte man den Unterschied zwischen schwäbischer und fränkischer Malerei so zu erläutern, daß man sagte, jene gleiche der umbrischen, diese der florentinischen. Der Vergleich ist, obenhin genommen, nicht übel, wenn er auch von den Franken vor Dürer ungerechtfertigt hohe Erwartungen weckt. Es ist der Geist Nürnbergs, der die fränkische Malerei bestimmt, der Geist klug disponierender, arbeitszäher, ihre Geschäftsehre hochhaltender Handwerker und Kaufleute. Warum Würzburg und Bamberg nicht in Betracht kommen, warum nur Nürnberg eine Malerei von mehr als lokalgeschichtlicher Bedeutung gehabt hat, läßt sich nicht vollständig erklären. Eine zu beachtende Parallele ist es immerhin, daß in dieser Zeit höchster Blüte der bürgerlichen Kultur analog auch in Schwaben die Bürgerstadt Ulm die Bischofsstädte Konstanz und Augsburg hoch überflügelt hat. Im ersten Eindruck scheint es, als sei die Nürnberger Malerei von einem einzigen Manne geprägt worden; dann aber regen sich ernste Zweifel, ob es wirklich eine geistige Herrschaft war und nicht vielmehr eine geschäftstüchtige Zusammenfassung und Verwaltung der Arbeit anderer. Wir sprechen von Michael Wolgemut. Keinen deutschen

Künstler des Jahrhunderts können wir von der Jugend bis ins hohe Alter in seiner Tätigkeit annähernd so ununterbrochen verfolgen, und doch will sich kein deutliches Bild von seiner geistigen Physiognomie uns formen. Der Grund liegt nicht etwa innerlich in einer besonders komplizierten Persönlichkeit, sondern äußerlich in dem eigentümlichen Verfahren der Arbeitsteilung und Arbeitsvereinigung in den Kunstwerkstätten jener Zeit. Auf viele Talente als Bedrückung und Freiheitsberaubung wirkend, wurde dieser kollektivistische Betrieb für Wolgemut vielmehr ein Hebel zu Erfolgen, auf die er durch seine natürliche Begabung kein volles Recht hatte. Er war ein klarer Kopf von entwickelter Fassungs- und Anpassungsgabe. In seiner Jugend, als er Pleydenwurff zur Seite stand, war er dessen Alterego, nur dünner; es gibt eine ganze Zahl von Bildern, die zwischen beiden strittig sind. Später hat er selbst von einem so gänzlich anders gearteten Geist, wie Schongauer, Gewinn zu ziehen verstanden. Ein Führer zu neuen Zielen war er nie, seine Stärke war der Instinkt für das Zeitgemäße. Wenn in Schongauers Werkstatt die Gesellen die vom Meister mit verschwenderischer Hand ausgestreuten Ideen vergrößert ausführten, so verstand es Wolgemut, seine hausbackenen, mühsamen Bildkonstruktionen mit dem Blute jüngerer, größerer Talente aufzufrischen. Nicht oft läßt er einem Gehilfen so viel freien Spielraum wie auf den Passionstafeln des Zwickauer Altars. Für gewöhnlich hielt er die Seinen in strenger Disziplin, und würde man auf den seinen Namen tragenden Bildern noch viel mehr Hände unterscheiden können, es würde nichts daran ändern, daß die Bilder ihr geistiges Gepräge doch von ihm haben. Es sind darunter langweilige und seelenarme, aber keine technisch nachlässigen; auch die fernen Besteller konnten sich darauf verlassen, daß sie aus der berühmten Nürnberger Werkstatt garantiert solide Ware erhielten. — Der Schreibmeister Neudörffer, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts allerlei Nachrichten über die ältere Nürnberger Kunst aufzeichnete, nennt unter Wolgemuts Werken nur eines namentlich, das er wohl für sein bestes gehalten haben wird, den 1487 von Sebald Peringsdörffer gestifteten großen Altar (jetzt im Germanischen Museum). Diesem Urteil wird man auch heute zustimmen. Der damals in den Fünfzigern stehende Meister scheint hier eine neue Jugend zu erleben, frischer als die erste. Leider zeigt gerade dieses Werk sich durch innere Gegensätze zerklüftet; unzweifelhaft ist eine Mehrheit von Händen daran tätig gewesen, und gerade die anziehendsten Stücke sind wohl in den Allgemeinheiten der Anlage, aber niemals in der Ausführung dem gesicherten Schaffen Wolgemuts einzugliedern. Ob dieser Jüngere sein Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurff war — Wolgemut hatte mit Hansens Werkstatt dessen Witwe als Hausfrau übernommen — oder ein anderer, ist nicht zur Entscheidung gebracht. Die Kunstgeschichte kennt Künstler, die noch im Alter einen frischen Trieb ange-

setzt haben; Wolgemut gehört nicht zu ihnen; die letzten 25 Jahre seines Lebens, das er auf 84 brachte (er starb 1519), zeigen seine Kunst als überständig und in offenem Verfall, obgleich sie noch immer ihre Liebhaber fand. Über die Stufe, die er 1479 im Zwickauer Altar erreichte, ist er aus Eigenem nicht hinausgekommen, und sie war, an Schongauer gemessen, schon damals veraltet. Er war in der Malerei seiner Stadt, alles in allem, mehr ein zurückhaltendes als förderndes Element. Wir erläutern den Stil des genannten Altars durch zwei Tafeln (Abb. 636). Die Geburt Christi ist zweifellos von andern schon poetischer dargestellt worden. Maria schaut blöde drein und hält das (sichtlich aus dem Rogierschen Inventar entnommene) Kind mit einer mehr ängstlichen als innigen Gebärde; Joseph ist mehr noch ein Schulmeister als ein Zimmermann, mit einem dürrtigen Körper von linkischer, stockender Bewegung; die Kerze nicht auslöschen zu lassen, scheint ihm das Wichtigste. Und warum empfangen die Hirten die frohe Botschaft mit so grämlichem Gesicht? Ein wesentliches Interesse, doch mit der Sache nicht zusammenhängend, nimmt der Maler an dem höchst eingehend behandelten Hintergrund; die kleinen Figuren auf der Straße sind freilich noch immer zu groß, das hatte schon Konrad Witz besser gekonnt. Auch auf andern Bildern seiner mittleren Zeit sind die Landschaften wichtig und in manchem Betracht das Beste. Sie lassen keinen Zweifel, daß er niederländische Bilder aufmerksam und mit Gewinn betrachtet hat. Die zweite Tafel stellt die heilige Sippe dar. Ein Thema von zunehmender Beliebtheit, getragen von der im 15. Jahrhundert sich ausbreitenden Verehrung der hl. Anna. Ihre Legende ist eine nüchtern scholastische Theologenerfindung — Anna dreimal vermählt mit Joachim, Kleophas, Palames; von jedem eine Tochter, jede des Namens Maria; und von diesen Jesus mit einer Schar von Vettern, über deren Zahl und Benennung man nie ganz einig wurde. Dem Familiensinn der Nordländer war diese sonst inhaltlose genealogische Illustration lieb, auch gab sie Anlaß zu frei erfundenen Charakterköpfen. Man urteile, wieviel Wolgemut daraus gemacht hat.

Das Mißverhältnis zwischen den offenkundigen Mängeln seiner Kunst und ihrem Ansehen bei den Nürnbergern ist kein Beweis für einen niedrigen Stand der künstlerischen Bildung bei den letzteren. Gerade mit der berufsmäßigen Fertigkeit und Gedicgenheit ist es gut bei Wolgemut bestellt, und es bedarf auch heute eines gebildeten Auges, sie zu würdigen. »Wo sein originales Schaffen anzunehmen ist«, sagt Robert Vischer, »da empfängt uns der Saal der Kunst stets rein und blank, wohlgelüftet wie an einem Sonntagmorgen.« Das für uns Mißbehagliche an ihm ist vielmehr seine geistige Beschränktheit. Aber hierin hatte er die Partei der guten Bürger auf seiner Seite. Es schmeichelte sie, in diesem gediegenen, ehrbaren, allenfalls auch sinnigen, allen Extremen abholden

Künstler sich selbst wiederzuerkennen; nach Tieferem fragten sie nicht. — In seinen späteren Jahren hat er die Wichtigkeit des Bilddrucks erkannt und dann nicht gezögert, auch dieses einträgliche Feld in Anbau zu nehmen. Wir sprechen davon in späterem Zusammenhang.

Aus den wohlangebauten Gebreiten der deutschen bürgerlichen Kunst ragt als ein steiler und einsamer Gipfel die Gestalt des Tirolers Michael Pacher hervor. Er ist die größte Erscheinung neben Schongauer. Er hegt, obgleich technisch Tafelmaler, eine wirklich monumentale Gesinnung, welche, wie wir wissen, den Deutschen über ihrer naturalistischen Weltbetrachtung überall abhanden gekommen war. Zwar hatte auch Schongauer, wie als Zeichen der Zeit nicht übersehen werden darf, mit einem Anlauf zum Monumentalen begonnen (dem in seiner Weise auch Zeitblom zustrebte), dann aber auf andere Bahnen sich fortziehen lassen. Um 1435 geboren, mithin genauer Zeitgenosse Wolgemuts, ist er seit 1467 als Meister in Bruneck im Pustertal nachzuweisen. Als sein Lehrer gilt der pustertaler Meister von Uttenheim, der von Witz und dem Meister E. S. abgeleitet wird. Aber näher als Deutschland, von dem ihn die Alpen trennten, lag ihm Italien. Doch nicht wie dieser oder jener Hans oder Jakob d'Allamagna verschwand er in den italienischen Schulen. Die tiefen Eindrücke, die er von dort empfing, überwuchsen nicht sein mächtiges, urdeutsches Naturell. In den 60er Jahren etwa muß er mehr als eine bloß kurze Bekanntschaft mit den Werken des großen Paduaners Mantegna gemacht haben, auf sie vorbereitet durch die in seinem Heimatlande nie aufgegebene Pflege der Wandmalerei *. Bemerken wir es im voraus: unter den mannigfaltigen Spielarten italienischer Kunst, die Dürer auf seiner Jugendreise kennenlernte, war es ebenfalls die Mantegnas, bei der er seinen Anker auswarf. Zu beobachten, was Pacher von Mantegna angenommen, was er abgelehnt hat, ist der beste Schlüssel zu seinem Wesen. Die bei dem Paduaner so stark ausgeprägte antikische Komponente übersah er ganz, die Offenbarung, die er empfing und die lebenslänglich der Nerv seiner Kunst blieb, ist die besondere Art, Körper und Raum zusammen zu sehen. Architektur und Landschaft sind ihm nicht Kulissen und Hintergründe der Bühne, auf der die menschlichen Figuren nach einem für sich erfundenen Bildschema aufgestellt werden, sondern die Komposition steht und fällt mit ihrer räumlichen Grundlegung. Der einzige Konrad Witz hatte etwas Ähnliches gewollt (das dann durch die Schulrezepte Rogiers zurückgedrängt wurde), und an ihn erinnert auch die ungeheure körperliche

* Er hat in Padua selbstverständlich auch Donatello kennengelernt. In der Art, wie auf mehreren Bildern des St. Wolfgang-Altars (Auferweckung des Lazarus, Hochzeit zu Kana, Austreibung der Händler) die Zuschauer sich an die Säulen drängen, glaube ich einen Reflex von den Reliefs des Santo zu erkennen.

Wucht seiner felsenfesten Gestalten. Die letzte Erinnerung an die flache Reliefschicht ist ausgetilgt. Pacher war eben nicht nur Maler, sondern auch, ja in erster Linie Bildhauer und darauf beruht das Außerordentliche seiner künstlerischen Konzeption. »Indem er die in der Schreinsculptur beheimatete Raumschauung auf die Malerei übertrug, entstand eine neue Art bildlicher Illusion, wesensverschieden derjenigen, die von den Niederlanden aus ganz Deutschland beherrschte.« Pacher gruppiert selten zentral; die Mitte bleibt frei und lenkt den Blick weit in die Tiefe, doch so, daß alle Stationen des dahin führenden Weges genau erfaßt und abgemessen werden können. Der perspektivische Horizont liegt tief, wie bei Mantegna, die am vorderen Rande aufgestellten Hauptfiguren ragen hoch in das Bild hinauf, die Architekturlinien der oberen Raumschicht fallen steil ab. Überhaupt ist durch Architektur auf seinen meisten Bildern die Umgebung charakterisiert, doch nicht, weil sie ihn an sich besonders interessiert hätte, sondern weil sie ihm das geeignetste Mittel war, den Raum in feste Linien einzuspannen, den Hohlraum gleichsam als plastische Substanz zu behandeln. Gegenüber diesen großen monumentalen Belangen tritt die physiognomische und mimische Detailschilderung zurück. Auf dem (jetzt Münchener) St. Wolfgangsbilde gibt er den Eindruck starker psychischer Erschütterung allein durch die Körperhaltung im großen. Seine Köpfe sind trocken und hölzern, doch gewiß nie kleinlich, der nackte Körper ist wesentlich plastisch gesehen. — Abb. 645, 646 sind Musterbeispiele Pacherischer Bildform. Von der Auferweckung des Lazarus hatte es ein vom früheren Mittelalter her unverändert gebliebenes, sehr schönes Kompositionsschema gegeben, reliefartig von links nach rechts abzulesen, das nun durch Pachters Tiefenkomposition gesprengt ist; mit einer Selbstherrlichkeit, die nur noch bei Witz ihresgleichen findet; die in der starken Verkürzung klar bleibende Gestalt des Lazarus ist unter den Erfindungen Pachters eine der kühnsten. Auf der Austreibung der Händler ist die ganze Handlung an die Seite geschoben und damit, im Kontrast zu der starren Ruhe der Architekturglieder ein merkwürdig starker Bewegungsausdruck hervorgerufen; man glaubt, den Geschlagenen im nächsten Augenblick verschwinden zu sehen; ausgezeichnet gedacht das die Stufen rechts hinaufkletternde Schaf als Verbindung mit den unter die Säulenhalle geflüchteten. Abb. 649 und 650 stammen vom ehemaligen Hochaltar im Dom zu Brixen (1486—1491). St. Augustinus ist ein Repräsentationsbild von erstaunlich reichem malerischen Leben. Das andere Bild stellt den hl. Wolfgang dar, wie er vor dem Altar mit geschlossenen Augen auf ein Wunder harret; der schräg herabschießende Engel ist gewiß etwas anderes als alle schwebenden Engel des Jahrhunderts; der Ausblick durch die offene Tür zeigt Pacher in der von ihm selber gewählten, durch die Legende nicht bedingten Rolle des Landschafters. — Der Maler von Bruneck hat auch diesseits der Alpen ge-

arbeitet. Der große Hochaltar der Wallfahrtskirche am St. Wolfgangsee im Salzkammergut hat sich erhalten (1481), über einem andern in Salzburg überraschte ihn der Tod (1498). Widerscheine seiner Kunst zeigen sich vorübergehend bis nach München*, im übrigen Deutschland kannte man ihn nicht, so daß das von ihm eingeleitete Verhältnis zu Italien ohne Folgen blieb. Seine Konzeption der Renaissance war, wie betont werden muß, unklassisch. Die Richtung seiner eigenen Natur lag auf der barocken Linie der Spätgotik, deren Erstarken am Schluß des Jahrhunderts wir in der Architektur schon beobachtet haben und in der Plastik wiederfinden werden. Die Gegenwirkung der Renaissance wurde für die Malerei eine brennende Frage erst durch Dürer, der 1471 geboren, also 40 Jahre jünger war als Schongauer, Wolgemut und Pacher.

Während die Malerei im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts nur Durchgang zu dem Größeren war, das nach 1500 erreicht wurde, nicht ohne Mitwirkung der Renaissance Italiens, kam für die Plastik ein Höhepunkt schon in den Jahren um 1480 und er war in seinem Stilcharakter rein deutsch und rein spätgotisch. Es war die Zeit, in der die Gattung der aus Schnitzwerk und Malerei gemischten Altäre in breiter Fülle sich entfaltete. In einer Nürnberger Chronik heißt es: »Des jars (1490) untz in das 1491 jar da ward hie gemacht zu Nürmburg 23 altartafel, neu schön geschnitzt, auch vergult.« Eine einzige Ulmer Werkstatt übernahm auf einmal sieben Altäre für das Kloster Zwiefalten, in einem andern Jahre gleichzeitig den großen und reichen Levitenstuhl für Blaubeuren, den Hochaltar für Kloster Ochsenhausen und einen Altar für das Münster in Ulm. Das dichte Nebeneinander der beiden Berufe des Malers und Bildhauers näherte sie innerlich: der Stil der Maler durchsetzt sich mit plastischen Anschauungen, der Stil der Bildhauer wird malerisch. Das wichtigste Feld für Entwicklung malerischer Absichten des Plastikers ist aber das Gewand. Nachdem es in der Zeit des primitiven Realismus verhältnismäßig ausdrucksarm gewesen war, gewinnt es im letzten Viertel des Jahrhunderts einen erhöhten Eigenwert. Es wird wiederum ein Spiel für das Auge, unabhängig von den durch den Körper gegebenen mechanischen Bedingungen. Es ist dieselbe Freiheit, die schon das hohe Mittelalter für seinen Gewandstil in Anspruch genommen hatte, nur wird ihr jetzt ein neues Ziel gesetzt. Nicht mehr auf einen linear empfundenen Rhythmus im Zug der Falten ist es abgesehen, sondern auf ein fleckiges, fahriges Durch- und Gegeneinander der Schattentiefen, Lichtspitzen, Reflexe, auf weiche Übergänge und scharfe Kanten, langhingeogene

* Zu erwähnen der 1494—1558 in Salzburg tätige Marx Reichlich (Abb. 652), der später nach Italien ging und dort selbst zum Italiener wurde. In München Jan Pollack, Stadtmaler seit 1484 (Abb. 648).

Grate, unterbrochen von eckigen Knicken und breite, formlos zerknitterte Massen. Offenbar hat damit der Gesichtssinn über den Tastsinn das Übergewicht gewonnen. Ja, selbst Assoziationen aus dem Bereiche des Gehörs werden in Bewegung gesetzt; von einem Rauschen, Knistern, Wehen und Schleifen im Gewand zu sprechen, wo wäre das mehr am Platz als in der Spätgotik? Das Eigene in der Bewegungsart der spätgotischen Gewänder ist ihre Unabhängigkeit von den Funktionen des Körpers; sie entsteht in sich selbst, aber sie erstrebt — darin durchaus ähnlich der Raumgliederung der spätgotischen Architektur — keine Richtungsdominanten, sondern nur den Eindruck von Bewegtheit an sich, einer aufbrodelnden, strudelnden, schwappenden Oberfläche auch im Falle ruhiger Haltung der Gestalt, so daß man oft genug »mehr ein Ornament zu sehen glaubt als eine Menschenhülle«. Ja, ein Ornament! Damit sind wir hier, mitten im Realismus, wieder bei den subjektiven Abstraktionen vorgotischer Gewandbildung, bei ältester deutscher Ausdruckskunst angelangt. Es ist das entschiedene Gegenteil der festen und klaren tektonischen Systematik des hochgotischen Gewandstils. Als wir ähnlichen, nur nicht so verwickelt vorgetragenen Erscheinungen im späten Romanismus begegneten (Bd. I, S. 323), sagten wir, sie machten einen barocken Eindruck. Dies Wort wird nun in der Spätgotik erst recht an seinem Orte sein. Es ist mit einem zugespitzten Ausdruck gesagt worden: am Anfang der realistischen Kunst steht das Stilleben (Voll); das will sagen, sie beginnt mit Einzelbeobachtungen. Indem diese zusammenhangslos in die gotisch überlieferten gebundenen Flächensysteme und Formen der Malerei und Plastik eingetragen werden, wird die Einheit der Bildwirkung im alten Sinn zerstört. Die Schaffung einer neuen Einheit nun von malerischer Grundlegung führte zum »gotischen Barock«.

In dieser ersten Phase findet sein Wesen seinen ungehemmtesten Ausdruck in den großen, einigemal riesengroßen Schreinaltären. An der Spitze stehen der St. Wolfgang Altar des Michael Pacher und der Krakauer des Veit Stoß, beide zu Ende der 70er Jahre begonnen, zu Anfang der 80er vollendet.

Michael Pacher haben wir als Maler soeben kennengelernt. Wenn er uns als Bildhauer noch größer erscheint, so ist das deshalb, weil die Bildhauerkunst als solche in einem reiferen Stadium stand. In allen bisher in Frage gekommenen Fällen eines behaupteten Doppelkünstlertums haben wir es zurückgewiesen, weil uns jedesmal Schnitzwerk und Malwerk auf individuell verschieden geartete Künstler hinzuweisen schienen*. Bei den Altären von Gries und von St. Wolfgang hingegen tragen sie so genau dieselbe geistige Prägung, daß wir uns Maler und Bildhauer nur als persönliche Einheit denken können, es sei denn, dieselben wären, was niemand wird glauben wollen, geistige Zwillingbrüder gewesen. Wie aber im

* Einzige Ausnahme: Veit Stoß in Münsterstadt.

Arbeitsprozeß die Suggestion des Meisterwillens und die manuelle Leistung der Gehilfen ineinandergriffen, davon wird der Schleier sich nie lüften lassen. Der Altar für Gries bei Bozen (Abb. 505) wurde 1471 in Auftrag gegeben (mit einer Lieferungsfrist von vier Jahren), der für St. Wolfgang am Abersee 1481 vollendet. Vom einen zum andern ist ersichtlich eine Steigerung eingetreten, ja, es ist der Altar von St. Wolfgang der absolute Höhepunkt der ganzen Gattung des aus Malerei und Plastik zusammengesetzten Wandelaltars (Abb. 214, 506—510). Mit der äußeren Nebeneinanderstellung der beiden Künste hatte er begonnen, die innere Durchdringung zu einer wahren Synthese war ihr Ziel. Sicher ein von schweren Gefahren umstelltes. Nur eine sehr echte künstlerische Gesinnung konnte es erreichen, ohne ins unkünstlerisch Zwitterhafte sich zu verlieren. Das Problem lag in der Luft der Zeit; in Veit Stoß' Krakauer und Riemenschneiders Creglinger Altar werden wir es wiederfinden; Pacher hat die in ihm liegenden stilistischen Möglichkeiten doch noch tiefer ausgeschöpft und zu einer grandiosen Polyphonie vereinigt, mit der sich nichts vergleichen kann, der gegenüber beispielsweise der Reichtum der flandrischen und nieder-rheinischen Altäre kleinlich und mühsam erscheint. Den Weg, den Pacher gegangen ist, zeigt der Vergleich des St. Wolfgangers Altars mit dem älteren von Gries. Beide stellen denselben Gegenstand dar, die Krönung Mariä; beide ähneln sich auch in der Anlage. Die Steigerung liegt in der künstlerischen Ausmünzung der Tiefe. Während in Gries die Raumschicht der Figuren und die des Hintergrundes klar und bestimmt sich voneinander absetzen, tritt in St. Wolfgang, ohne daß der Kasten, mit dem Zollstock gemessen, wesentlich tiefer wäre, durch unbeschreiblich kunstvolle Abstufung der Schatten und Durchsetzung mit spielenden und verdämmernden Halblichtern eine mystische Verunklärung von wunderbar malerischer Wirkung ein, — spezifischer malerisch als irgendein Gemälde der Zeit, als auch Pacher selbst auf seinen räumlich immer klar bleibenden Bildperspektiven es angestrebt hat. Aufgenommen in den mächtigen Wellenschlag der Lichter und Schatten schwimmen Farbe und Gold zu großen, tonigen Massen zusammen. Allein schon in diesem allgemeinen optischen Aspekt ist alles wogende Bewegung, wie sie der älteren Fassung in Gries noch fremd war, und — wir müssen es einschalten — auch in einer völlig andern Region des künstlerischen Wollens liegend, als in der Pachers Vorbild Mantegna und alle andern Italiener der Zeit zu Hause waren. Im Linearen sodann tritt die Bewegung in festere Bahnen. Um auch hier mit dem summarischen ersten Eindruck zu beginnen: wir würden die Krümmungslinien der Gewänder als weniger ausdrucksreich empfinden, gäbe nicht die tektonische Gebundenheit des Baldachinüberhangs den Kontrast. Das stärkste Wirkungsmittel auf der Seite der Freiheit ist aber die große Asymmetrie im Mittelfelde, die dadurch entsteht, daß links Christus auf hoch auf-

gerichtetem Throne sitzt, rechts unter ihm Maria kniet; entsprechend die schleppenträgenden Engel, der eine höher, der andere tiefer; einzig die Taube des Heiligen Geistes in strenger Zentralisation und dadurch die Augen sofort auf sich ziehend. Unter diesem Gesichtspunkte wollen die Grieser und die Sankt Wolfgang Komposition genau miteinander verglichen sein: welch ein Zuwachs von Asymmetrien in der zweiten! Pachters Gestalten sind getragen von einem Gefühl für zeremonielle Würde, das im Geiste des katholischen Gottesdienstes liegt, aber sonst im Realismus des 15. Jahrhunderts fast überall verkümmert war; aber es ist doch ein anderes als im hohen Mittelalter; denn so gemessen die Haltung der Handelnden selbst ist, um sie her zittert die Luft von Erregung. Die Charaktere sind von einer Größe, die die deutsche Kunst in diesem Jahrhundert sonst nicht kannte. Hier darf mit Recht an Pachters Bekanntschaft mit Mantegna erinnert werden, zugleich und schließlich noch mehr aber daran, daß in ihm die ungebrochene Kraft und natürlich aristokratische Gesinnung eines Bergvolkes wohnte, die notwendig eine andere geistige Atmosphäre schuf als die städtisch beklommene, in der die Mehrzahl der deutschen Schulen zu atmen hatte. Daß seine letzten Arbeiten — 1481—84 schuf er einen großen Altar für Bozen und in den 90er Jahren einen für Salzburg — verloren sind, ist schwer zu beklagen. Er starb in Salzburg 1498. — Aus seiner Werkstatt gingen zahlreiche Schüler hervor, die bis ins erste Viertel des folgenden Jahrhunderts die Tiroler Schnitzkunst auf einer ansehnlichen Höhe hielten. Der prachtvolle Altar in Heiligenblut von 1520 lebt noch ganz in Pachterschen Erinnerungen.

Ein zweiter ausgeprägter Vertreter der barocken Richtung in der Spätgotik war Veit Stoß. Seine Tätigkeit zerlegt sich, lebensgeschichtlich betrachtet, in zwei Epochen, eine Krakauer und eine Nürnberger. Die Polen haben ihn, ebenso wie Kopernikus, zu einem der Ihren machen wollen, aber mit noch weniger stichhaltigen Gründen. Er war Nürnberger. Erst 1477 siedelte er, schon Familienvater, nach Krakau über, wo es längst eine große deutsche Kolonie gab; Nürnberger Kunst war im Osten hochbegehrt. Stoß fand in der polnischen Königsstadt, zuerst bei seinen Landsleuten, später auch beim Hofe, bedeutende Aufträge, wie seine Vaterstadt sie ihm nicht hätte bieten können. Als er 1496, schon ein Fünfziger, in dieselbe zurückkehrte, war es nicht zu seinem Heil. Er konnte sich in die steife Rechtsordnung der Heimat nicht fügen; in einem Verstoß gegen die Wechselordnung sahen die Gerichte Fälschung und verhängten über ihn eine entehrende Strafe — Durchstoßung der Backen mit glühendem Eisen (1503). Stoß hat stets seine Unschuld behauptet. Durch die Dazwischenkunft Kaiser Maximilians, der ihm sein für Innsbruck geplantes Grabdenkmal übertragen wollte, rehabilitiert, blieb doch der weitberühmte Künstler ein gemiedener, verbitterter, streitsüchtiger Bürger. Seine Werkstatt kam in Rückgang, die eindringende Renais-

sance, der er nur geringe Zugeständnisse machte, schob ihn beiseite, aber seine Kraft war kaum im Sinken. Darin, wie in jeder Hinsicht, ist er das Widerspiel von Wolgemut. Er starb 1533, nach Neudörffer 95jährig, in Wahrheit wohl ein Jahrzehnt jünger. — Von der Nürnberger Plastik der 60er und 70er Jahre haben wir kein genügend festes Bild, um aus ihr seine Jugendentwicklung uns zurechtlegen zu können. Sein jüngster Biograph, der 1914 auf dem Felde der Ehre gefallene Max Loßnitzer, hat ihn an Simon Leinberger anknüpfen wollen. Leider kennen wir diesen nur aus Urkunden, nicht aus beglaubigten Werken. Wäre Leinberger (wie Loßnitzer mit vielem, aber doch nicht zu einem bündigen Schluß führendem Scharfsinn beweisen möchte) der Urheber der großartig barocken Kreuzgruppe in der St. Georgskirche zu Nördlingen (Abb. 532, ich komme auf sie noch zurück), so wäre Veit Stoß ein Enkelschüler des Nikolaus von Leyen. Aus Stoßens Krakauer Arbeiten geht nur hervor, daß er oberdeutsche Gemälde der niederländischen Richtung seinem Gedächtnis eingeprägt, auch einige Stiche von Schongauer schon gekannt hat. Mit diesen Anregungen im Kopfe, vom deutschen Kunstleben zwanzig Jahre lang abgeschnitten, unbeengt von bürgerlichen Gewohnheiten, baute er sich in Krakau seine eigene Kunst auf. Hätte man sie in der Heimat gekannt, so wäre durch sie die dortige Entwicklung sehr beschleunigt worden. Aber es war das Geschick der deutschen Kunst, daß ihre beiden stärksten Geister, Stoß und Pacher, territorial am äußersten Rande ihren Platz finden und dadurch fast einflußlos bleiben mußten. — Der von der deutschen Kolonie gestiftete, 1486 vollendete Marienaltar der Frauenkirche in Krakau geht allein schon durch seine gigantische Größe über alles hinaus, was in Deutschland je unternommen war: der Mittelschrein ist 5,37 m breit, die Flügel 6,95 m hoch, der ganze Altar von der Unterkante der Staffel bis zur Spitze des Gesprenkes 13 m. Nicht weniger ungewöhnlich ist es, daß die Malerei keinen Anteil an ihm hat, auch die Flügel sind plastisch ausgeführt. Dargestellt sind die sieben Freuden und Leiden Marias, in der Mitte ihr Tod (Abb. 499). Bis dahin hatten die deutschen Altäre den Mittelschrein mit isolierten Statuen ausgestattet, seltener mit einer einfachen, nach der Ebene angeordneten Gruppe. Der Stoßsche Marien Tod ist nicht die Übertragung eines Gemäldeschemas, er ist malerisch im Sinn einer tieferen Synthese (wie wir die ganze Plastik etwa des 17. Jahrhunderts malerisch nennen). Nach fünf Vertikalachsen sind die Apostel der vorderen Reihe angeordnet, nur die Mittelachse ist labil behandelt, weil in sie die im Gebet ihr Ende erwartende Maria und der sie stützende Apostel sich zu teilen haben. (In dem für die Malerei herkömmlichen Schema stirbt Maria in ihrem Bett.) In den andern Figuren wirken Symmetrie und Asymmetrie in feinsten Abwägung ineinander. Das feste und klare Gefüge der großen Teilungen ruft in der Fernansicht den Eindruck der Ruhe hervor; in der Nähe ist

alles wie im Fieber. Die Apostel sind Männer von Eisen, aber rotglühend. Nichts von der äußerlichen Geschäftigkeit um das Totenbett, wie die Maler der niederländischen Richtung sie zeigen, aber tiefe Erschütterung durch Schmerz und Sehnsucht (Sehnsucht, weil zwei Momente vereinigt sind: Tod und Himmelfahrt). Die psychische Bewegung findet ein mächtiges Echo in der formalen der Gewänder; das ist der tiefere Sinn des Sturmes, der über sie hinbraust. Mit unendlicher Kunst ist das Faltengewühl durchgeführt. Alle Einzelheiten sind in scharfer Nabsicht überfein detailliert. Ein in so viele Kleinbeobachtungen zerlegter Kopf, wie ihn Abb. 501 zeigt, war (außer bei Nikolaus von Leyen) noch nicht dagewesen, noch weniger so durchgebildete Hände. — In der zweiten Hälfte seiner Krakauer Zeit hatte Stoß es am meisten mit Arbeiten in Stein zu tun. Man hat sich das so zu denken, daß gelernte Steinmetzen seine Modelle bossierten und er sie zum Schluß übergab; die ausnehmende Lebendigkeit in der Behandlung der Oberfläche hätte kein Geringerer erreichen können. Das große Sandsteinkruzifix in der Marienkirche beweist, daß Stoß mindestens indirekt Kenntnis vom Baden-Badener des Nikolaus von Leyen gehabt hat; die Steigerung nach dem Herben und Pathetischen gehört ihm selbst. Von einigen urkundlich erwähnten Werken läßt sich die Spur nicht mehr finden. Es folgt eine Reihe von Grabsteinen aus rotem Marmor von Salzburg, der im Osten das geschätzteste Material war: für König Kasimir IV. in Krakau, für Bischof Peter von Buina in Wloclawek, für Erzbischof Olesnicki in Gnesen. Am letzten Orte arbeitete, wohl durch Stoß herangezogen, Hans Brand aus Passau das prachtvolle (jetzt auseinandergenommene) Ehrenggrab für den hl. Adalbert.

1496 kehrte Stoß nach Nürnberg zurück, als ein wohlhabender Mann, wie man aus den Steuerregistern ersieht. Er hat hier fast nur in Holz gearbeitet, seinem eigentlichen Fach, außerdem Modelle für die Vischersche Gießhütte geliefert (so das Epitaph des königlichen Geheimschreibers Kallimachus, eine Bestellung aus Krakau). Als Steinbildhauer nahm bereits Adam Kraft den ersten Platz ein, die Holzplastik dagegen war durch die gewerbsmäßige Massenproduktion von Altären auf Abwege geraten; die relativ besten Kräfte in ihr wußte sich Wolgemut zu sichern*. Es mag mit den Konflikten zusammenhängen, in die Stoß alsbald geriet, daß seine Werkstatt nicht in Flor kam. Diesem Umstand verdanken wir die verhältnismäßig große Zahl eigenhändiger Arbeiten. Wir nennen nur die wichtigsten. Es war eine Art Ehrenpflicht des Nürnberger Patriats, den Chor von St. Sebald auszuschnücken. Die Beheim, Stark und Imhof hatten damit begonnen. Für die Tucher arbeitete Stoß einen hl. Andreas (Abb. 502). Für die Volkamer die überlebensgroßen Stand-

* Aus Mißverständnis der Urkunden hat man Wolgemut selbst zum Bildschnitzer machen wollen, was er nie gewesen ist. Die geschnitzten Teile der in seiner Werkstatt erstellten Altäre zeigen nach- und nebeneinander sehr verschiedene Hände.

bilder eines Schmerzensmannes und seiner trauernden Mutter sowie mehrere Reliefs aus der Passion; ferner ein großes Kruzifix für den Hochaltar. Ein für Schwaz in Tirol aufgetragener, nach dem Preise zu urteilen umfangreicher Altar hat sich nicht erhalten, wohl aber ein hl. Rochus in der Annunziatenkirche in Florenz (Abb. 500), vielleicht eine Bestellung der mit Nürnberg in Handelsverkehr stehenden Familie Torrigiani; nach Vasari ein »*miracolo di legno*«. — (Auch von einem Nürnberger Bildschnitzer die hölzerne vergoldete Reiterstatue über dem Grabe des Colleoni in Bergamo.) — Von etwa 1510 ab werden bei Stoß leichte Einwirkungen der jungen Generation der Frührenaissance bemerkbar, doch eben nur leichte. Ein Beispiel ist der (in neuerer Zeit nach Bamberg geführte) Altar für die Karmeliterkirche von 1520 (Abb. 503). Nur ein Jahr früher war der »englische Gruß« in der Lorenzkirche entstanden: zwei überlebensgroße Gestalten hoch unter der Decke frei schwebend in einem mit kleinen Medaillons, in denen die sieben Freuden Mariä kaum erkennbar dargestellt sind, besetzten Rosenkranz (Abb. 70). In den letzten Jahrhunderten das einzige der Nürnberger Lokaltradition von ihm bekannt gebliebene Werk. Es ist wohl charakteristisch für ihn, doch nicht nach der günstigen Seite. Die echte Volkstümlichkeit und Wärme der spätgotischen Empfindungsweise zeigt es nicht. Sie fehlen ihm überhaupt. Das eigentümlich zornige Feuer, das aus allen seinen Werken spricht, entspringt nicht einem Herzensanteil am dargestellten Gegenstande, sondern seinem habituellen, unruhig gewaltsamen Temperament. Seine Leidenschaftlichkeit setzt sich unmittelbar ins Artistische um. So tief in der Ergründung der Körperform, wie seine Kruzifixe es zeigen, hatte vor ihm noch niemand geschürft. Seine Köpfe sind wunderbar fein modelliert, aber ihr seelischer Gehalt ist meistens arm. Ganz wohl und frei fühlt er sich erst, wo gar kein »Inhalt« zu geben ist, in den bizarr erfundenen, stürmisch bewegten Labyrinthen seiner Gewandlinien. Als Techniker war er ganz virtuos und ungewöhnlich vielseitig: er hat in Holz und Stein gearbeitet (was nicht oft vorkam), für den Bronzeguß Modelle geliefert, gemalt, gestochen (Abb. 498). Jüngere Künstler haben viel von ihm gelernt, eine eigentliche Schule hat er nicht um sich gesammelt. Falsch ist es, vornehmlich die eigenwillige, scharfkantige Persönlichkeit an ihm interessant zu finden. Ihm kommt eine viel allgemeinere geschichtliche Bedeutung zu. Um sie zu verstehen, müssen wir auf die zeitgenössische Architektur hinüberblicken: wir haben in dieser das Erstarken einer »barocken« Komponente wahrgenommen. In den darstellenden Künsten tritt sie erstmals bei Stoß mit energischer Schärfe in die Erscheinung. Wie sich bei ihm ein leidenschaftlicher Naturalismus mit einer durchdringenden Subjektivität verbindet, das ist Barock.

Peter Vischer. In den Gewohnheiten des späten Mittelalters lag

es, wie wir an vielen Beispielen schon kennengelernt haben, und es ist wichtig für das Verständnis auch der inneren Entwicklung, daß die Kunst sich vom Vater auf den Sohn, nicht selten weiter noch ins dritte Geschlecht vererbte. Unter den Baumeistern finden wir es zuerst, dann unter den Plastikern, seltener bei den Malern. Technische Erfahrung, Geschäftsbeziehungen, Unternehmerkapital sind bei jenen unentbehrlichere Voraussetzungen des Gedeihens als bei diesen. Die Rotgußhütte der Familie Vischer in Nürnberg ist annähernd ein Jahrhundert lang, rund gesagt von der Mitte des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, in Tätigkeit gewesen und hat ihren Kundenkreis über einen großen Teil Deutschlands ausgedehnt, von Lübeck bis nach Innsbruck, von Baden-Baden und Aschaffenburg bis nach Posen und Krakau. Die darin liegende Anerkennung galt in erster Linie ihrer technischen Leistungsfähigkeit. Die Frage, wo etwa sonst noch tüchtige Gußhöfen gestanden haben könnten, ist ungeklärt. Die reichgeschmückte Tumba Friedrichs des Streitbaren in der Fürstenkapelle des Meißner Doms (um 1430—40), die Grabfigur des Truchsesses Jörg von Waldburg in Waldsee, nicht weit vom Bodensee, die Weinsberg-Hohenloheschen Standbilder in Kloster Schöntal, eine Anzahl von Grabplatten in Naumburg, Bamberg, Meißen, Krakau sind Beispiele künstlerisch und technisch wertvoller Arbeiten, für welche die Nürnberger Herkunft, wenn auch öfters vermutet, keineswegs bewiesen werden kann*. Steinbildhauer können Wanderer sein, Bronze gießer sind meist an die umständlichen Einrichtungen ihrer Werkstatt gebunden, und nur eine Hütte, die sich reichliche und stetige Aufträge zu verschaffen wußte, konnte vorteilhaft bewirtschaftet werden und sich dauernd leistungsfähig halten. Zentralisation liegt also in der Natur der Sache. Kommt noch die Lage an einem Ort mit ausgedehnten Handelsverbindungen hinzu, so entsteht ein Monopol, wie die Vischer es ein Jahrhundert lang besessen haben. Die drei Generationen setzen sich in ihrem Charakter bestimmt gegeneinander ab: in der ersten die geschäftliche Grundlegung, in der zweiten die künstlerische Erhebung, in der dritten die vielseitig ausgebreitete Bildung, die in Verflachung endet. Es ist derselbe Ablauf, nur schärfer herausgearbeitet, wie in den drei Generationen der Syrlin von Ulm. — Von Hermann Vischer gibt es nur ein einziges beglaubigtes Werk, das reiche Taufbecken der Stadtkirche in Wittenberg von 1457; bis zu seinem Tode 1487 hat er selbstverständlich noch anderes geschaffen, und es wäre seltsam, wenn alles verschwunden sein sollte, wiewohl der Erhaltung der Bronzedenkmäler

* In Norddeutschland, wo die ehernen Taufbecken die Praxis des Rotgusses stets im Gang erhielten und wo 1479 ein so hervorragendes Werk der Gießkunst entstehen konnte wie das Sakramentshäuschen der Marienkirche in Lübeck, wurde merkwürdigerweise an gegossene Grabplatten nie gedacht; die Sitte hatte sich ganz auf die gravierte Platte festgelegt.

ihr Metallwert immer gefährlich gewesen ist. Unter den gerade in diesen Jahrzehnten sich mehrenden Bronzeplatten in den Domen von Bamberg, Erfurt und Meißen ist eine Anzahl vermutungsweise für ihn in Anspruch genommen worden. Es sind Arbeiten von mittelmäßigem Wert und ohne persönliche Merkmale. Die an sich naheliegende Frage, ob Hermann Vischer vielleicht überhaupt nur Gießer nach Modellen anderer war, kann bei dieser unbestimmten Sachlage nicht einmal versuchsweise aufgerollt werden. Ein 1482 für die Sebalduskirche (außen an der Löffelholzkapelle) gestiftetes großes Kruzifix läßt die Annahme zu, daß es damals in Nürnberg noch eine zweite Gießhütte gegeben hätte, die aber neben der Vischerschen zu keiner dauernden Bedeutung gelangt wäre. — Der Name seines Sohnes Peter Vischer ist einer der wenigen, ganz volkstümlich gewordenen deutschen Künstlernamen, in dieser Hinsicht mit dem Dürers auf gleicher Stufe stehend. Einiges hat dazu sicher sein Selbstbildnis am Sebaldusgrabe beigetragen: wie er dasteht im Schurzfell und mit seinem Werkzeug in der Hand, eine stämmige Figur mit breitgewölbter Brust, klug, fest und frei ins Leben schauend, gar nicht repräsentativ, aber im höchsten Grade Zutrauen erweckend, — wünschen wir nichts mehr, als in ihm den deutschen Mann schlechthin zu sehen, das Symbol der schlichten Tüchtigkeit unseres Volkes. Scheint es, als sei in seinem menschlichen Charakter keine Falte uns verborgen, so kann man nicht ganz dasselbe von seinem künstlerischen Charakter sagen, obschon sich von den aus seiner Werkstatt hervorgegangenen Arbeiten eine sehr beträchtliche Menge erhalten hat. Drei Ursachen drohen sein Bild zu verunklären: in seiner Jugend, nicht bloß der ersten, sondern bis an die Schwelle der dreißiger Lebensjahre war er Geselle seines Vaters, erst von 1487 ab selbständiger Meister; später wuchsen ihm selbst begabte Söhne als Gehilfen heran, deren Leistung nicht ohne weiteres in ihm, dem Vater und Meister, aufging; endlich hat er es nicht abgewiesen, nach fremden Modellen und Zeichnungen zu gießen, wie es denn überhaupt in der komplizierten Natur einer solchen Werkstatt liegt, daß sie etwas Überpersönliches annimmt *. — Aus Rechnungsvermerken steht fest: für mehrere Bischofsgräber in Bamberg hat der dortige Maler Wolfgang Katzheimer, für das der Herzogin Sophie von Sachsen in Torgau der in Nürnberg ansässige venezianische Maler Jacopo de' Barbari die Vorzeichnungen geliefert, mehrfach leistete ihm Dürer diesen Dienst, und ähnliches kann auch in andern Fällen für möglich gelten. Trotzdem sind überall Anlage

* Außerdem bestehen Datierungsschwierigkeiten. Die Offenlassung der letzten Ziffer im Todesjahr oder andere Umstände beweisen, daß viele der in Frage kommenden Grabplatten schon bei Lebzeiten geliefert waren, während bei andern es eine längere Zeitspanne nach dem Tode geschehen zu sein scheint. Auf Porträtähnlichkeit wurde kein Gewicht gelegt. Z. B. die Bischöfe Veit von Bamberg, Sigismund von Meißen und Johann von Breslau sehen einander fast vollkommen gleich; ebenso die Ehepaare Henneberg und Hohenzollern, ferner vor allen Dietrich v. Schönberg-Meißen und Thilo v. Trotha-Merseburg.

und stilistische Haltung gleichartig. Vermutlich bedeuten die gelieferten Visierungen (für die ein auffallend kleiner Preis gezahlt wurde) nichts anderes, als daß mit ihrer Hilfe die Besteller und der ausführende Künstler über gewisse Allgemeinheiten der Darstellung sich einigten. So war es, wie wir meinen, auch bei dem Grabmal Eitelriedrichs von Hohenzollern († 1512) in Hechingen der Fall. Wenn es hierfür eine Zeichnung von Dürer mit dem Datum 1513 gibt und dennoch dies Hechinger Grabmal die bis auf Kleinigkeiten genaue Wiederholung des älteren Hennebergischen in Römhild ist, so liegt darin kein unlösbares Rätsel, wofern man mit uns annehmen will, Vischer und die Hohenzollern wären in betreff der Wiederholung einig gewesen, und es hätte sich nur noch um Äußerlichkeiten, die richtige Wiedergabe der Rüstung, der Ordensinsignien usw. gehandelt, wobei es Vischer angenehm war, mit einer eleganten Zeichnung seines Freundes Albrecht aufwarten zu können. Vischers Selbständigkeit in der künstlerischen Lösung wird also durch die scheinbaren Abhängigkeiten nicht in Frage gestellt. Die Grabplatten vom Ende der 80er Jahre bis ins erste Lustrum des 16. haben folgende gemeinschaftlichen Züge: sehr flaches, aber klar durchmodelliertes Relief, einfacher Faltenwurf, knappe, trockene Dekoration, die Köpfe ohne schärfere Individualisierung und sicher ohne Porträtähnlichkeit; es muß erlaubt sein, zu sagen: in allem ein ziemlich langweiliger Geist. Das relativ reichste Stück ist das Bischofsgrab in Breslau von 1496 (Abb. 546). Nichts in dieser Reihe läßt einen so machtvollen Aufschwung voraussehen, wie ihn Vischers Kunst in dem (laut Inschrift) 1495 vollendeten Grabmal für Erzbischof Ernst von Sachsen im Dom zu Magdeburg nahm. Ganz unvorbereitet ist er jedoch nicht. Von 1488, dem Jahre, in dem Peter Vischer die Meisterwürde erwarb, existiert eine große Zeichnung für das schon damals geplante Sebaldisgrab. Die Apostelfiguren auf ihr sind schon eine volle Vorahnung der in Magdeburg ausgeführten, und so scheint man sagen zu dürfen, daß nur die Trivialität seiner Umgebung Vischer in der Niederung zurückgehalten hatte. Das Magdeburger Denkmal (Abb. 545) ist eine Tumba, im Ausmaß wie in der Fülle des Schmucks alles übertreffend, was bis dahin in Deutschland dieserart versucht war. Der auf einem Doppelkissen ruhende Tote ist eine Rundfigur. Über seinem Kopf ist, liegend, ein Baldachin angeordnet, mit strenger und zugleich phantastischer Wirkung seiner schneidend scharfen Architekturformen. Die umgebogene Spitze ist ein Gedanke, den er Adam Krafts Sakramentshaus entlehnt hat*. Die tiefen Nischen des Gewändes sind mit Wappen geschmückt, vor den Zwischenpfeilern stehen Apostelstatuen (Abb. 548, 549), an den Ecken lauern, am Sarkophag kriechen allerlei Fabeltiere. Man sieht: Vischers Phantasie ist schon auf

* Die ein Jahr später erfolgte Aufstellung desselben ist kein Hindernis für diese Annahme.

dem Wege zum Sebaldusgrabe. Aber sein Formengeist ist im Dekorativen noch unflüssig. Frei, von einem wahrhaft monumentalen Kraftgefühl getragen, und reich in der Erfindung sind die kraft- und würdevollen Mantelfiguren mit edlen, kühn umrissenen Köpfen — man bemerke: Idealköpfen. Es ist spätgotische Formensprache, aber erfüllt von einem über spätgotisches Philistertum sich emporschwingenden Geiste. — Das Henneberggrabmal in Römhild wiederholt, vereinfacht, verschlechtert und verkleinert die Ideen des Magdeburger. Eine neue Überraschung bereiten uns im folgenden Jahrzehnt ein paar Grabplatten: der Herzogin Sophie (1504) in Wismar (Abb. 547) und eines Mannes aus der Familie Salomon in Krakau (nach 1513). Einige leichte Andeutungen von Renaissanceornament wird man nicht übersehen; das Wesentliche aber ist die Entdeckung eines neuen, ohne Intervention Italiens nicht denkbaren Gesetzes der Ponderation: des echten Kontraposto. Wie Peter Vischer dazu gelangt ist, läßt sich genauer nicht bestimmen. Für einen Zeit- und Ortsgenossen Dürers ist es nicht auffallend. In dem 1508 nun wirklich begonnenen Sebaldusgrab wurde die Frucht zeitig. Die hiermit beginnende Evolution zu betrachten, gehört in das nächste Buch. Schon hier ist zu sagen: neben der in Veit Stoß kulminierenden barocken Linie der Spätgotik sehen wir in Vischer eine zweite frei werden, deren Ziel man nicht wohl anders wird benennen dürfen als: das Klassische.

Zwischen Stoß und Vischer zeitlich in der Mitte steht der dritte große Nürnberger, Adam Kraft. Die Zahl der von ihm ausgegangenen Werke ist selbst für diese leicht und fruchtbar schaffende Zeit ausnehmend groß. Dabei drängt sie sich auf die letzten zehn Jahre seines Lebens zusammen. Er starb 1508, in demselben Jahr, in dem Peter Vischer das Sebaldusgrab erst begann. Wenn Neudörffer zutreffend unterrichtet war, so waren er und Vischer Jugendgenossen — »sie sind gleich miteinander aufgewachsen und wie Brüder gewesen« —; er wäre demnach nicht lange vor 1460 geboren. Wie Vischer strebte er aus der konventionell gewordenen Spätgotik heraus und ist darin früher als jener zu einem Ergebnis gelangt, welches aber so persönlicher Art war, daß man sich schwer vorstellen kann, wie er bei längerem Leben noch ein Bündnis mit der italienischen Kunst hätte eingehen mögen. Es war seine klare, gerade, in sich gefestigte, im schönsten Sinne naive Natur, die ohne Mühe ihre eigenen Gesetze fand. Zu dem gequälten Ringen bei Veit Stoß (der auch nie Einfluß auf ihn gewann) ist seine glückliche Gelassenheit das genaue Widerspiel. Aus Nürnberger Antezedenzen ihn abzuleiten, ist nicht wohl möglich, ja, in gewissem Sinne ist er überhaupt kein rechter Nürnberger; das Trockene und Vernünftelnde des Genius loci, von dem selbst bei Dürer ein Gran sich findet, fehlte ihm. Unbekannt ist ihm die Überfüllung mit Kleinbeobachtung und spitzen Zierlichkeiten, an

denen die bürgerliche Kunst der älteren Generation, aber auch vieler Mitlebenden noch sich behagte; er gleicht in der Ursprünglichkeit und Gesundheit seines Seelenlebens mehr einem Landmann. Die Menschen, die er schuf, besitzen eine innere Ruhe und eine Fülle und Schwere der Körperlichkeit, die weit über die Zeiten zurück an den freilich aristokratischeren Meister des Naumburger Westchors erinnern kann. Dies mag es sein, weshalb man ihn altertümlich gefunden hat. Von seiner unmittelbaren Vorzeit aus gesehen ist er gerade darin neu, ein Vorbote der deutschen Renaissance. — Kraft hat ausschließlich in Stein gearbeitet: breit, markig, mit sicherster Meißelführung, ohne zur Schau gestellte Virtuosität, sehr dekorativ, aber ohne Kleinkram. Neben ihm erscheinen Stoß wie Vischer als Spezialisten. Kraft kannte seine Landsleute; er wußte, daß sie in der Kunst auch vom Gegenstand ergriffen sein wollten; aber seine Gefühlsinnigkeit behält etwas ausgesprochen Männliches. Beachten wir noch, daß seine Hauptwerke an sehr öffentlichen Plätzen standen, vor jedermanns Augen; sie müssen eine große volkstümliche Wirkung gehabt haben.

Die Reihe beginnt mit dem Epitaph (es ist kein »Grabmal«, wie man es gewöhnlich nennt) der Familie Schreyer außen am Chor der Sebalduskirche, wo derselbe von der zur Burg hinaufführenden Hauptstraße tangiert wird (Ausschnitte Abb. 550, 551). Vorher hatte sich hier ein ewiges Licht und ein Gemälde befunden. Gemäldeartig ist auch Krafts Reliefkomposition: ein von Strebepfeiler zu Strebepfeiler laufendes Breitbild mit zwei auf die Pfeiler übergreifenden, aber durch keine architektonische Zäsur getrennten Nebenszenen. Das Hauptfeld wird dann noch einmal durch die es überschneidende Totenlaterne in zwei gleiche Hälften geteilt, links die Grablegung, rechts die von Golgatha zurückkehrenden Männer, in einem unteren Streifen in winzigen Figürchen die Schreyersche Sippe mit ihren Vorfahren und dem Wappen; im Hintergrund eine reliefmäßig ausgebildete Fels- und Baumlandschaft. Die einzelnen Motive mit unumwundenen, aber durchaus frei aufgenommenen Anklängen an Schongauer und das durch die Maler vermittelte niederländische Gemeingut. Es könnte leicht sein, daß diese Elemente schon in dem vorangehenden Gemälde vorhanden waren; in den späteren Werken Krafts finden sich Anklänge an diesen Kunstkreis nicht mehr. Daß die händeringende Magdalena zu Füßen des Leichnams von Rogier van der Weyden abstammt, hat wahrscheinlich Kraft selbst nicht gewußt. Durch keine Entlehnung zu gewinnen war die tiefe Empfindung in der dem sinkenden Haupt des Sohnes im Abschiedskuß beegnenden Mutter. Die am 11. September 1490 vertraglich übernommene Arbeit war in 20 Monaten vollendet.

Im April 1493 stiftete Hans Imhof das Sakramentshaus der Lorenzkirche. Der Name des notwendig vorauszusetzenden architektonischen Gesellschafters ist nicht überliefert. In unbegreiflich kurzer Zeit —

sie bliebe auch dann kurz, wenn die Vollendungsinschrift 1496 um einiges vorgriffe — war diese immense Formenfülle erdacht, gezeichnet, vormodelliert, gemeißelt und aufgestellt. Der Typus freilich war nicht neu, allerdings in Franken noch nicht und in so großem Maßstabe nirgends ausgeführt. Diese Reaktion mittelalterlichen Denkens, der Sprung der freien Phantasie über die Wirklichkeit hinaus, enthüllt uns den Doppelsinn dieser Zeit, die doch eigentlich auf Anerkennung der Wirklichkeit hinausging. Gotisch ist gleichfalls die Unterwerfung des Plastikers unter den Architekten. Es ist auch dem Betrachter in der Tat nicht möglich, in diesem atemlosen Bewegungsdrang die plastischen Einschiebungen zu packen und vor ihnen stille zu halten. Die meisten werden davon nicht viel mehr beachten, als die weltbekannten, auf der Erde knienden Tragfiguren des Meisters und seiner beiden Altgesellen *. Wir geben in Abb. 552 und 553 zwei Ausschnitte aus den höher liegenden Teilen. Es ist nun überhaupt nicht zu leugnen, daß das Sakramentshaus, in seiner Gesamterscheinung genommen, in die prunklose und unphantastische Gedicgenheit der Kraftschen Kunst, wie wir sie sonst kennen, sich gar nicht einfügen will. War er wirklich der Erfinder? Allein schon die Erwägung, daß nur ein architektonisch ganz durchgebildeter, mit allen Weihen der Bauhüttenweisheit versehener Künstler den Entwurf schaffen konnte, müßte auf den Schluß führen, daß er es nicht war. Wenn auch der Unternehmer, so hat er doch einem anders gerichteten Denken hier sich untergeordnet **.

In den in die Jahre 1498, 1500 und 1503 fallenden drei großen Stein-epitaphen fand er seine Freiheit wieder. Nachdem die Nürnberger Patri-
zier sich auffallend lange mit Gedächtnistafeln in Malerei begnügt hatten, nahm Kraft zuerst das monumentale Steinepitaph auf, und mit welchem Beifall, zeigt die rasche Folge der obengenannten Jahreszahlen. In keinem wiederholt sich der Künstler, gemeinsam ist ihnen, im Gegensatz zum Schreyerschen Epitaph, die Ablehnung gemäldemäßiger Komposition: sie sind in musterhaft plastischem Stil gehalten. Wir müssen es mit der Betrachtung eines einzigen bewenden lassen und wählen dazu das Pergens-
törfische in der Frauenkirche (Abb. 554). Gegenstand: die Schutzmantel-
madonna. Die ganze christliche Menschheit, nach ihren Ständen geordnet, kniet im Gebet vor der himmlischen Fürbitterin. Eine Frauengestalt von

* Das Motiv war an Taufkesseln altgewohnt.

** Der Beifall war ungeheuer. Noch schlagender als das Lobgedicht des Humanisten Eoban Hesse bezeugen es die rasch sich folgenden Nachahmungen in der Umgegend: Kalchreuth 1498, Schwabach 1505, Heilsbronn 1515, Ottensoos 1522. Direkt auf Kraft geht keines derselben zurück, wenn auch die spätere Tradition sie ihm zuzuschreiben liebte. So wird es auch mit dem angeblich von ihm nach Kaisheim bei Donauwörth gelieferten, im 17. Jahrhundert zerstörten, sich verhalten haben. Wo an andern Orten die Meister von Sakramentshäuschen genannt werden, sind es stets Baumeister: in Augsburg, Bopfingen, Eßlingen, Nördlingen, Regensburg u. a. m.

so reifen und großen Formen hatte das ganze ablaufende Jahrhundert in Nürnberg nicht gesehen. Wundervoll klar, symmetrisch streng und doch in weichem Fluß ist die Teilung der Fläche, plastisch von schönster Wirkung die Abstufung des Reliefs: flach in der schuttsuchenden Menge, die nur als Menge aufzufassen, mit tieferen Schatten in den Mantelfalten; zu kräftigen Gegensätzen fortschreitend in den die Krone herbeitragenden Engeln und dem Zierwerk des Baldachins.

1505 waren die an der Straße vom Tiergärtner Tor zum Johannis-kirchhof aufgestellten Kreuzwegstationen, die »sieben Fälle Christi« darstellend, in Arbeit (Abb. 555, 556). Solche Stationsbilder pflegten von Jerusalempilgern gestiftet zu werden. Die ältesten in Deutschland erwähnten, von 1468, hatte Lübeck; es folgte der Zyklus von Dusenbach im Elsaß, 1484 von einem Grafen von Rappoltstein gestiftet; von 1485 in Görlitz; von 1495 in Koblenz; von 1498 in Trier. (In Italien ältestes Datum 1493, in den Niederlanden 1505.) Wer in Nürnberg der Stifter war, ist nicht einwandfrei sichergestellt. Nach der Legende wäre es Martin Ketzler gewesen; er hätte im Heiligen Lande die Entfernungen genau nach Schritten abgemessen, wie es auch auf jeder Tafel zu lesen ist; nach Hause zurückgekehrt, hätte er gefunden, daß die Notiz verlorengegangen war, und sofort hätte sich der gewissenhafte Mann zum zweitenmal nach Jerusalem auf den Weg gemacht. Ist dies Geschichtchen auch nur Volksdichtung, so ist es doch von großer typischer Echtheit und sollte nicht vergessen werden. — Krafts Stil ist auf seiner letzten Entwicklungsstufe, im Landauer Epitaph von 1503 und noch entschiedener in den Stationsbildern, ganz auf das Einfache gestellt. Es sind große, auf Pfeilern ruhende Steintafeln ohne jedes dekorative Beiwerk. Die Erzählung ist von schlichtester Sachlichkeit. Auf das Bunte und Groteske, womit in Passionsszenen herkömmlich die Darstellung der Schergen unterhaltend oder moralisch abschreckend gemacht wurde, verzichtet er; es sind grobe, schwere Figuren aus einer niedrigen Welt, die zur Handlung gehören, aber für sich nicht interessieren; haften bleibt der Blick allein am Kreuztragenden. Der Konzentration des dramatischen Vortrags entspricht die stilistische Haltung. Die Form gibt nur das Notwendige, großzügig vereinfacht. Und was die Komposition betrifft, so muß man zum Vergleich auf die Reliefs der Schnitzaltäre hinblicken, wie sie ganz als Gemälde angelegt sind mit Raumvertiefung und Verkürzung und reicher Hintergrundstaffage. Kraft hat den Reliefstil wiedergefunden; die Fläche ist völlig von den Figuren ausgefüllt; zwei oder drei Raumschichten setzen sich deutlich voneinander ab; die Überschneidungen sind so geordnet, daß kein für die Aktion wesentlicher Teil verdeckt wird und doch auch nirgends Lücken übrigbleiben. Was Kraft dahin gebracht hat, ist seine so künstlerische wie menschliche Ehrfurcht vor der Sache. Wie auf der dritten Station seines Leidens-

weges Jesus ermattet aufs Knie sinkt und zu den Frauen gewendet spricht: Ihr Töchter von Jerusalem, weinet nicht über mich, sondern über euch und eure Kinder — das ist ein plastisches Motiv, das man nicht vergißt, wenn man es einmal gesehen hat. Aber es ist noch mehr: dieses Bild der im Leiden bewahrten Manneswürde ist ein kostbares geschichtliches Dokument des deutschen Ethos. Von ihm aus fällt ein helles Licht in das Innerste der Zeit durch alles sie beschwerende Philistertum hindurch, und man begreift, daß aus ihr auch ein Martin Luther hervorgehen konnte.

In den Stationsbildern war Kraft von einem großen Inhalt ergriffen und zu einfachster Wahrhaftigkeit geführt. Neben ihnen nehmen so anspruchslose Gelegenheitsarbeiten, wie an einem Privathause das Relief mit dem Drachenkampf St. Georgs und die Genreszene an der Stadtwaage künstlerisch wahrlich keinen geringeren Rang ein (Abb. 557, 558). Das Datum 1497 auf der letzteren ist ein ganz wichtiger Meilenstein der Entwicklung. Er sagt uns, daß ein deutscher Künstler ohne Zutun der Renaissance, allein durch sich, aus der Gotik den Weg ins Freie gefunden hat. Freilich ist auf demselben zunächst noch niemand ihm nachgefolgt — es wäre denn der junge Dürer. Was bei diesem zu einer schweren und verwickelten Denkarbeit wurde, hat Adam Kraft, seinem Naturtriebe folgend, schlicht und naiv gelöst. Sein zu früher Tod im Spital zu Schwabach 1508 schnitt große Wirkungsmöglichkeiten ab.

Einstweilen mußte noch die Spätgotik sich ausleben. Und sie tat es mit einer rauschenden Fülle und klingenden Freudigkeit im Schaffen der Künstler und einer nicht zu ermüdenden Empfänglichkeit des Publikums, die der oberdeutschen Bildhauerkunst in den Jahrzehnten 1440—1510 einen einzigartigen Charakter verleihen. Wer die große Masse zum ersten Male sieht, hält es für aussichtslos schwer, sich in ihr zurechtzufinden: zuerst erscheinen alle Dinge in ihr einander ähnlich; in der Nähe betrachtet, treten hingegen die Nuancen so scharf hervor, daß man den Zusammenhang nicht findet. Es sind immer drei Faktoren, wie man sich wieder einmal vergegenwärtigen möge, die in der konkreten Stilerscheinung zusammenwirken: der allgemeine Zeitstil, der in der Kollektivarbeit der großen Werkstätten sich ausbildende örtliche Genius und die die Menge überragenden Künstlerpersönlichkeiten. War in der ersten Generation des 15. Jahrhunderts unter Nachwirkung der internationalen Strömung des 14. das Gemeinsame noch übermächtig, so stand die mittlere unter der Herrschaft des zweiten Faktors, und nun in der letzten tritt der dritte in den Vordergrund. Die drei großen Nürnberger, die wir oben betrachtet haben, sind unter sich so verschieden, daß es eindringender Beobachtung bedarf, um den gemeinsamen Nürnberger Dialekt zu erkennen. Anders wieder begründet sich die Differenzierung, wenn die

leitende Persönlichkeit aus einem fremden Stamme zugewandert ist. Wie die elsässische Malerei durch den Schwaben Schongauer ein unelsässisches Gesicht annahm, so empfing in Franken die Würzburger Plastik ihre von der Nürnberger durchaus verschiedene Prägung durch den aus Osterode am Harz eingewanderten Tilmann (Dill) Riemenschneider. Wäre uns dieser Umstand nicht zufällig bekannt, so würde man Riemenschneider für einen typischen Vertreter mainfränkischer Gemütsart erklärt haben. Andererseits — wer vermöchte seine niederdeutsche Mitgift genau auszurechnen? Jedenfalls könnte sie nur im psychischen Untergrunde gesucht werden; formal künstlerisch ist er schnell ein Oberdeutscher geworden. Wo immer er seine Lehrjahre durchgemacht haben mag, als er nach Würzburg kam, hatte er sie schon hinter sich. — An Jahren jünger * als die großen Nürnberger, bleibt er in seiner Entwicklung zuletzt hinter ihnen zurück. Den Durchschnittsgeschmack der 90er Jahre repräsentiert er aber am vollkommensten und ist unerreicht in seinem Einfluß als Schulhaupt. Zum Jahre 1500 wird notiert, daß seine Werkstatt 12 Lehrlinge beschäftigte; die Zahl der Gesellen, auf die es noch mehr ankäme, wird nicht genannt. Die Menge der uns erhalten gebliebenen Arbeiten »in der Art Riemenschneiders« ist enorm. Aus ihnen einen engeren Kreis »authentischer« auszusondern und ihn nicht zu eng und nicht zu weit zu ziehen, wird kaum je mit Sicherheit gelingen, da die Zahl begabter und anpassungsfähiger Gehilfen, die im Laufe der Jahre durch seine Werkstatt gegangen sind, augenscheinlich groß war. Unterfranken, bis 1490 in der Schnitzkunst weder durch Güte noch durch Menge hervorragend, wurde in den drei folgenden Jahrzehnten auf diesem Felde, und gleichlaufend in der Grabplastik, die vielleicht reichste deutsche Landschaft. Jedenfalls ist sie es im heutigen Bestand. Sie war dicht besät mit kleinen Städten, wohlhabenden Dörfern, geistlichen Konventen und Wallfahrtskirchen, und wohin man kommt, findet man, wo nicht immer (wie früher geglaubt wurde) Riemenschneider selbst, so doch überall einigen Widerhall von ihm. Als er 1531 starb, war seine Kunst längst veraltet, aber noch ungemindert in der Gunst des Publikums und in seinem Kreise auch von keinem Nachfolger überflügelt. — Der Grundton seines Wesens ist eine gedämpfte Harmonie. Am besten liegt ihm die Einzelfigur, und hier wieder besonders die weibliche. Aus Ernst und Grazie, Formenlieblichkeit und stiller Wehmut mischt er eine Idealität,

* Sein Geburtsjahr zu kennen, wäre nicht unwesentlich. Gelegentlich einer gerichtlichen Zeugenaussage im Jahre 1528 gab er zu Protokoll, er sei 60 Jahre alt und seit 40 Jahren in Würzburg ansässig. Da die zweite Angabe erweislich falsch ist, — er wurde 1483 in die Zunft eingetragen und 1485 Bürger —, so erregt auch die erste den Verdacht der Ungenauigkeit, um so mehr, da er, falls sie richtig wäre, schon mit 17 Jahren geheiratet und mit 22 seine Adam und Eva geschaffen haben müßte. Sein frühestes urkundlich beglaubigtes Werk ist der Altar in Münnerstadt von 1490.

die, wie der Erfolg beweist, in hohem Maße nach dem Herzen der Zeit war und auch dann nicht mißfiel, wenn sie, in schwächeren Augenblicken, ins maniert Sentimentale geriet. Seine Gestalten, auch die der Männer, sind schwächlich, knochig, nicht nur handlungslos, sondern auch wenig handlungsfähig, die Frauen mit abfallenden Schultern, schmalen Hüften, kleinen, aber deutlich abgezeichneten Brüsten; die Köpfe mit vortretenden Backenknochen, spitzovalem Untergesicht, langer, edel geformter Nase, träumerischen Augen, kleinem, oft wie zum Weinen verzogenem Munde, reichem Haar. Das Standmotiv hat etwas schwebend Unsicheres. Das Gewand ist von klarer Ökonomie, reich, aber nicht eigentlich bewegt; langgezogene, stark hervortretende Grate, im Auseinandergehen durch zangenförmige, in der späteren Zeit dreiblattformige Mulden akzentuiert, im ganzen auf malerischen Eindruck angelegt. Die ihm gestellten Aufgaben brachten es mit sich, daß er auch erzählende Reliefs zu geben hatte; seine Stärke sind sie nicht. Als Techniker nimmt er es mit jedem auf und ist einer der wenigen, die gleichmäßig in Stein und in Holz gearbeitet haben; vielleicht war sogar der Stein sein ursprüngliches Material. Seine Lehrjahre liegen im Dunkel, nur dürfen wir sagen, daß sie nicht in Würzburg lagen. Sein Stil wurde schnell fertig und blieb dann im wesentlichen stationär, wie er denn überhaupt kein Mann der Probleme war. Gerade der große äußere Umfang seines Schaffens macht dessen innere Begrenztheit deutlich; diese verhältnismäßig enge Welt aber beherrschte er mit ruhiger Meisterschaft und mit nie nachlassendem sittlichem und künstlerischem Ernst. — Zu seinen frühesten Arbeiten, durch Vertrag von 1490 gesichert, gehören Adam und Eva am Marktportal der Marienkapelle (Abb. 536, 537). Bei ihrer Ablieferung wurde, daß sie wohl gelungen seien, vom Rat ausdrücklich anerkannt. Schon vorher hatte derselbe sich eingehend mit ihnen beschäftigt, z. B. mit der Frage, ob Adam mit oder ohne Bart dargestellt werden sollte; man entschloß sich »mehrents« für die jugendliche Auffassung. Das erste Menschenpaar bot der Kunst eine der wenigen und keineswegs oft benutzten Gelegenheiten zur Darstellung des nackten Körpers. Ein ernstlich in Betracht kommendes Vorbild kann Riemenschneider nicht gehabt haben, er ist vor die Natur getreten. Unvermeidlich zieht man den Vergleich mit dem Genter Altar. Von der restlosen Entschleierung und unbestechlichen Objektivität Jan van Eycks ist nun bei Riemenschneider nicht die Rede; er legt ein für die damalige deutsche Kunst wohl nicht völlig unbegreifliches, aber so doch nicht zu erwartendes Bekenntnis zur Schönheit ab. Er ist von ihr so erfüllt, daß er um dieselbe Zeit in Münsterstadt im Mittelschrein des Hochaltars (man denke!) eine Maria Magdalena aufstellt, die im Grunde ebenfalls nackt ist, nur daß ihr durch ein Wunder ein dünner Pelz auf der Haut gewachsen ist. Später ist Riemenschneider nur im Kruzifixus auf das Nackte zurückgekommen;

er gibt ihn nicht nur gemäßigt, sondern ausgesprochenermaßen weich und schön; Veit Stoß hätte ihn wahrscheinlich weibisch gefunden. Von 1493 datiert die lebensgroße Sandsteinmadonna im Neumünster (Abb. 538), unter den zahllosen, die aus Riemenschneiders Werkstatt noch hervorgehen sollten, die frischeste, das Kind von köstlicher Naivität, die Hände der Mutter delikate und als Arbeit in Stein ein Meisterstück. Im Jahre 1496 übernahm er (auch hier der ausführliche Vertrag erhalten) das Denkmal für den Bischof Rudolf von Scherenberg (Abb. 540, 541). In der langen, am Ende des 13. Jahrhunderts beginnenden, am Ende des 18. schließenden Reihe der Würzburger Bischofsgräber unbedingt der Höhepunkt. Die traditionelle Form der Tumba aufgegeben, wohl weil der Raum schon zu dicht besetzt war; ein Wandgrab; und damit der alte fatale Zwiespalt zwischen »Liegen« und »Stehen« beseitigt. Architektonisch betrachtet eine lockere Komposition, was aber im Sinne der Spätgotik kein Fehler ist. Der Sockel hätte organischer gestaltet werden dürfen; gut, daß er überhaupt da ist. Malerisch gedacht, dabei sehr maßvoll, das Übergreifen der Rahmenengel in die Mittelfläche, der Löwen in den Rahmen. Diese Löwen sind nun endlich keine Fußschemel mehr, sondern liegen auf gleicher Höhe mit dem Bischof neben ihm. Wie alle Würzburger Bischöfe, hält Rudolf von Scherenberg außer dem Krummstab ein Schwert, das Abzeichen seiner Würde als »Herzog von Franken«. Er war ein energischer und kluger Regent gewesen, der sehr verfahrenere Verhältnisse hatte in Ordnung bringen müssen. Riemenschneider bringt noch einen Zug von abgeklärter Altersmilde hinzu. Die uns zu groß und schwer erscheinende Mitra war vorgeschrieben. Die folgenden Jahre brachten mehrere Adelsgrabmäler, unter denen das der Gräfin Dorothea von Rieneck einen neuen Typus einleitet: kniend in Profilstellung. Ferner das Tympanon für die Wallfahrtskirche in Dettelbach und die 14 kolossalen Sandsteinstatuen an den Strebepfeilern der Würzburger Marienkapelle; Gesellenarbeit, doch den gattungsmäßigen Durchschnitt sehr überragend. — Die populäre Vorstellung von Riemenschneider kennt ihn fast nur als Holzschnitzer. Man sieht, wie falsch sie ist. Bis zum Schluß des Jahrhunderts hat er nur den einen Altar für Münnerstadt geliefert, und es ist uns zweifelhaft, ob derselbe eine eigenhändige Arbeit ist. In Würzburg scheint man Schnitzaltäre nicht sehr geachtet zu haben. Die drei großen Meisterwerke Riemenschneiders in dieser Gattung entstanden erst am Anfang des 16. Jahrhunderts, und für Kirchen des Taubergrundes. 1500—1505 der Altar des heiligen Blutes in der Hauptpfarrkirche zu Rothenburg. Nach Ausweis der Rechnungen, vorausgesetzt, daß sie keine Lücke enthalten, erhielt der Schreiner Erhard 128 Gulden, der Bildschnitzer Riemenschneider nur 105. Der ausgezeichnet schöne Aufbau gehört dem ersteren. Der Fortschritt zur Vereinheitlichung und Vereinfachung gegenüber den älteren Typen fällt in die Augen. Die statuarische Plastik ist der

Staffel und dem krönenden Gesprenge vorbehalten, Schrein und Flügel werden von Erzählungen eingenommen, und zwar jedesmal nur eine Szene. In der Mitte das Abendmahl. Die beinahe lebensgroßen Freifiguren sind auf den Eindruck eines sehr malerischen Reliefs zugestimmt, und das Gemäldemäßige (oder Panoramaartige) wird durch die Behandlung des Hintergrundes noch verstärkt. Das Prinzip ist niederländischen Ursprungs, Riemenschneider aber sicher nur durch Vermittlung bekannt geworden und von ihm unendlich veredelt. Wunderlich ist, daß der Künstler Judas Ischariot zum Zentrum der Komposition gemacht hat; nach Christus muß man erst suchen. Auch im linearen Zusammenhang ist die Komposition unflüssig. Über alle Mängel hinweg siegt der Eindruck: eine Abendmahlsdarstellung von so viel Adel und Stärke der Stimmung besitzt die deutsche Kunst nicht mehr. (Vgl. dagegen das bekannte Glasgemälde in Soest, eine urbeagliche Bauernmahlzeit mit reichlich Schinken und Schweinskopf.) — Es folgten die Tauber abwärts die Altäre in Dettwang und Creglingen. Der letzte zumal nimmt in der großen Heerschar der deutschen Schnitzaltäre einen der vornehmsten Plätze ein (Abb. 543, 544). Das Darstellungsprinzip ist dasselbe wie in Rothenburg, die Komposition straffer, von einem prachtvollen Bewegungsstrom getragen, wie er bei Riemenschneider nicht wieder vorkommt. Allen drei Altären des Taubergrundes (noch an ihrem ursprünglichen Platz und in ausgezeichnetem Zustande erhalten) ist eine technische Besonderheit eigen: sie lassen das Holz in seiner Naturfarbe, sind unbemalt, bis auf die Angabe der Augensterne in Schwarz. Schon Stoß hatte zuweilen dasselbe getan. Ist das nicht eine Widerlegung unserer früheren Behauptung, daß im letzten Viertel des Jahrhunderts die Plastik fortschreitend malerischer geworden sei? Keineswegs, es ist eine Bestätigung. Die Polychromie der Plastik im frühen und hohen Mittelalter war nicht malerisch, sondern ornamental gedacht gewesen. So wie sie in der Holzplastik des 15. Jahrhunderts geübt wurde, drängte allerdings eine malerische Tendenz sich vor, deren wichtigstes Hilfsmittel aber gar nicht die Farbe, sondern die Vergoldung war mit ihrer verstärkten Licht-Schatten- und Reflexwirkung. Stoß und Riemenschneider langten bei einer Technik an, die durch kühne Unterhöhlungen und freie Ausladungen die Helldunkelskala bedeutend erweiterte, und sie erkannten, daß es eine einheitlichere und in gewissem Sinn malerisch noch gesteigerte Wirkung ergebe, wenn sie unter Verzicht auf die Farbe allein auf Licht und Schatten arbeiteten. Und noch etwas anderes war für sie bestimmend. Nach der gebräuchlichen Technik der »Fassung« wurde das Holz mit Leinwand überzogen und auf diese eine Gipschicht als tauglichster Grund für Farbe und Vergoldung aufgetragen, womit jedoch dem Bildhauer die Berechnung der letzten und feinsten Effekte aus der Hand genommen war. Die von den besten Künstlern jetzt verlangte Aus-

schaltung des Faßmalers bedeutet Verfeinerung des Formgefühls und eine neue Schätzung der vollen Eigenhändigkeit; freilich nur bei günstiger Aufstellung konnten diese Vorzüge zu ihrem Recht kommen, und eine Minderung der dekorativen Fernwirkung war jedenfalls ausgeschlossen, weshalb die — überdies mit der nun einmal geforderten Massenproduktion unvereinbare — Neuerung nie allgemeine Aufnahme fand.

Die besprochenen großen Altarwerke, zu denen noch zwei kleinere, inzwischen zerstörte in Rothenburg kamen, wiewohl sie in ihrer letzten Vollendung wirklich eigenhändig waren, haben doch für die Zwischenstadien des Arbeitsprozesses eine große Menge von Gehilfen in Tätigkeit gesetzt. Die Folgen zeigen sich deutlich. Erst von jetzt ab bevölkerten sich die Kirchen der Umgebung Würzburgs mit jener Fülle von Holzplastik, die uns noch heute in Erstaunen versetzt, nachdem sehr vieles wieder beseitigt und nur in Bruchstücken in die öffentlichen und privaten Sammlungen, die ihrer noch voll sind, übergegangen ist. Riemenschneiders persönliche Entwicklung hatte ihren Höhepunkt erreicht, alles Weitere ist ein leises Ermatten und Sinken. Die Hauptwerke seiner Spätzeit, die große, zu Ehren des Kaisers Heinrich II. und der Kaiserin Kunigunde im Dom von Bamberg aufgestellte Tumba und das Grabmal des Fürstbischofs Lorenz von Bibra im Dom von Würzburg, sind wieder Arbeiten in Stein. Den an letzteren sichtbar werdenden Renaissanceeinschlag setze ich auf Rechnung eines Gehilfen. Würzburg stand nicht in einem großen, aufsteigenden Strom des Kunstlebens wie Nürnberg; Riemenschneider hat die spätere Entwicklung Peter Vischers, den er überlebte, nicht mitgemacht.

Schwaben. Wenn man von schwäbischer Plastik spricht, meint man gewöhnlich die Ulmer. Diese Beschränkung ist aber unbegründet. Es gab auch in anderen Orten (Memmingen, Ravensburg, Biberach u. a. m.) bemerkenswerte (noch nicht ausreichend erforschte) Werkstätten, aber alle wurden überragt von der gewerb- und handelsmächtigen Donaustadt Ulm in der Fülle der Produktion und der weiten Verbreitung der Erzeugnisse. Der Geist der Multscherschen Werkstatt lebte fort in den 60er und 70er Jahren, wovon der Tiefenbronner Altar von 1469 und die Madonna in Heggbach (O.-A. Biberach) von 1470 schöne Zeugnisse geben. Nicht zu bestimmen ist die Herkunft des großempfundnen Vesperbildes von Hedelfingen, datiert auf 1471 (Abb. 528). Jörg Syrlin d. Ä. war für seine Person Tischler; die Schnitzer, die er nach Bedarf in seiner Werkstatt beschäftigte, lassen sich aus der Menge der Ulmer Schnitzer nicht herausfinden. Für die 80er und folgenden Jahre hat Gertrud Otto drei Meister, die sie nach dem Acker-Altar, dem Hausener Altar und der Kirche von Illerzell benennt, nachgewiesen und jedem ein reichliches Dutzend von Arbeiten zugeteilt. Der eigentliche Großbetrieb konzentrierte sich aber um Jörg Syrlin d. J. Nach dem Tode seines Vaters

(1491) übernahm er dessen Werkstatt, zunächst als Tischler. Unter mehreren Chorgestühlen ist das Blaubeurer von 1493 das bedeutendste. Allerdings ist bei ihm kein Grund, wie beim Vater, zweifelhaft zu lassen, ob er auch Bildschnitzer gewesen ist. Die Menge der aus seiner Werkstatt hervorgegangenen Arbeiten, die wir noch heute besitzen, ist ungeheuer, doch besteht keine Notwendigkeit, die eigenhändigen so auszuscheiden, daß man die besten wählt. Zu den besten rechnen wir den Dreifigurenaltar in der Neithartkapelle des Ulmer Münsters von 1492 (Abb. 491) und den Talheimer Altar um 1515 (Abb. 493). In Betracht des langen Zeitabstandes ist die Entwicklung merkwürdig gering.

Welchem Ulmer nun — ein Ulmer muß es sein — verdankt die schwäbische Plastik ihren Stern und Stolz, den Hochaltar in Blaubeuren? Das prachtvolle Schreinerwerk ist sehr wahrscheinlich von demselben, der gleichzeitig (1493) die Chorstühle ausführte, also von Syrlin; die Flügelgemälde verteilen sich auf mehrere Hände; aber von wem ist das künstlerisch am schwersten Wiegende, sind die fünf großen Schreinsfiguren? (Abb. 492.) Von Syrlin, für den sie früher in Anspruch genommen wurden, sicher nicht. Von der hoheitsvollen Schönheit und dem strahlenden Glück der Königin Maria ergießt sich ein herrlicher rhythmischer Wellenschlag über die Nebenfiguren, die durchaus im Zusammenhang des Ganzen, nicht auf Einzelschönheiten gemessen sein wollen. Das ist mehr, als Syrlin je erstrebt hat. Heute schwebt die Wahl zwischen zwei andern Ulmern, Michael Erhart und seinem Sohn Gregor. Auf die Kenntnis Michaels glaubte man bis vor kurzem verzichten zu müssen. Jetzt hat ihm G. Weise versuchsweise eine Gruppe von Schnitzbildern zugeteilt, die aber doch an die Blaubeurer nicht nahe genug herankommt. Größer ist doch immer die Verwandtschaft mit der Schutzmantelmadonna aus Kaisheim (Abb. 486), die fast sicher Gregor angehört, aber ein Jahrzehnt später entstanden ist, als er nach Augsburg übergesiedelt war (1494). Die Kaisheimerin ist im Körpergefühl betonter, zugleich freier, einfacher und größer, was auf eine nur in Augsburg mögliche Berührung mit der Kunst Italiens gedeutet werden kann. Zweifellos gehören Gregor dann noch eine Madonna im Nationalmuseum in München und die sehr schöne in Frauenstein (Oberösterreich). Und so wird man auch die von Gertrud Otto vorgenommene Attribution der Dreifigurengruppe der Vanitas (jetzt in Wien) plausibel finden (Abb. 485, 487). In Augsburg hat er einer vielbeschäftigten Werkstatt vorgestanden. Wir haben Kunde von großen Aufträgen in Stein, u. a. für Kaiser Maximilian, erhalten hat sich davon nichts. Er starb nach 1531. — Von den außerulmischen Werkstätten wissen wir nicht viel. Von Friedrich Schramm ist die Schutzmantelmadonna im Deutschen Museum Berlin (Abb. 489), ein anderer Ravensburger arbeitete den Hochaltar im Dom zu Chur, Yvo Strigel in Memmingen lieferte mehrere Altäre nach Graubünden.

Innerhalb der süddeutschen Bildhauerkunst war das schwäbische Gebiet dasjenige, das am längsten in spätgotischer Gesinnung beharrte. Der brausende Auftrieb der 80er Jahre ging an Schwaben fast unbemerkt vorüber. Dem Betrachter längerer Reihen schwäbischer Bildwerke fällt es auf, wie klein der Vorrat der Motive ist und mit wie ungeschwächter Liebe sie immer wieder hin und her gewendet werden. Es ist, wie wenn die Kinder sich ins Endlose an der Wiederholung derselben Geschichten erfreuen, nur daß sie gut sein müssen; oder wie das Volkslied nicht erfindet, sondern lediglich variiert. Das Starke und Große darf man in Schwaben nicht suchen. Die Männergestalten sind durchweg matter, überhaupt seltener, wie die der Frauen und Jünglinge (Abb. 488). Das Madonnenideal ist innig, sittig, in seiner Lieblichkeit doch bürgerlich beschränkt und gelegentlich auch langweilig, wie bei Multscher noch nicht und bei Gregor Erhart nicht mehr.

Hatte die schwäbische Kunstprovinz gegen Franken, den Oberrhein, die Schweiz offene Grenzen mit mannigfach gemischtem Geben und Nehmen — gegen Franken mehr ein Nehmen, gegen den Oberrhein und die Schweiz mehr ein Geben —, so sind gegen Osten Schwaben und Baiern durch einen festen Strich voneinander geschieden. Sobald wir den Lech überschreiten, weht uns eine andere, schärfere Luft entgegen. Das merkwürdig späte Flüssigwerden der originalen Kunstbegabung des bairischen Stammes — der erste Abschnitt dieses Kapitels zeigte die Anfänge — verminderte nicht ihre, wie sich nun zeigte, kraftvolle Ursprünglichkeit. Zwischen ihr und der Spätgotik besteht eine tiefe Sympathie, die man, den Begriff weit genug gefaßt, bis ins bairische Barock und Rokoko des 17. und 18. Jahrhunderts als volkstümlichen Unterton wiedererkennen kann. Oder — dieselbe Sache in umgekehrtem Ausdruck — die der Spätgotik innewohnende barocke Tendenz wird in der bairischen Plastik unumwundener als irgendwo sonst herausgekehrt. Wenn die schwäbische Kunst gemütvolle Befriedigung im Sinnigen, Sanften, idyllisch Begnügten findet, so lebt die bairische unmittelbarer im Augenreiz; sie hat die kräftigere Sinnlichkeit und verlangt nach schärferer Würze; wo sie rühren will, tut sie es mit Strenge, und ihr Humor ist drastisch; um ihre Nachbarn kümmert sie sich wenig, und ein überall ihr anhaftender herber Erdgeruch erinnert uns daran, daß die städtische Mittelstandskultur hier noch nicht so alt ist, daß sie den bäuerlichen Grundcharakter des Stammes hätte verwässern können. Hier, wo keine monumentale Tradition im Wege stand, ist das Feld für die optisch-malerische Auffassung der Plastik frei, und offenbar liegt in dieser Richtung die eigenste Begabung des Stammes. Nachdem sie ihr Element gefunden hatte, wuchsen ihr schnell die Kräfte, und die Jahrzehnte 1480—1510 wurden auch für die bairische Bildhauerkunst eine Blütezeit, die, wenn ihr schon die Talente größten Formats

fehlen, in ihrer Frische einen besonderen Reiz hat. Heute freilich müssen wir das Bild dieser schaffensfrohen Zeit aus Splittern uns notdürftig zusammenstücken. In Baiern sind Renaissance und Barock eifriger als irgendwo darüber gewesen, die von der Spätgotik aufgebaute Welt wieder abzutragen. Wenigstens haben sie ihre Trümmer nicht gänzlich beseitigt. Durchmustert man die Altarbauten des 17. und 18. Jahrhunderts, so findet man in ihnen spätgotische Skulpturen in beträchtlicher Menge wieder verwendet, und wahrscheinlich ist dies nicht ohne Kritik der Qualität geschehen. Stark reduziert ist ebenfalls die zweite Hauptgattung, die Grabmalsplastik. In ihr behauptet das Gebiet zwischen Salzach und Inn, wie vordem, den ersten Platz, während der gewaltig anschwellende Strom der Holzschnitzkunst seine ergiebigsten Quellen in Landshut und München hatte. Hart vor der Schwelle der höfischen und humanistischen Geschmackswendung zur welschen Kunst erlebte hier die heimisch-bürgerliche ihre kurze, farbenreiche Spätblüte. In den Kirchen Münchens und Landshuts freilich ist von ihren Erzeugnissen nur ein dünner Rest geblieben; ein reicherer in den Landkirchen der Umgebung, doch begreift es sich, daß hier nicht Stücke erster Qualität gesucht werden dürfen. In der Grabmalkunst macht sich ein gattungsmäßiger Unterschied bemerklich: am Inn bleibt die herkömmliche Form des Bildnis- oder Wappensteins in Geltung, an der Isar erlangt das Epitaph die Vorherrschaft. Mit dem Reichtum der Dome von Augsburg und Eichstätt, deren Schiffe und Kreuzgänge noch heute mit Epitaphen bis zum Rande gefüllt sind, haben indessen München und Ingolstadt niemals wetteifern können. In München hieß der Hauptmeister dieser Zeit Erasmus Grasser, neben Jörg Ganghofer, dem Erbauer der Frauenkirche, der älteste Name in der später so reich gewordenen Künstlergeschichte der Isarstadt. 1477 zuerst als Meister genannt, gestorben 1518. Ihm wird, mit ungleich abgestufter Berechtigung, eine größere Gruppe von Arbeiten zugeschrieben. Beglaubigt sind nur zwei. 1480 empfing er Zahlung für sechzehn Figuren für das Rathaus in München, wovon zehn erhalten sind (Abb. 515, 516). Man muß wissen, daß ein großer Bürgersaal auch den Nebenzweck eines Fest- und Tanzsaals hatte. Grasser hat eine Faschingsvermummung, den ungarischen Moriskatanz*, dargestellt, vom verwegen originellen Gegenstand zu Wagnissen der Form fortgerissen, die das künstlerische Vermögen der Zeit von einer ganz neuen Seite zeigen. Im Grunde ist es verwunderlich, daß dies lachlustigste aller Jahrhunderte in der Kunst so selten seiner Laune die Zügel schießen ließ. Hatte doch selbst die kirchliche Kunst, und schon in den vorangehenden Jahrhunderten, es für erlaubt gehalten, im dekorativen Beiwerk sich von dem ewigen Ernst in grotesken Fratzen zu erholen. Hier aber handelt es sich nicht um Verzerrungen, sondern um die in ihrer Weise wieder ernst,

*) Ein Nachhall am Goldenen Dachl in Innsbruck.

d. h. wirklichkeitsgemäß, genommene Darstellung des Lebens. Die mimische Kraft und drastische Komik ist außerordentlich. Beglaubigt sind sonst nur noch das fest und schneidig gezeichnete Rotmarmorepitaph des Kanonikus Ulrich Aresinger in der Peterskirche († 1485) und der kleine Achatius-Altar in Reichersdorf (Abb. 513).

In der letzten Zeit des 15. Jahrhunderts war in München eine reiche Produktivität erwacht, deren Werke fast immer anonym bleiben. Daß unter ihnen auch manche Stücke von Grassers sein werden, ist eminent wahrscheinlich, sie aber mit Sicherheit von den bloß grasser-ähnlichen zu scheiden, wird selten gelingen. Das Hauptstück der ersten Klasse wurde die Deckplatte auf dem Ehrengrab für Kaiser Ludwig den Bayern in der Frauenkirche zu München; in der Renaissance wurde die Tumba entfernt und ein mächtiges Bronzegehäuse wölbt sich über der dadurch fast unsichtbar gewordenen Platte. Unter Anteil von Gehilfen die Halbfiguren am Dorsal des Chorgestühls der Frauenkirche (Abb. 514), die Altäre in Reichersdorf, Pipping (Abb. 512) und Leutstetten. Einen ansehnlichen Nebenmann hatte Grassers im Meister des Bötschner-Grabsteins in der Peterskirche in München. Doch mit einem Fragezeichen zu versehen ist die Zuweisung des übrigens recht bedeutenden Vesperbildes aus Tegernsee im Deutschen Museum Berlin (Abb. 529). In Grassers Nähe entstanden, doch von ihm kenntlich unterschieden, ist die Apostelfolge in der Schloßkapelle zu Blutenburg (Abb. 517—519). Sie ist übertrieben gepriesen worden. Ein Zug von Müdigkeit, von Unmännlichkeit liegt über ihr, der sie von Grassers entfernt. — Was Grassers mit der ganzen Gruppe der altbairischen Plastik von Regensburg bis Salzburg und von Salzburg bis München verankert, um die Worte Ph. Halms zu gebrauchen, ist der ungezügelter Drang nach Lebenswahrheit, der ihm höher gilt als formale Reize oder Lyrismen; er setzt sich hart ab gegen die schwäbische Sehnsucht nach schöner Form oder den weichen Feminismus Unterfrankens.

Reicher als Westbaiern und München, den einen Erasmus Grassers ausgenommen, ist das Inn-Salzach-Gebiet mit den Zentren Landshut, Passau, Straubing, Salzburg. In Passau hatte Nikolaus von Leyen unverilgbare Spuren hinterlassen, von Salzburg aus wirkte das Vorbild Michael Pachters. Lebendige Funken von beiden zündeten bei dem Meister des Hochaltars von Kefermarkt, eines nahe bei Passau (wenn auch heute auf österreichischem Boden) gelegenen, in den 80er Jahren in Aufschwung gekommenen Wallfahrtsortes. Der Altar ist 13 m hoch, also noch höher als der kurz vorher entstandene Altar von St. Wolfgang, ebenfalls einer Wallfahrtskirche. O. Wertheimer sieht in der Auffassung der Figuren »entscheidende Anregungen« durch Nikolaus von Leyen, noch sicherer erscheint uns Pachters Vorbild im Verhältnis der Figuren zu der stark betonten Schattentiefe des Nischenraums. Von andern der Figuren geben wir in Abb. 526

eine, den St. Christoph; abweichend von der Tradition, die ihn als Riesen darstellt, ein bartloser schlanker Jüngling*, unter dem drückenden Gewicht des Christkindes schmerzlich aufstöhnend, in den langen Zügen der zerschlitzten, tief unterhöhlten Faltenmasse ein Hauptbeispiel für den Geschmack der 80er Jahre. Wenige haben dies Werk gesehen, das doch zu den vornehmsten der auf ihrem Höhepunkte stehenden spätgotischen Bildnerei gehört. — Einseitig durch Nikolaus Gerhaert bestimmt und doch auch echt bairischen Erdgeruch ausströmend ist die Madonna von Thyrnau (Abb. 521). Ganz donaubairisch in der »seligen Musikalität der Stimmung« die Madonna von Jenkofen (Abb. 524). Weitere Beispiele Abb. 520—525. — Schwach erhalten ist die Salzburger Plastik, die doch jeder Wahrscheinlichkeit nach eine bedeutende Rolle gespielt hat. — Niederösterreich ist noch nicht genügend untersucht, scheint aber innerhalb des allgemein-bajuvarischen Stilcharakters eine Besonderheit nicht ausgebildet zu haben; Arbeiten hohen Ranges sind die Pfeilerstatuen der Pfarrkirche in Wiener-Neustadt (Abb. 527). — Böhmen, das unter den Herrschern aus dem Hause Luxemburg eine Blütezeit genossen hatte, liegt im weiteren Verlauf des 15. Jahrhunderts brach.

Der Oberrhein. Ohne Zweifel hat hier die Bildhauerkunst um 1480 und in der nächstfolgenden Zeit eine hohe Blüte erlebt. Allein die Summe des Zerstörten ist niederschlagend groß. Man bedenke: von den gegen 50 Altären, die das Straßburger Münster am Ende des Mittelalters besaß, hat sich nichts erhalten als von einem einzigen ein kleines Bruchstück. Etwas besser daran sind wir mit der Steinplastik. Von 1485 ist die Kanzel im Münster, an der sich eine verwirrende Fülle von kleinen Figuren mit dem architektonischen Dekor zu rauschender Pracht vereinigen (Abb. 225). Die hier schon bemerkbare »barocke« Formengebung wiederholt sich derber und breiter an der Fassade der Laurentiuskapelle (1495—1505, Abb. 191). Ist auch der Baumeister Jakob von Landshut aus Baiern zugewandert, so besteht doch kein Grund, den oder die Bildhauer für Landfremde anzusehen. Der 1498 an der Außenseite der Thomaskirche zwischen zwei Strebepfeilern errichtete Ölberg war der größte dieser in Süddeutschland um jene Zeit in zahllosen Exemplaren sich ausbreitenden Gattung. Sein ursprüngliches Aussehen läßt sich aus der (künstlerisch geringwertigen) Wiederholung in Offenburg rekonstruieren. Er setzte sich panoramaartig aus vollplastischen Vordergrundfiguren, reliefmäßiger Mittelgrund- und gemalter Hintergrundlandschaft zusammen (ein Prinzip, das mehrfach auch auf Altarflügeln, z. B. in Blaubeuren, Anwendung fand). Die plastischen Bestandteile haben sich erhalten

* Auch dieser Gedanke schon bei Nik. Gerhaert; auf ihn, wenn auch in der Ausführung nur der Werkstatt angehörig, geht der jugendliche St. Christoph an einem Chorpfeiler des Wiener Stephansdoms zurück.

(Abb. 535). Sie verbinden eine gänzlich realistische Schilderung des stofflichen Beiwerks mit mächtigem Pathos des Gefühlslebens. Der Name des Meisters ist unbekannt, und andere Arbeiten von ihm haben sich nicht gefunden. — Mit den spärlichen Resten der auf Straßburger Werkstätten hinweisenden Holzplastik hat sich die Forschung in jüngster Zeit viel beschäftigt. Im Mittelpunkt der Erörterung steht die Madonna aus Dangolsheim (Abb. 530), jetzt eine Zierde des Berliner Museums. Die köstliche Frische, die aus diesem vollendetsten Einzelwerk der Epoche atmet, kann nur auf den ersten Blick darüber täuschen, wieviel überlegte Kunst in ihm steckt, wieviel verschieden gerichtete leise Bewegungen in ihm sich kreuzen. Wir haben hier einen Erben Nikolaus Gerhaerts vor uns. Von diesem stammt das Prinzip der »hohlräumlich fließenden Verschränkung« im Gewand und Haar. Bei den Ausstrahlungen der Werkstatt, in der die Dangolsheimer Madonna entstand, nach dem rechten Rheinufer dürfen wir uns nicht aufhalten. Verweilen müssen wir aber bei einem weit entfernt von Straßburg entstandenen, und doch ohne Straßburg unverständlichen Werk, das den ersten Meisterwerken des späten 15. Jahrhunderts zugezählt wird, bei dem Hochaltar von St. Georg in Nördlingen. Auf Grund einer falsch gedeuteten Urkunde wurde seine Herkunft aus Nürnberg behauptet. Nichts Fränkisches, nichts Schwäbisches ist in ihm, alles weist nach Westen. Der Kruzifixus nach Baden-Baden, die Assistenzfiguren, besonders der trauernde Johannes (Abb. 532), in die nächste Nähe des (Straßburger) Meisters der Dangolsheimer Madonna. Noch einen Schritt weiter zu tun und den Nördlinger und Dangolsheimer für eine und dieselbe Person zu erklären, wie mehrfach geschehen ist, müssen wir zögern. — Ein drittes ausgezeichnetes Werk dieses Formenkreises, jünger als die Dangolsheimer Madonna, wenn auch unverkennbar deren Linie fortsetzend, ist der Hochaltar der mit einer Wallfahrt verbundenen Kirche zu Lautenbach im Renchtal gegenüber Straßburg (Abb. 534). Sie wurde 1488 vollendet. Ist die Steinmadonna am Portal noch voll Erinnerung an Nikolaus von Leyen, so weist der Altar auf eine jüngere Generation. Die vorgetäuschte Tiefräumigkeit des Hintergrundes, ein Hauptanliegen der Schreinaltäre dieser Zeit, ist nicht mehr, wie bei Pacher und dem Kefermarkter Meister, als eine sich ins Unendliche verlierende Schattenmasse gegeben, sondern deutlich als Chor einer Kirche, wie bei Riemenschneider auf dem Creglinger Altar. Das ist Mode der 60er Jahre. Das Wertvollste am Lautenbacher ist die enge und äußerst fein durchgeführte Verflechtung der figürlichen Komposition in den Rhythmus der Schreinarhitektur; die Linien der Krönung setzen nur die Schwingung der für sich betrachtet allzu zierlich bewegten Körper fort. Sprachen wir bei früheren Gelegenheiten von gotischem Barock, so ist man hier versucht, von gotischem Rokoko zu reden. — Einen anderen Meister von feinstem Korn lernen wir in den Überresten eines später nach

Molsheim verbrachten Altars der Straßburger Karthause kennen (Abb. 533). Von der barocken Strömung ist er nicht berührt. Die Gewänder fließen weich, die Köpfe sind von einzigartigem Liebreiz. Die Komposition überträgt Erinnerungen aus der Malerei, und zwar der niederländischen, in die Plastik. — Wollten wir die von Nikolaus von Leyen ausgehende Strömung bis ans Ende verfolgen, so hätten wir noch den Meister des Isenheimer Altars zu nennen, der aber schon ins 16. Jahrhundert hinübergeht, also später zu besprechen ist.

Unsere Darstellung würde ermüdend werden, wollten wir in gleicher Ausführlichkeit die mittel- und norddeutschen Landschaften durchgehen.

Aus den mittelhheinischen Kirchen ließe ein langer Katalog von Grabsteinen sich zusammenstellen, die ein wohlhabender und kunst-sinniger Kleinadel zurückgelassen hat. — Am Niederrhein fällt am meisten in die Augen der Reichtum an Schnitzaltären. Das sehr Aparte ihrer Erscheinung kommt daher, daß sie teils unmittelbarer Import aus Flandern sind, teils in Nachahmung der flandrischen Manier sich bewegen. In derselben hat, im genauen Gegensatz zum Einfachen und Starken, dem am Ende des Jahrhunderts die oberdeutsche Kunst zstrebt, das bravouröse Kleinmeistertum die Herrschaft an sich gerissen. — Von Westfalen, Niedersachsen, Schleswig-Holstein, Mecklenburg und Pommern ist nichts zu sagen, als daß Hunderte von Händen auch hier dafür sorgten, daß jede Stadt- und Dorfkirche die ihr zukommende Zahl von Schnitzaltären erhielt, die sich aber nur selten und nie weit über ein bescheidenes Mittelmaß erhoben. Eine hohe Stufe erreichten die Werkstätten Lübecks, sie exportierten auch reichlich nach Schweden und Livland. Die am stärksten beschäftigte unter ihnen war die des Bernt Notke. Selbst wenn er nur Maler und nicht Bildhauer war — möglicherweise auch umgekehrt — so hat er doch gewiß einen geistigen Anteil auch an dem bildnerischen Werk gehabt. Wahrscheinlich aus seiner Werkstatt stammt der erstaunliche St. Georg in Stockholm, eine Stiftung des Reichsverwesers Sten Sture von 1488 (Abb. 562). Der Drache ist nicht wie in der früheren Zeit mehr oder minder stets ein bloßes Attribut, sondern ein vollwertiger Gegner, ein merkwürdig organisch gefühltes Fabeltier, halb Reptil, halb Schaltier, gespickt mit greulichen Zacken, Stacheln und Dornen, die lange Zunge vorstreckend aus dem giftdampfenden Rachen. Uns graut vor dem Anblick; aber nicht so dem reich geschmückten jungen Reiter, der seelenruhig zum Hieb ausholt. Welch ein Gegensatz zu dem wahrscheinlich doch auch St. Georg darstellenden Reiter des Bamberger Doms: dort im 13. Jahrhundert selbstbeherrschte ritterliche Zucht, hier im 15. märchenhafte Phantastik. St. Georg war der Schutzheilige der in keiner Hansestadt fehlenden Junkergesellschaften; es mag viele Darstellungen von ihm gegeben haben. Eine sehr schöne,

etwa um 1500, bewahrt das St. Annenmuseum in Lübeck, leider im 17. Jahrhundert verfälscht; auch hier bäumte sich ursprünglich das Pferd und der Drache war weit größer als der heute sichtbare Ersatz (Abb. 561). Der Schnitzer hieß Henning v. d. Heiden. Urkundlich beglaubigt ist die Lübecker Herkunft bei zwei Altarwerken in Reval, dem großen in St. Nikolai, dem kleineren in der Heiliggeistkirche; dieses (Abb. 559) von Bernt Notke 1483; auffallenderweise schon hier der Hintergrund als Kirchenchor und die malerisch aufgelockerte Anordnung der Figuren. In lockerem Zusammenhang mit Notke steht mehreres in Dänemark. — Thüringen, Obersachsen und Schlesien können als Vorland Oberdeutschlands bezeichnet werden; die Vischersche Gießhütte hatte hier ein Hauptabsatzgebiet, und fränkischen Schnitzaltären begegnen wir häufig; es muß aber betont werden, daß mehrere achtungswerte Stücke aus einheimischen Werkstätten stammen. Sie werden sich mit der Zeit feststellen lassen. Am bekanntesten bis jetzt ist die betrieb-same Werkstatt des Valentin Lendenstreich in Saalfeld (1479 bis 1503). Naumburg, Merseburg, Chemnitz, Annaberg, Freiberg, die Dresdener Altertumsammlung, die Kirchen Breslau und anderer schlesischer und lausitzischer Städte enthalten Stücke, die der Beachtung durchaus wert sind. Je weiter nach Nordosten, um so schwächer wird das boden-ständige Gewerbe, um so größer der Abstand zwischen der eigenen Leistung und den Erwerbungen aus den Niederlanden, aus Nürnberg und Böhmen. Dies bunte Durcheinander der Herkunft ist charakteristisch für das Kolonialland. Allein es fehlt in den Urkunden auch nicht an Namen einheimischer Künstler und es müssen manche ganz achtbare darunter gewesen sein, wenn der Hochmeister sie für gut genug hielt für ein Präsent an den König von Ungarn, oder wenn Heinrich Derby, der nachmalige König Heinrich IV. von England, auf seiner Preußenfahrt bei einem Maler in Königsberg zwei Bilder für seine Schloßkapelle und bei einem dortigen Goldschmied ein großes Tafelservice bestellte.

Hatte die deutsche Bildhauerkunst ihre erste Hochblüte in der Mitte des 13. Jahrhunderts gesehen, so lag die zweite in den letzten 30 Jahren des 15. In voller Kraft trat sie ins 16. hinüber. Hier aber geschah es ihr, daß sie, ohne zu sinken, doch von der ersten Stelle verdrängt wurde. Auf diese traten in der Anteilnahme der Nation die Malerei und der Bild-druck. Betrachten wir noch die Vorstufen des letzteren in unserem 15. Jahrhundert.

Drittes Kapitel.

DER BILDDRUCK. DAS KUNSTGEWERBE.

I.

Das deutsche 15. Jahrhundert hat der Welt nicht nur den Buchdruck, sondern auch den Kupferstich und Holzschnitt geschenkt. Was sie von allen andern Kunstgattungen unterscheidet und bei ihrer Erfindung der Zweck war, ist die Vervielfältigung. Dies ist an sich keine künstlerische Eigenschaft; ob eine Zeichnung in hundert Exemplaren vorhanden ist anstatt nur in einem, das ändert nichts an ihrem Wert und Gehalt, aber es vergrößert um ebensoviel ihren Wirkungskreis. Die Erfindung des Kupferstichs und Holzschnitts geht also zuerst die Kulturgeschichte an. Wenn sie in Deutschland früher als in anderen Ländern ein reifes Feld fand, so beruht das nicht auf einem künstlerischen oder technischen Vorsprung, sondern darauf, daß Deutschland durch seinen sozialen und kulturellen Zustand in besonderer Weise auf diese Erfindung hingelenkt wurde, die, wir wiederholen es, zunächst allein auf Vermehrung, noch nicht auf Verbesserung der graphischen Produktion abzielte. Gleichwohl lag es dem Bilddruck nicht an, Werke der »großen Kunst« — was uns Heutigen so natürlich erscheint — zu reproduzieren; im 15. Jahrhundert bleibt das bescheidenste, roheste Blatt der Graphik gegenüber der großen Kunst »Original«. Das Mittelalter und die nächste Folgezeit hat in allen Künsten in unbefangenster und vielfältigster Weise Einzelheiten entlehnt, aber niemals ein Kunstwerk als Ganzes abgeschrieben. Nur in seinem eigenen Kreise ging der Bilddruck auch schon damals mit Nachschnitten vor.

Das Auftreten des Kupferstichs und Holzschnitts im 15. Jahrhundert ist in der Geschichte der deutschen Kunst eine Wegmarke von tiefer Bedeutsamkeit. Man muß auf den Ausgangspunkt zurückblicken. In der karolingischen, der ottonischen Zeit — wie weit war damals noch die Distanz zwischen der Kunst und dem Volk! Wir haben sie dann langsam in die Tiefen steigen und sich ausbreiten sehen. Jetzt war der

Drang der Massen nach einem Anteil an ihr so gebietend geworden, daß die neue Erfindung mit Notwendigkeit sich einstellte. Die in unermeßlicher Menge von Privatpersonen gestifteten Andachtsbilder aller Art gehörten letztlich doch der Öffentlichkeit, der Bilddruck aber wendet sich an den Einzelmenschen, sein Leitspruch ist »Klein, aber mein«. Er entwickelt sich — eine völlig neue Erscheinung — sozial von unten nach oben. Am Anfang steht das einzelne Erzeugnis auf niedrigster Wertstufe, seine Bedeutung liegt allein in der Masse. An den Kirchtüren, auf Jahrmärkten und Wallfahrten wird es feilgeboten und folgt seinem Besitzer ins Haus, gewinnt einen Platz in seinem persönlichen Leben. Wer kennt nicht die Szene in Goethes Götz, wo der Bruder Martin den Reiterknaben fragt: »Wie heißt du?« Georg. »Da hast du einen tapferen Patron.« (*Zieht ein Gebetbuch hervor und gibt dem Buben einen Heiligen.*) »Da hast du ihn. Folge seinem Beispiel, sei brav und fürchte Gott!« Lesen wir dann noch Unterschriften, wie etwa diese: »Der diese figur ehret mit einem pater noster der hat 14 dusernt jahr Ablaß« oder »Wer des hl. Christophorus Antlitz erschauet, der wird selbigen Tages keines bösen Todes sterben« — so wissen wir auch noch von einer andern Seite über die Quellen dieser Bilderfreude Bescheid.

Holzschnitt und Kupferstich sind sich im Ziel — der mechanischen Vervielfältigung einer Zeichnung — gleich, in den Mitteln indessen verschieden. Nicht im angewendeten Material liegt der Unterschied, sondern in der Art, wie die Zeichnung von der Druckplatte auf das Papier übertragen wird. Der Holzschnitt ist Hochschnitt, der Kupferstich Tiefstich. Im Holzschnitt wird um die Zeichnung herum alles von der Tafel weggearbeitet, was beim Abdruck weiß erscheinen und deshalb mit dem Papier nicht in Berührung kommen soll. Im Kupferstich werden die Linien, die im Abdruck schwarz zu erscheinen bestimmt sind, in die Platte eingegraben, und das derselben angepreßte, gefeuchtete Papier saugt aus den Vertiefungen die Schwärze an sich. Aus diesen technischen Voraussetzungen ergibt sich eine andere, innere Verschiedenheit. Das Stechen ist ein unmittelbares Zeichnen in das Metall hinein, und erst während dieses Prozesses entsteht das Bild; um so vollkommener wird es sein, je gefügiger die Hand den Forderungen des Auges Folge leistet. Im Holzschnitt dagegen wird die Vorzeichnung fertig auf die Platte aufgetragen, und sie kann durch das Schneidemesser nicht mehr verbessert, wohl aber verschlechtert werden. Für den Kupferstich ist es deshalb der günstigste Fall, daß die künstlerische und technische Schöpfung in einer Hand bleiben, andernfalls der Stecher nur Kopist wäre; indessen beim Holzschnitt die Entwicklung bald dabei anlangte, daß der Zeichner und der Schneider verschiedene Personen waren, d. h. also, daß die mechanische und die geistige Arbeit sich sonderten; mit gutem Erfolg freilich nur dann, wenn der Zeichner seinen Willen von vornherein

auf das dem Schneidemesser Zusagende einstellte. Holzschnittmäßig behandelt ist schon jeder Stempel, und der Gebrauch von Stempeln ist uralte; speziell als Schablone für den Zeugdruck und zur Vorzeichnung von Stickereien, auch von Initialen in den Handschriften, waren sie längst im Gebrauch. Ebenso war die Kunst des Gravierens auf Metall von jeher den Goldschmieden geläufig; man hat in unseren Tagen die Probe gemacht und von Gravierungen, z. B. des 12. Jahrhunderts, Abzüge genommen, die wie Kupferstiche aussehen. Als das Papier anfang, billig zu werden, wurden auch wirklich von den Platten Probeabdrücke genommen, bevor man die gravierten Linien, um sie in ihrer Schmuckeigenschaft wirksamer zu machen, mit schwarzem Schmelz (Niello) ausgoß. Der Holzschnitt und Kupferstich sind »erfunden« in dem Augenblick, wo bei der Herstellung einer Platte der ausgesprochene Zweck die Vervielfältigung ist. Gegenüber allen Versuchen, Deutschland den Anspruch auf die Priorität zu entreißen, hat es sich durch immer zahlreicher werdende Zeugnisse erwiesen, daß in der systematischen, gewerbsmäßigen Anwendung des Druckverfahrens Deutschland allen andern Ländern voraus war.

Holzschnitt und Kupferstich begannen als die Konkurrenten der Miniaturmalerei und wurden schnell deren Überwinder. Hier liegt eine der kenntlichsten unter den Schnittlinien zwischen Mittelalter und Neuzeit. Im 15. Jahrhundert gingen eine Weile noch beide nebeneinander her. Den Sieg im Wettbewerb entschied nicht der vornehmere unter den Verbündeten, der Kupferstich, sondern der plebejische Holzschnitt, — auch dies ist bezeichnend. Die Miniaturmalerei des ausgehenden Mittelalters ist erst wenig erforscht und lockt auch wenig an; sie war in der Kunstbewegung der Zeit nur Mitläufer, nicht Pfadfinder. Wenigstens gilt das von Deutschland. Dagegen ist in der luxuriösen Atmosphäre der französisch-niederländischen Hofkunst die Miniaturmalerei nicht nur noch einmal zu höchstem Glanz aufgeblüht, sondern eben sie war der Boden, auf dem der Naturalismus zuerst zum Durchbruch kam. Möglicherweise wird auch in Deutschland für die Anfänge des neuen Stils der Zusammenhang zwischen Buch- und Tafelmalerei sich wichtiger erweisen, als heute schon sichtbar ist, im ganzen aber wird das Urteil über jene sich nicht ändern. Auf Luxus war die deutsche Buchillustration nicht gerichtet. Die Gebetbücher einer deutschen Herzogin hätten der Frau eines Hofbeamten in Brüssel oder eines Handelsherrn in Brügge ein eigentümliches Lächeln abgelockt; dagegen ging in keinem Lande die Nachfrage nach Büchern in der Masse so stark in die Höhe wie in Deutschland schon vor der Erfindung Gutenbergs. Dr. Neidhart in Ulm besaß zu Anfang des 15. Jahrhunderts 300, der Jurist Künhofer in Nürnberg 151. Der schreibende Mönch war eine seltene Figur geworden. Im 14. Jahrhundert wendete man sich, wenn man ein Buch kopiert haben wollte,

an die bürgerlichen Lohnschreiber. Im 15. Jahrhundert organisierten sie sich zu größeren Werkstätten, in denen fabrikmäßig auf Vorrat gearbeitet wurde, wie es auch schon Bücherläden gab. Von einem in der kleinen elsässischen Reichsstadt Hagenau ansässigen Unternehmer hat sich durch Zufall eine Verlagsanzeige erhalten, die als Beispiel für viele ähnliche gelten kann: »Item welcher Hande Bücher man gerne hat, groß oder klein, geistlich oder weltlich, hübsch gemalt, die findet man alle bei Diebolt Lauber Schriber in der Burge zu Hagenow.« Es folgen 38 einzelne Titel, einiges davon religiöse Erbauungsliteratur, das meiste Poesie: Parzival, Tristan, Wolfdietrich usw., die Gesta Romanorum, die gangbaren Lehrdichtungen, der welsche Gast, Freidank, Äsop usw., das Schachzabelbuch, das kaiserlich Rechtbuch. Das Papier hat das Pergament verdrängt, die Preise sinken, in den Illustrationen herrscht die Sachlichkeit und das Handwerk. Sie sind Federzeichnungen, flüchtig mit Wasserfarben ausgefüllt, eigentlichst Illustrationen zum Text, also nicht nur der Erscheinung, sondern auch der Absicht nach etwas anderes als die auf einen immer engeren Kreis luxuriöser Liebhaber zurückgedrängten Deckfarbmalereien, die stilistisch eigentlich verkleinerte Tafelbilder sind.

Es gab weiterhin andere Werkstätten — oder in den oben geschilderten gesonderte Abteilungen —, die ihren Kundenkreis ganz unten, bei den kleinen Leuten, selbst den des Lesens unkundigen, suchten. Für diese wurden Einzelblätter angefertigt. Neben dem Bilde nur eine kurze Beischrift, und oft auch diese nicht, da es sich stets um allgemein gangbare Vorstellungen handelte: Heiligenbilder, Szenen aus der Passion, Monatsbeschäftigungen, Illustrationen zu den Zehn Geboten, den Sieben Sakramenten und dergleichen und, leichtlich begehrter als alles, — Spielkarten. Man nannte die Einzelblätter Briefe und die Verfertiger Briefmaler (Brief von lat. *breve*; das Wort malen umfaßt auch zeichnen). Es ist nun aus vielen Gründen wahrscheinlich, wenn es sich auch nach der Natur der Sache nicht direkt beweisen läßt, daß die Briefmaler, denen alles auf Schnelligkeit und Billigkeit der Herstellung ankam, die ersten waren, welche die aus dem Zeugdruck, aus der Schablonisierung von Initialen in den Handschriften und sonstigen Verwendungen längst bekannten geschnittenen Holzstöcke in den Dienst der Vervielfältigung ihrer Bilderware stellten. Ein Vorrecht an der Erfindung läßt sich für keine bestimmte Stadt oder Landschaft feststellen, es scheint, daß sich die Sache schnell herumgesprochen hat, und jedenfalls war die Hauptvoraussetzung, das populäre Tagesbedürfnis, überall gegeben. Die ältesten erhaltenen Holzschnitte reichen, ihrem Stil nach zu urteilen, um einiges über das Jahr 1400 hinaus. Dazu paßt die urkundliche Nachricht, daß im Jahre 1395 in Bologna ein Federico di Germania, der »*cartas figuratas et pictas imagines et figuras sanctorum*« feilbot, wegen Falschmünzerei verfolgt wurde, woraus, wenn auch der erste Teil der Nachricht mehr-

deutig ist, zum mindesten hervorgeht, daß der Mann sich aufs Stempelschneiden verstand; aber was anderes als die Billigkeit seiner Ware hätte sie in Italien konkurrenzfähig gemacht? Spielkarten (die in Deutschland durch vorsorgliche Obrigkeiten, natürlich umsonst, verboten wurden) waren ein ständiger Exportartikel nach Italien, wie z. B. von Ulm berichtet wird, daß sie in ganzen Fässern versandt wurden.

Der Kupferstich ist jünger als der Holzschnitt, und es liegt nahe, anzunehmen, daß er durch die Erfolge jenes angeregt wurde. Er kam aus einer andern, von Anfang an künstlerisch höher gearteten Umgebung, aus den Werkstätten der Goldschmiede. Vorbildung in der Zeichenkunst war hier unerläßlich, nicht wenige Maler haben ihren ersten Lehrgang in einer Goldschmiedewerkstatt durchgemacht. Wenn der Holzschnitt, bevor er seine eigene Kraft erkannte, nichts anderes war als der rohere Ersatz einer rohen Federzeichnung, so waltete im Kupferstich vom Ursprung an wirklicher Künstlersinn und entdeckte in ihm Ausdruckfeinheiten und stilistische Besonderheiten, die jenseits der Miniaturmalerei lagen. Holzschnitt und Kupferstich haben ursprünglich auch ein durchaus verschiedenes Publikum. Wir müssen ihre Geschichte besonders betrachten*.

Der Holzschnitt. Man kann — nach einem zwar nur äußerlichen, aber die Übersicht erleichternden Einteilungsgrunde — drei Stufen unterscheiden: das Einzelblatt, das Blockbuch, die Illustrierung des Buchs in unserem Sinn, d. h. des mit beweglichen Lettern gedruckten. — Der primitive Holzschnitt hat nicht nur mit den Schwierigkeiten der Schneidetechnik, sondern auch mit denen des Druckverfahrens zu kämpfen, daher das Aussehen der meisten Blätter unkultiviert, ja oft genug abstoßend ist. Wenige und derbe Linien mit rauen Rändern und oft ungleicher Erfassung des Papiers durch die Schwärze. Keine Schatten, keine Modellierung. Aber noch verläßt sich der Holzschnitt nicht auf sich allein. Es tritt regelmäßig mit der Hand ausgeführte Ausmalung in dünner Wasserfarbe hinzu, wodurch die Ähnlichkeit mit der kolorierten Federzeichnung völlig wird. Mindestens sollte es so sein. Indessen wurden mit Rücksicht auf die ärmsten Käufer auch unkolorierte Abzüge in den Handel gebracht. Bloß handwerkliche Kopisten waren die Zeichner für den Holzschnitt nicht. Am wenigsten waren ihre Vorlagen vorzugsweise Miniaturen. Vielmehr schöpften sie aus dem ganzen vorhandenen Kunstschatz, vielleicht sogar mit Einschluß der Plastik. Immer erforderte die Umstellung in den (von der Tafelmalerei

* Den eng an die technischen Ausdrucksmittel gebundenen Reiz der Originale können unsere Nachbildungen nur unvollkommen wiedergeben. Besonders ist die unvermeidliche Verkleinerung abträglich. In manchem Betracht vertragen Gemälde die Verkleinerung besser als Stiche.

schon verlassen) Flächenstil ein ziemliches Maß von Selbständigkeit. Die besten Blätter haben eine große Schlagkraft des Ausdrucks, und es kommt in ihnen sogar, dank der Vereinfachung des Vortrags und unterstützt durch ihr in der Regel großes Format, etwas wie ein monumentaler Zug zum Vorschein, durch den sie, wie auch durch ihren Farbenschmuck, an die Glasmalerei erinnern. — Die stilistisch älteste Gruppe ist nicht die roheste. Sie entspricht der Stufe der Malerei, die wir unter der Überschrift »Zwischenzeit« behandelt haben. Die Linienführung ist weich und geschwungen, Hintergründe fehlen, anstatt ihrer tritt Mustierung oder ein gleichmäßiger Farbton ein; das Anmutige und Empfindungsvolle, das die Zeit verlangte, ist auch auf dieser untersten Stufe der Kunstübung nicht verlorengegangen (Abb. 685—687). — Die zweite Gruppe zeigt die Folgen der um sich greifenden Massenproduktion. Roh ist nicht nur die eilfertige Arbeit des Schneidmessers, sondern meistens schon die Vorzeichnung selbst. Es war auch keine leichte Aufgabe, die Belange des neuen, realistischen Stils, wie es hier doch geschehen mußte, auf einen einfachen linearen Ausdruck zu bringen. Dabei tritt dann unumwunden an den Tag — was in der Tafelmalerei neben andern Eigenschaften weniger sichtbar wird, wiewohl es durchaus nicht ausgeschaltet ist —, daß die angestammte deutsche Empfindung auch im Naturalismus auf das an sich unnaturalistische Interesse an dem sozusagen kalligraphischen Eigenwert der Linie keineswegs verzichten will. Man wird sich am schnellsten im Holzschnitt das Besondere in der spätgotischen Stilisierung klarmachen können, dies Wohlgefallen am Harten, Eckigen, Bruchigen, das nicht aus einer genaueren Naturbeobachtung, sondern aus einer grundlegenden psychologischen Disposition zu erklären ist. Indessen wird es immer das Gegenständliche sein, das in der Gattung am meisten die Aufmerksamkeit fesselt. Kaum in einer andern gibt sich Glaube, Wißbegierde, Phantasieleben des Volkes in so aufrichtiger Unmittelbarkeit. Da hier gerade die Fülle der Einfälle es macht, ist es doppelt schade, daß wir uns mit wenigen Stichproben begnügen müssen. — Am stärksten vertreten und vielfältigst variiert ist das Leiden Christi in mystisch-symbolischer Zusammenfassung: der Schmerzensmann (Abb. 688); die Gregorsmesse (Abb. 689); das Wappen Christi, d. h. die Zusammenstellung seiner Marterwerkzeuge; dasselbe Thema mit der poesievollen Umbiegung, daß in die Mitte das Jesuskind gesetzt wird (Abb. 692); der Keltertreter (Abb. 687), eine mystische Deutung von Jes. 63, 1—6; zuweilen die Trauben stampfend, während ein Engel den Wein, d. i. sein Blut, im Kelche auffängt; in noch kühnerer Wendung er selbst unter der Presse, die sein Kreuz ist; als Seitenstück zum Keltertreter die Hostienmühle. — Überraschenderweise verhältnismäßig selten Maria und dann am liebsten mit einer symbolischen Beziehung: auf der Mondichel, im Ährenkleid und dergleichen. — In großer Auswahl die Heiligen;

unter ihnen wohl am häufigsten St. Christoph. — Äußerst beliebt sind moralische Ermahnungen, nicht selten mit humoristischem Anflug. Ein großes Schrotblatt zeigt das Innere einer Kirche: die Messe wird gelesen, die Weiber auf den Bänken plaudern, die Männer karessieren, der Teufel erscheint, im Hintergrunde vertreibt Christus die Wechsler; die Unterschrift lautet: Niemand kann wol sagen noch schreiben das schwetzen der bösen metchen usw. Ein anderes Beispiel: Christus am Kreuz, daneben (wo sonst Maria und Johannes) ein Mönch und ein üppig gekleideter Weltmann; vom Kopfe des ersten führen Linien auf die Wunden des Erlösers, vom Kopf des zweiten Linien auf die Attribute des Schlemmerlebens, und über dem ersten erscheint ein Engel, über dem zweiten ein Teufel; mit freundnachbarlicher Bosheit hat ein Besitzer des Blattes neben den Sünder den Namen »Herr Kaspar« hingekritzelt. — Auch auf Tagesereignisse (zu vergleichen mit dem historischen Volkslied) wird angespielt, z. B. eine verwickelte Allegorie auf die Auseinandersetzungen Kaiser Friedrichs III. mit Frankreich und dem Papst; ein Porträt des Türkenkaisers Mahomed II. und dergleichen mehr. — Beliebte sind Neujahrskarten, auf denen das Christkind dem Empfänger ein gutes Jahr wünscht (Abb. 693).

Die Blockbücher. Man kann sie am kürzesten als erbauliche Bilderbücher definieren. Sie greifen, obgleich technisch eine neue Erscheinung, auf die zyklische Darstellungsweise des Mittelalters zurück. In ihnen ist eine größere Zahl von dem Sinne nach zusammenhängenden Bildern in ein Heft vereinigt und von einigem Text begleitet, der bald handschriftlich hinzugefügt, häufiger schon auf der Holztafel mit eingeschnitten ist. Das Publikum war die gebildete Mittelschicht, in erster Linie des geistlichen Standes, doch gewiß auch mit Erweiterung nach der Laienseite; sonst gäbe es nicht außer den lateinischen Ausgaben noch so viel deutsche. Sie sind höchst lehrreiche Dokumente des religiösen Lebens der vorreformatorischen Zeit (während Italien den volkstümlich-religiösen Holzschnitt überhaupt nicht kannte, und die französisch-sprechenden Länder auch bloß in den unter niederländischem und deutschem Einfluß stehenden nördlichen und östlichen Randgebieten). Im Gegensatz zu den Einzelblättern, die sich immer nur als Unika erhalten haben, kennen wir von den meisten Blockbüchern mehrere Ausgaben, was für Beliebtheit und Verbreitung spricht. An ihnen sind die Niederlande stark beteiligt, und manche deutsche Drucke sind Kopien niederländischer Originale. Nach der Zahl der erhaltenen Exemplare steht an der Spitze die *Ars moriendi*: ein Mensch liegt auf dem Sterbelager, Teufel umdrängen ihn und halten ihm auf Spruchbändern die Titel seiner Sünden entgegen; aber sein guter Engel beschützt ihn und ruft nacheinander Gottvater, den Erlöser, die Jungfrau Maria, die Heiligen zu Hilfe; auf dem letzten Blatt entweichen die Dämonen mit Fluchen, und die

Seele des Geretteten schwebt gen Himmel. Kaum minder verbreitet war (der Name erst aus neuerer Zeit) die *Biblia pauperum*, nach frühmittelalterlichem Schema * eine Gegenüberstellung von Szenen des Alten und Neuen Testaments, als Typus und Antitypus nach dem Grundsatz *quod latet in vetere, patet in novo*; es gibt Ausgaben mit 40, andere mit 50 Blättern. In neun deutschen Ausgaben, außerdem etlichen lateinischen, kennen wir den Heilsspiegel (*speculum humanae salvationis*), in dem nach derselben typologischen Methode die christliche Heilslehre entwickelt wird. Beispiele anderer Titel: der Decalogus, das Symbolum Apostolicum, das Exercitium super pater noster, die Offenbarung Johannis (sechs Ausgaben zu 47—50 Blatt), das Planetenbuch usw.

Das gedruckte Buch. Waren auf den beiden vorigen Stufen des Bilddrucks Zeichner, Formenschnneider, Drucker oft, vielleicht in der Regel, eine Person gewesen, so treten diese drei Faktoren nun auseinander. Wir wissen ja, wie geläufig dem Kunstbetrieb dieser Zeit — man denke nur an den Altar — der Grundsatz der Arbeitsteilung war und welche Erfolge im Sinne der Massenproduktion sie ihm verdankte. Im illustrierten Letterndruck ist das Bild nicht mehr die Hauptsache; sein Verhältnis zum Wort ist äußerlich dasselbe wie ehemals in der Bilderhandschrift, innerlich aber doch ein anderes: es dominiert der Zweck der sachlichen Schrifterläuterung; das Bild ist in reinem Sinne Illustration, und sein Stil ist rein zeichnerisch. Das Publikum indessen brauchte einige Zeit, sich an das einfache Schwarz-Weiß zu gewöhnen, weshalb neben den »rohen« Abzügen immer auch einige kolorierte in den Handel gebracht wurden. Wenn auch zu leichter Schattenangabe durch Schraffierung fortschreitend, hat der Holzschnitt es nicht auf plastische Wirkung abgesehen; in die Raumdarstellung findet er sich leichter. Seine Hauptkraft ist die Anregung nicht sowohl des Auges als der Phantasie: ein reicher Strom neuer Erfindungen, wie das erregte Innenleben dieses Geschlechts sie verlangte, kam in Bewegung. — Der erste, der in ein mit beweglichen Lettern gesetztes Buch Holzschnitte einstreute, war ein ehemaliger Gehilfe Gutenbergs, der Briefdrucker Albrecht Pfister in Bamberg. Von den vier illustrierten Büchern, die sich von ihm erhalten haben, trägt das älteste — zwei sind undatiert — das Jahr 1461. Es ist Ulrich Boners Fabelbuch »Der Edelstein«. Ebenso gehören die drei andern, was bezeichnend ist, der volkstümlichen Literatur an. Pfisters Fähigkeit als Zeichner war gering. Es verging ein Jahrzehnt, bis sein Beispiel Nachahmung fand. Dann ging es schnell vorwärts. Bis 1480 sind neun Druckorte bekannt, in denen das illustrierte Buch gepflegt wurde. Obenan

* Systematisch durchgeführt zuerst in Handschriften vom Ausgang des 13. Jahrhunderts.

steht Augsburg. Hier erschien 1470 bei Iodoc Pflanzmann die erste illustrierte deutsche Bibel mit 55 Holzschnitten. Schon im selben Jahre trat Ulrich Zainer mit drei anderen illustrierten Büchern auf: dem Spiegel menschlicher Behaltens mit 192 Holzschnitten, dem Spiegel des Sünders (einem Beichtkatechismus) und der Historie von der Zerstörung der Stadt Troja. 1471 gab er zwei neue Bücher, 1472 drei heraus usw. Von 1472—1492 ist die Offizin von Joh. Bäumlner besonders tätig; das Buch der Natur des Cunrat von Meyenberg erlebte in kurzer Zeit drei Auflagen. — Ebenfalls 1470 beginnt die Reihe der Ulmer illustrierten Drucke mit einer Übersetzung von Boccaccios Buch von den berühmten Frauen. Die Fabeln des Äsop wurden bis 1498 elfmal aufgelegt. 1480 erschien der erste deutsche Kalender, 1482 die Kosmographie des Ptolemäus, das erste Buch mit großen, in Holz geschnittenen Landkarten. — Bis 1480 erscheinen als weitere Druckorte: Eßlingen, Straßburg, Basel, Speier, Würzburg, Köln, Lübeck. — In den 80er Jahren wird der Schnitt gewandter, werden bessere Zeichner herangezogen. Ein Hauptwerk ist Lirers Chronik von Schwaben, Ulm 1486, mit 21 großen, ganzseitigen Schnitten, die Komposition über das rein Illustrative hinaus bildmäÙig gesteigert. Derselbe Verlag brachte im selben Jahre die Übersetzung des Terenzischen Eunuchen; ein reiner Konturschnitt, fein, akkurat, mit perspektivischem Wissen prunkend. — 1486 ist auch das Datum der in Mainz erschienenen berühmten »Peregrinationes ad sepulcrum Christi«. Der Domherr Bernhard von Breidenbach hatte sich zu seiner Wallfahrt 1483 den (aus andern Werken nicht bekannten) Maler Erhard Reuwich aus Utrecht mitgenommen. Seine Darstellungen sind nicht aus der Phantasie geschöpft, wie die des Mittelalters, das mit derselben schematischen Ansicht, oft im selben Buch, die verschiedensten Städte erledigte, gleichviel, ob Troja oder Nürnberg; vielmehr gibt er Städteporträts; und die berühmte (öfters reproduzierte) Ansicht von Venedig gestattet einem jeden, zu kontrollieren, wie der sozusagen wissenschaftliche Respekt vor der Wirklichkeit mit einem Rest von Phantastik noch immer kämpft. — Die 90er Jahre brachten die entscheidende Rangerhöhung: der Holzschnitt wurde in den Kreis der Maler aufgenommen. Der erste, der den Schritt tat, war der gewiegte Kenner des Publikums Michael Wolgemut. Bis dahin hatte sich Nürnberg im Bilddruck nicht ausgezeichnet. Die 1483 von Anton Koburger gedruckte deutsche Bibel benutzte noch die entliehenen Stöcke der Kölner. Einen bedeutenden Fortschritt zeigte das Passional von 1488, dessen 262 Holzschnitte vom Ulmer Terenzmeister gezeichnet sein könnten. 1491 trat die Wolgemutsche Werkstatt auf den Plan. Zuerst mit dem »Schatzbehälter der wahren Reichtümer des Heils«, einem voluminösen Erbauungsbuch, das 96 große, ganzseitige Holzschnitte darbietet. 1493 folgte Hartmann Schedels »Weltchronik«, zuerst in lateinischer, im nächsten Jahre in deutscher Ausgabe, mit

650 Schnitten *. Erstaunlich ist die Kürze der Zeit, in der das fertiggestellt wurde; die Tüchtigkeit der Werkstatt und die organisatorischen Fähigkeiten ihres Meisters erlebten hier einen großen Triumph; einen kleineren die Kunst, da der geistige Gehalt der Werke in keinem Verhältnis zu ihrer äußeren Überschwenglichkeit steht. Dennoch sind sie für die Entwicklung des Holzschnitts wichtig. Wolgemut verstand sich denn doch auf sein Metier; er wußte die Schwarz-Weiß-Wirkung klar und kräftig herauszuarbeiten und mutete dabei dem Holzschnidmesser nichts zu, was ihm nicht bequem gewesen wäre. Wenige Jahre vergingen, so zeigte einer der Gehilfen, die Wolgemut und Pleydenwurff bei der Ausarbeitung ihrer Entwürfe zur Hand gingen, was der Holzschnitt in der Hand des Genies bedeuten konnte. Dürers Apokalypse (denn wir meinen, daß der junge Dürer in der Reihe jener Gehilfen nicht gefehlt haben kann) entstand nur drei Jahre nach der Weltchronik, 1496—1498, würde also chronologisch noch in unsere Epoche gehören; aus inneren Gründen verschieben wir ihre Betrachtung auf später. — Die fruchtbarsten Druckorte waren in den 90er Jahren Basel und Straßburg. In jedem Jahr erschien eine Mehrzahl illustrierter Bücher: Ausgaben des Terenz, Virgil, Ovid, Cäsar, Horaz, Boethius, die Geschichte Alexanders, die Reisen des Ritters Montevilla, die goldene Bulle seien als Beispiele genannt. Andachtsbücher und erzählende Literatur für den Bürgerstand fehlten natürlich nicht. Das Besondere an den Offizinen dieser Gruppe waren ihre Beziehungen zum Humanismus. Gleichwohl, was bemerkt zu werden verdient, war künstlerisch eine Berührung mit der Renaissance noch nicht eingetreten. Es gibt einen Zeichner in diesem Kreise, der durch geistreiche, witzige, anmutige Erfindung und formgewandte Darstellung allen gleichzeitigen in Deutschland überlegen ist. Die Hypothese, daß der interessante Unbekannte niemand anders gewesen sei als der junge Dürer, der während seiner Wanderschaft in den in Frage kommenden Jahren in der Tat in Basel Halt gemacht hat, stößt, wenn ihr auch gute Gründe zur Seite stehen, schließlich doch auf überwiegende Bedenken. Es scheint, daß hier ein talentvoller Künstler, der um einiges, nicht viel, älter als Dürer gewesen sein wird und mit Dürer in der Zeit von dessen Aufenthalt am Oberrhein in wechselwirkende Beziehung getreten sein muß, frühzeitig aus dem Leben geschieden ist. Da wenig Hoffnung besteht, seinen Namen zu entdecken, bleibt er uns der »Meister der Bergmannschen Offizin«. Sebastian Brants Narrenschiff, das Buch des Ritters von Turn und der Baseler Terenz sind seine Hauptwerke (Abb. 690 u. 691). — Erwähnen wir schließlich noch wegen ihrer großen Verbreitung zwei niederdeutsche Bibeln. Die Kölner von ca. 1480 mit 125 Bildern ist die erste vollständige und einheitliche. Ihre

* Einige Stöcke wurden mehrmals abgedruckt, so daß im ganzen mehr als 1000 Bilder vorhanden sind.

Stöcke wurden in Nürnberg und Straßburg wiederbenutzt bzw. kopiert, und viele spätere und künstlerisch wertvollere Bibelillustrationen haben ihre Motive diesem volksbeliebten Werk entnommen; selbst Dürer und Holbein haben es gelegentlich nicht verschmäht. Ein Rätsel bleibt die Lübecker Bibel von 1494. Ihr Zeichner gehört wirklich unter die »großen« Unbekannten. Den örtlichen Tafelmalern zeigt er sich sehr überlegen und wird ein Zugewanderter gewesen sein, immerhin ein Niederdeutscher. Wiederum bewies er, daß die Deutschen in der Graphik weit eher Größe des Stils zu erreichen vermochten als im farbigen Gemälde.

Das Schrotblatt. Diese eigentümliche, nur kurze Zeit in Gebrauch gewesene Technik (Abb. 693b) verbindet Eigenschaften des Holzschnitts mit solchen des Kupferstichs. Wie beim letzten wurden die Striche mit dem Grabstichel vertieft in eine Metallplatte eingetragen, wie beim ersten sitzt beim Abdruck die Schwärze auf der Höhe der Druckplatte, nicht in deren Vertiefungen, also erscheint im Abdruck die Zeichnung weiß auf Schwarz — weshalb man auch die Benennung Weißschnitt vorgeschlagen hat. Die Zeichnung wird aber nicht in Strichen vorgetragen, hat keine Ähnlichkeit mit der Arbeit der Feder oder des Stifts, sondern zerlegt die Fläche in verschieden abgestufte, wenige, mit scharfen Rändern nebeneinander gesetzte Parzellen. Rein technisch ist das Verfahren dasselbe wie bei der modernsten Abwandlung des Holzschnitts, aber die Tendenz ist nicht, wie bei dieser, malerisch, sondern ornamental. Dadurch machen die Schrotblätter einen höchst altertümlichen Eindruck. Soweit sie sich datieren lassen, gehören sie erst der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an, sind überhaupt selten und nur kurze Zeit in Gebrauch. Sie kommen nur als Einzelblätter vor. Bemalung ist ausgeschlossen.

Der Kupferstich. Bekanntlich nutzt sich die in Kupfer gestochene Platte verhältnismäßig schnell ab. Aber nicht nur dies, auch sein inneres Wesen hielt ihn von einer Massenproduktion, wie sie dem Holzschnitt angelegen war, zurück. Sein Element ist das Feine, Zierliche, Durchgebildete; ein kultiviertes Auge ist nötig, an seinen Vorzügen sich zu freuen. Die Unternehmungslust der Verleger zieht er nicht an, der Kupferstecher arbeitet auf eigene Rechnung und Gefahr. Aber er reizt den wahren Künstler, weil bei ihm alles, vom ersten bis zum letzten Handgriff, unmittelbar ist. Mit ihm verglichen ist selbst in der Tafelmalerei, wenigstens so, wie sie damals gehandhabt wurde, mehr Mechanisches und Rezeptmäßiges. Seine Stärke ist — wieder im Gegensatz zum Holzschnitt — die Durchmodellierung der inneren Form; mit bloßem Schwarz-Weiß erreicht er so zarte Abstufungen, wie selbst der Pinsel nicht, und damit verbindet sich der Reiz einer für sich schon ausdrucksvollen, persönlich beseelten Strichführung. Kein Wunder also,

daß bei ihm schon nach kurzer Zeit dies eintrat, wozu der Holzschnitt die Entwicklung eines Jahrhunderts nötig hatte: nämlich, daß Maler, darunter Maler ersten Ranges, mit ihm sich beschäftigten. Man begreift aber auch, daß infolge dieser intimsten Verbindung der künstlerischen Absicht mit der technischen Ausführung es sehr schwer ist, über den Kupferstich eingehender zu sprechen, es wäre denn, man könnte die Originalstiche vorlegen. Unsere photomechanischen Abbildungen können von einem Gemälde, einer Skulptur immerhin sehr wesentliche Eigenschaften noch in die Reproduktion hinüberretten; bei der Nachbildung eines Kupferstiches geht aber mit der technischen Form zugleich die Seele verloren. Notgedrungen wird, was wir im folgenden sagen werden, sich größere Beschränkungen auferlegen, als es nach der Bedeutung der Sache erwünscht wäre.

Im Anfang waren die Stiche dazu bestimmt, an Stelle von Miniaturen in Handschriften eingeklebt zu werden. Daher die vielen kunstvollen Alphabete zu beliebiger Auswahl für Initialen. Doch war dies nahe Verhältnis zum Buch nur eine Durchgangsstufe. Sobald das gedruckte Buch aufkam und der Holzschnitt mit diesem sein Bündnis einging, blieb dem Kupferstich nur das Einzelblatt. Diese Beschränkung war sein Glück. Nun wurde das gestochene Blatt ein kleines Bild, über dessen Format, Inhalt und Behandlung der Künstler frei zu verfügen hatte. In ganz anderem Umfang als der Holzschnitt hat der Kupferstich Fernwirkungen ausgeübt, künstlerische Gedanken verbreitet, zwischen den Schulen vermittelt.

Gleich der älteste Stecher, den wir kennen, der sogenannte Meister der Spielkarten (Abb. 663, 664, 667), war ein selbständiger und nach dem Maße seiner Zeit ansehnlicher Künstler, dem wir sehr wohl zutrauen könnten, daß er auch mit dem Pinsel vertraut war. Figuren seines Kartenspiels sind in Handschriften von 1446, 1448, 1459 kopiert worden, woraus wir schließen dürfen, daß seine Tätigkeit in den 30er Jahren begonnen hat. In seiner Stilhaltung erinnert er einigermaßen an Konrad Witz. Unter seinen Nachfolgern reicht keiner künstlerisch an ihn heran bis auf den Meister E. S. von 1466 (Abb. 665, 666, 668). Dieses auf einem seiner Stiche vorkommende Datum liegt wahrscheinlich schon nahe am Endpunkt seiner Tätigkeit. Er gehört sicher dem Südwesten an, nicht unwahrscheinlich dem Elsaß. Jedenfalls ist er in dieser Gegend das beste Ingenium in der Zeit zwischen Witz und Schongauer. Spuren der Benutzung seiner Blätter, bis in die Bildhauerkreise hinein, sind sporadisch in ganz Süddeutschland wahrzunehmen, und selbst in den Niederlanden und den romanischen Ländern wurde er studiert und kopiert. Er war der erste Stecher, der das Wesen seiner Kunst als zeichnende Kunst klar erkannte. Sein Grabstichel folgt geschmeidig wie eine Zeichenfeder allen feinen Biegungen der Form, und auch in den Schatten — welche

die Vorgänger mit dichten, geraden Kreuzschraffierungen als Masse angelegt hatten — beginnt der einzelne Strich, zum mindesten in den Halbschatten noch als solcher erkennbar, der Formbewegung nachzugehen. Seine Kompositionen sind flächenhaft und ornamental, den Goldschmied verratend, seine Formen intensiv spätgotisch, von spitzer Grazie und pikanter Häßlichkeit. Es sind über 300 Blätter von ihm bekannt. Sie umfaßten alle gangbaren Stoffe: biblische, Heiligenbilder, allein die Madonna in mehr als dreißig Varianten, Wappenfiguren, Szenen in der Art der Liebesgärten, ein Figurenalphabet, Wappen, Ornamentblumen (als Vorlagen für das Kunstgewerbe), mehrere Kartenspiele; und immer ist seine Erfindung originell und gewürzt. — Mit Martin Schongauer, mindestens geistig dem Schüler des E. S., tritt der Kupferstich in seine dritte Phase ein (Abb. 670—678). Seine Strichführung wird noch klarer und fester, aber die Gesamterscheinung (in guten, frühen Abzügen) ist tonig, wie vor ihm niemand es geahnt hatte, auch in den tiefsten Schatten durchsichtig, im Grunde malerischer im Ineinanderwirken der von der Substanz erlösten Helligkeit und Dunkelheit, als die damalige Tafelmalerei mit ihrer am Lokaltönen haftenden Farbigkeit es war. Bahnbrechend für die Zeichenkunst wurde seine Art, durch die Krümmung langer, fortlaufender Striche die Formbewegung anschaulich zu machen. Selbst schon Figuren kleinen Formates gewinnen bei ihm plastische Ausdruckskraft. Vom Maler im Stecher haben wir an anderer Stelle bereits gesprochen. Der Gemütsreichtum des ersten, verbunden mit dem Glanz des zweiten machten Schongauers Stiche zu einem wichtigen Faktor im deutschen Kunstleben des ausgehenden 15. Jahrhunderts. — Sein Gegenfüßler ist der interessante Unbekannte, den wir Meister des Amsterdamer Kabinetts oder Meister des Hausbuchs zu nennen pflegen (Abb. 679—684). Von ihm sind 90 Blatt erhalten, davon 70 nur in je einem Exemplar, wozu 30 nur aus Kopien bekannte hinzukommen*. Offenbar ist viel verlorengegangen. Der Meister, wie er in seiner geistigen Richtung seine besonderen Wege ging, hat auch technisch ein apartes Verfahren sich zurechtgemacht. Er arbeitete nicht mit dem vergleichsweise schwerfälligen Grabstichel, sondern mit der leicht über die Fläche hinfahrenden Nadel, das will sagen: er ist eigentlich nicht Stecher, sondern Radierer. Auf das Sprechende des einzelnen Strichs kommt es ihm nicht an, sondern auf den schimmernden, flimmernden Eindruck im Zusammenwirken der schwarzen Strichelchen und des weißen Grundes und auf zarteste Übergänge ins Licht. So erreichte er einen geistreich skizzenhaften, lebendig empfindungsvollen Vortrag, wie ihn sonst niemand besaß. Er wußte wohl, daß diese Technik

* Außerdem hat er für die Buchillustration in Holzschnitt gezeichnet. Es werden jetzt schon nicht weniger als 32 Werke für ihn in Anspruch genommen. Seine Verleger waren Zainer in Ulm, Fayner in Urach und Drach in Speier.

ein kleines Format verlangte und heiteren, profanen Stoffen besser anstand als religiösen. Nachahmer hat er nicht gefunden. Vielleicht mit aus dem Grunde, weil seine Platten schon nach wenigen Abzügen abgenutzt waren. Daß die pikanten Blättchen des Hausbuchmeisters dem modernsten Geschmack besonders zusagen, ist leicht zu begreifen; einigermaßen überraschend aber, daß schon damals in Deutschland ein Künstler wie er seine Liebhaber fand. Das deutsche Volk als Ganzes trachtete doch nach anderem als nach so zart gewürztem Zuckerbrot.

II.

Auch ohne spezielle Kenntnis des historischen Sachverhalts würde aus dem Stilcharakter der gotischen Baukunst, Bildhauerkunst und Malerei die Folgerung zu ziehen sein, daß sie sich auf einem hochentwickelten, nie versagenden Handwerk aufbauten. Ein großartig einheitlicher Rhythmus schwingt durch alle Stufen der Kunst. War in der romanischen Epoche das Kunsthandwerk von selbständigen Traditionen getragen worden und hatte die Großkunst es nicht verschmäht, einen Teil ihres dekorativen Formenbedarfs von ihm zu leihen, so empfing das gotische ohne Widerstreben seine Losung von der Königin Architektur. Die antiken Erinnerungen sind restlos erloschen, und die große Neuschöpfung des Nordens, die gotische Kathedrale, beherrscht gleichmäßig den Goldschmied und den Tischler, den Glasmaler und den Textilkünstler. Sie alle gehen beim Steinmetzen in die Lehre und übertragen den ganzen Vorrat seiner Zierformen, seine Spitzbögen, Strebebögen, Wasserschläge, Fialen und Baldachine, sein Maßwerk, seine Krabben und Blumen in ihre besondere Technik: Formen, die ihren zwecklich gebundenen Sinn vom Steinbau empfangen hatten, nun aber als freies Ornament weiterlebten. Das ist der Charakter des hochgotischen Kunstgewerbes. Das spätgotische kehrte das Verhältnis um. Jetzt ist es der Steinmetz, der so detailliert, als ob er in Holz oder Metall arbeitete, und das Bauornament wird naturalistisch umgedeutet. Von durchgreifender Bedeutung, wie sich versteht, sind die sozialen Umschichtungen. Neben dem fortwährenden Bedarf der Kirche meldet sich das Bürgertum mit Massenaufträgen. Das ausgehende Mittelalter war eine Zeit des Kleider-, Schmuck- und Waffenluxus mit bizarr phantastischem Einschlag, dem gegenüber der Geschmack der Blütezeit des Rittertums beinahe für altgriechisch einfach gelten könnte. Das Blitzende, Funkelnde, vielfarbig Schillernde, stofflich Prachtige, in der Form scharflinig Bewegte und Geschweifte, Gezackte und Gespitzte, die Leibesform willkürlich Umwandelnde gibt der äußeren Erscheinung der Menschen des 15. Jahrhunderts das Gepräge. Das scheint ein Widerspruch gegen die naturalistische Neigung der Zeit zu sein; allein Naturalismus und Natürlichkeit ist nicht dasselbe,

wie auch Verbürgerlichung nicht Vereinfachung bedeutete. Und so nimmt auch im Kunstgewerbe das Künstlerische die Gestalt ausgeklügelter und graziöser Künstlichkeit an.

Das Edelmetall. In der romanischen Epoche war der typische Werkstoff der Edelschmiede für größere Gegenstände das vergoldete und emaillierte Kupfer gewesen; in der gotischen wurde es das Silber. Es ist die Folge der vom 13. Jahrhundert ab und mit neuem Aufschwung im 15. gesteigerten Ergiebigkeit der deutschen Silberbergwerke (die sogar ansehnliche Mengen ans Ausland abgaben). Enea Silvio Piccolomini, der in den 40er Jahren des 15. Jahrhunderts Deutschland bereiste, war erstaunt über die Menge von Silbergeräten, die er in den Bürgerhäusern vorfand. Das edle Metall hatte den magisch-feierlichen Charakter der frühen Zeiten verloren, aber doch bedeutete es noch immer Reichtum und Festlichkeit. Der Goldschmied war unter den städtischen Handwerkern als der vornehmste geachtet, wie er auch mit der vornehmsten Kundschaft verkehrte. Durch das Hantieren ausschließlich mit kostbaren Stoffen wird ihm bedächtige Genauigkeit zur zweiten Natur. Mehr als von irgendeinem andern Künstler oder Kunsthandwerker wird von ihm Vielseitigkeit verlangt; er hat nicht nur das Ornamentwesen zu beherrschen, als Figurenzeichner (*Graveur*) und Plastiker und jetzt, der französischen Mode folgend, sogar als Kenner der Architekturformen muß er sich zeigen. Den Gefahren dieser stilistischen Uferlosigkeit ist die gotische Goldschmiedekunst nicht ganz entgangen. Der natürliche Unterschied zwischen Kunst und Kunsthandwerk ist doch der: jene sucht für eine vorher gewollte Form den besten technischen Ausdruck, dieses geht von den Eigenschaften des Materials aus und sucht, in welcher Form dieselben am schönsten zur Geltung zu bringen wären. Die Hochgotik des 14. Jahrhunderts aber folgt nicht diesem natürlichen Triebe, sie nötigt die geschickten Hände ihrer Goldschmiede, die Formen der Großkunst zu wiederholen, weil sie diese für das absolut Gute hält. Die alten Verzeichnisse der Kirchenschätze geben eine Ahnung von der überschwenglichen Menge silberner Statuen und silberner Reliquiensärge, die einst vorhanden waren und mit der Zeit den Weg alles Silbers gegangen, d. h. geraubt oder aus Not eingeschmolzen sind. Einige noch erhalten gebliebene Reliefs in getriebener Arbeit sind Kunstwerke ersten Ranges (Abb. 695), Statuetten und Reliquienköpfe erhalten ihren Reiz durch die Beweglichkeit ihrer Lichtreflexe. Sie haben die Kleinplastik in Bronzeguß völlig verdrängt. Zwei für den Geist des 14. Jahrhunderts besonders charakteristische, neu erfundene Gebilde sind das Kapellenreliquiar und die Monstranz. Ein in seiner Art schönes Beispiel des ersteren gibt Abb. 696. Die Monstranz, auch *Ostensorium* genannt, hat die Bestimmung, eine kleine Reliquie oder das Allerheiligste nicht nur aufzubewahren, was früher in geschlossenen Gefäßen geschah, sondern

sie zur Schau auszustellen. Auf einem flachen Fuß, dem eines Kelches ähnlich, erhebt sich ein Ständer, und dieser trägt ein Gehäuse, das wie der Querschnitt einer gotischen Kirche gestaltet ist; selbst Strebepfeiler und Strebebögen fehlen nicht; und nach oben bilden drei schlanke Türmchen den Abschluß, während im Mittelschiff, um es so zu nennen, eine halbmondförmige Scheibe, die Lunula, durch einen gläsernen Zylinder oder eine flache, runde Kapsel geschützt, die Hostie aufnimmt (Abb. 702, 703). Es ist ein symbolisch feiner Gedanke, daran zu erinnern, daß eigentlich das ganze Kirchengebäude nur eine Monstranz ist, Schauplatz und schützende Umhüllung des Meßopfers; aber künstlerisch ist diese Übertragung der architektonischen Konstruktionsformen ein willkürliches Spiel und ist es um so mehr, je peinlicher sie bis in die Einzelheiten nachgeahmt werden. Bezeichnend ist die Ornamentlosigkeit. Wie schön hatten noch im späten 13. Jahrhundert die Goldschmiede es verstanden, das frühgotische Laubwerk ihrer Technik anzupassen. Jetzt muß alles pedantisch nach dem Regelbuch der Architekten gehen. Erst im 15. Jahrhundert gewinnt die Behandlung mehr Biegsamkeit und wird den natürlichen Bedingungen des Materials gemäßer. Dies gilt nun überhaupt von der Spätgotik. Sie besinnt sich darauf, an profanen Geräten zuerst, daß das Wesen von Gold und Silber ihr Glanz und ihre Dehnbarkeit ist. Die Treiarbeit, die weder bei den Kapellenreliquiaren noch bei den Monstranzen zu ihrem Rechte gekommen war, wird bestimmend für die Formengestaltung. Das Hauptstück des spätgotischen Profansilbers ist der Pokal. Er ist der jüngere Bruder des bei der althergebrachten Grundform beharrenden Kirchenpokals (Abb. 697, 698). Noch im 14. Jahrhundert hatten sich beide wenig voneinander unterschieden. Der Pokal des 15. hat schlanken Aufbau mit fließend bewegtem Umriß, der für den Kelch so wesentliche Nodus ist verschwunden, die Kuppel ist hoch und mit einem Deckel gekrönt, das Hauptmotiv der Gliederung sind die Buckel (Abb. 706). Sie verstärken die Widerstandskraft des dünngetriebenen Gefäßes und bringen, durch vielfältige Spiegelung der gekrümmten, blank vergoldeten Flächen, ein irrationelles, male- risch bewegliches, echt spätgotisches Element in die Erscheinung. Es ist eine so gesunde und lebensfähige Form, daß sie neben dem Renaissancepokal bis ins 18. Jahrhundert sich im Gebrauch erhalten hat. Daneben werden eine Menge anderer volkstümlicher Trink- gefäßformen in höchst origineller Weise neu belebt: der Becher, die Kanne, die Trinkschale, das uralte Trinkhorn (Abb. 704—707); oder merkwürdige Naturerzeugnisse, wie das Straußenei, der geschliffene Bergkristall mit zierlicher Edelmetallfassung. Genug, die Befreiung von der Tyrannei der Architektur — wir erinnern, was die Malerei und Plastik ihr dankten — bewies sich auch hier als eine Wohltat. Es gab nun wieder ein spezifisch goldschmiedemäßiges Ornament.

Die Kupferstecher beeiferten sich, Musterzeichnungen zu verbreiten (Abb. 699).

Bronze, Eisen, Zinn. Das Kupfer und seine Legierungen haben sich in der vornehmen Stellung, die ihnen in der romanischen Epoche angewiesen war, nicht behauptet. Nur einen kümmerlichen Ersatz bot das bürgerliche Gewerbe der Rot- und Gelbgießer. Ihre Hauptbeschäftigung war die Herstellung von Gebrauchsgegenständen für das tägliche Leben. Schon im 12. und 13. Jahrhundert waren die Produkte der Beckenschläger, wie Bodenfunde in Schweden und Rußland erweisen, eine gangbare Handelsware. Die Pottgeter, Grapengeter mußten aber schlecht und recht auch für größere kirchliche Ausstattungsstücke erhalten. In erster Linie kommen die Taufbecken in Betracht. Es ist merkwürdig, mit welcher Beharrlichkeit in diesem Punkte die ober- und niederdeutsche Sitte sich sondern. Oberdeutschland hat eine einzige gotische Erztaufe, die des Würzburger Doms von 1279, und da und dort einige aus Zinn (z. B. im Dom von Mainz 1323). In Niederdeutschland sind sie noch zu Hunderten vorhanden, und es ist anzunehmen, daß ehemals keine einzige Dorfkirche mit Pfarr-Recht ihrer entbehrt hat*. Im 13. Jahrhundert haben sie sich ausgebreitet, das 14. Jahrhundert ist am stärksten, schwächer das 15. vertreten. Wie wenig Zusammenhang die Gilde der Grapengießer mit der höheren Kunst hatte, zeigt sich darin, daß Übertragung von architektonischen Konstruktionsformen (wie doch schon auf dem oben angezogenen Würzburger Beispiel) nie versucht worden ist, vielmehr hielten sie zähe an den romanischen Formtypen fest. Der wichtigste ist der von vier Männern getragene Kessel. Die Wandung des letzteren wird mit kleinen Heiligenfigürchen, in mehreren Zonen, locker besetzt. Die gelegentlich sehr großen Fünten (so hießen sie hier) der Ostseestädte erhalten reicheren und besser geordneten, in Spitzbogenarchitekturen eingeschlossenen Schmuck, aber roh in Modellierung und Guß bleiben auch die aufwendigeren Stücke (Abb. 217—219). Gußwerke höheren Ranges sind die am Rhein und in Westfalen häufig anzutreffenden Adlerpulte (Abb. 710); vielleicht kommen sie aus der durch ihre Gelbgußindustrie berühmten Maasgegend (Dinant). Weiter gehören in den Kreis dieses Gewerbes die Altarleuchter. Von dem phantasievollen Reichtum der romanischen Zeit ist nicht mehr die Rede, die gotischen Leuchter sind einförmig und armselig in der Erfindung: ein röhrenförmiger Ständer auf flachem, rundem Fuß und gegliedert durch Ringe, aber nie ein Versuch zu figürlichem oder vegetabilischem Schmuck. (Zu einem völlig andern Gedanken springen die spätgotischen Engelleuchter über, die aber aus Holz geschnitten sind und ganz der Plastik angehören, Abb. 504.) Formenreicher sind die großen Standleuchter, immer siebenarmig, in Erinnerung

* Älter ist eine Serie steinerner germanischer Taufbecken, die auf dem Wasserwege bis nach Friesland und Schleswig-Holstein verfrachtet wurden.

an den des Salomonischen Tempels (Abb. 52), und die Kronleuchter. Die romanische Ringkrone mit angesetzten Türmchen kam nie ganz außer Gebrauch, daneben aber entstand in der Gotik, freilich erst der späten, ein wertvoller neuer Typus, die Armkrone. Sie ist vom häuslichen, zunächst hölzernen, Hängeleuchter abgeleitet. Von einem senkrecht herabhängenden Schaft schwingen sich, zentral ausstrahlend, mit Blättern besetzte Zweige ab; in einer zweiten Fassung wird der Schaft architektonisch ausgebildet als eine schlanke, polygonale Kapelle; in einer dritten als offenes Heiligenhäuschen mit der Statuette der Mutter Gottes (Abb. 708, 709). — Mit dem Messing konkurriert in mehreren Gattungen, so gerade auch in der zuletzt erwähnten der Leuchter, das Eisen. Seine wichtigste Anwendung, die Waffen, dürfen wir hier nur im Vorübergehen streifen. Der strengen Pracht italienischer Eisengitter hat der Norden Gleichwertiges nicht an die Seite zu setzen. Auch mit der reichen und kunstvollen Gestaltung romanischer Türbeschläge können die gotischen sich nicht messen (Abb. 718). Erst gegen Ausgang des Mittelalters erhob sich die Schmiedekunst wieder auf eine Bewunderung verdienende Höhe. Ihr Bestes gab sie damals aber in der mehr der Schlosserei zuzurechnenden Kleinarbeit der Türgriffe, Möbelbeschläge, Schlösser und eisernen Kästchen. — Der Stoff des bürgerlichen Haus- und Tafelgeräts ist das Zinn. Nach Erschließung der Gruben des Erzgebirges wurde es in Schlesien und Böhmen für diesen Zweck häufiger angewendet und am Marktbrunnen von Braunschweig von 1408 sogar monumental (Abb. 329).

Töpferei und Hohlglas. In hohem Flor als römische Provinzialkunst, fast verschwunden in der romanischen Epoche, blieben sie auch in der gotischen bis zum Schluß des Mittelalters unterhalb der Linie, wo die Kunst beginnt, was neben der hochgediehenen Behandlung derselben Werkstoffe im Dienste der monumentalen Kunst — Dekoration in glasierten Ziegeln, reich gemusterten Bodenfliesen, Tonplastik und Glasmalerei — doppelt auffällt. Man sieht, wieviel es für das Kunstgewerbe ausmachte, wenn ein Zweig desselben im kirchlichen Bereich nicht Wurzel gefaßt hatte. Ofenkacheln sind vom 14. Jahrhundert ab nachweisbar. Das 15. schuf die für die Folge maßgebend bleibende Ofenform, viereckigen Unterbau mit eingezogenem, turmartigem Aufbau. Dieser Art ist der berühmte Ofen der Veste Hohensalzburg, auf Löwen ruhend, an der Ecke Heilige unter Fialen, am Oberbau Reliefs aus dem Leben Christi und durchbrochenes Maßwerk, die Farben Gelb, Dunkelgrün, Violett und Braun (Abb. 342).

Holz. Den hohen Stand der Tischlerkunst haben wir an den Altären und Chorstühlen schon kennengelernt. Ihre Formen sind Nachahmungen, Umbildungen und Überbietungen der Steinmetzformen. Ein anderes Gesicht, und zwar ein erheblich anderes, haben die Möbel des Bürgerhauses. Auch sie sind der Architektur verwandt, aber es ist die volks-

tümliche Zimmermannskunst, die hinter ihnen steht. Nur in der Dekoration eignen sie sich einige architektonische Elemente an, Maßwerk vornehmlich, ihre Konstruktion ist aber von unmittelbarer, aufrichtiger Sachlichkeit: ein aus geraden Stücken rechtwinklig zusammengefügtes Rahmenwerk mit flachen Bretterfüllungen. (Der um 1320 angesetzten Erfindung der Sägemühlen wird ein bestimmender Einfluß zugeschrieben.) Seien es Schränke, Truhen, Bettgehäuse oder Lehnstühle, immer ist der Hauptumriß des Möbels ein Rechteck, ohne Ausladungen und Spitzen, höchstens mit einem Zinnenkranz als oberem Abschluß. Der Schmuck kann sehr reich sein, hält sich aber streng in der Fläche. Von »gotischem Bewegungsdrang« ist also im gotischen Möbel nichts zu merken. (Abb. 712—716.) — Auf die nicht unerheblichen Unterschiede des nieder- und oberdeutschen Typus kann hier nicht näher eingegangen werden. Sie hängen zum Teil damit zusammen, daß auf jener Seite das zu plastischer Durchbildung einladende Eichenholz, auf dieser die weichen, langfaserigen Nadelhölzer das herrschende Material waren. Als ein vielseitig lehrreiches Beispiel geben wir den mit dem großen Namen Jörg Syrlin und der Jahreszahl 1465 bezeichneten Schrank aus Illerfeld (Abb. 717). Man sieht aus ihm, daß dieselbe Werkstatt in völlig verschiedenen Stilen arbeitete, je nachdem sie ein Kirchenmöbel oder ein bürgerliches zu liefern hatte.

Wirkteppiche (Abb. 719, 720). Sie nebst der Stickerei sind der einzige Zweig des Kunstgewerbes, der noch in den Klöstern eine Stätte hatte. Ihre Blütezeit in Deutschland ist die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts. Danach wurden sie durch die Einfuhr aus Flandern und Brabant zurückgedrängt. Den Ehrgeiz, förmliche Wandgemälde zu sein, hatten sie noch nicht. In Deutschland blieb man bei den langen, aber ziemlich schmalen Rücklaken, die in den Kirchen über den Chorstühlen, in den Wohnhäusern über dem Getäfel aufgehängt wurden.

Die Glasmalerei. Sie bildet in der Kunst des 15. Jahrhunderts ein großes und reiches Kapitel. Aber wir werden ihr nur eine kurze Betrachtung widmen, da eine eingehende allein vor dem Original etwas sagen könnte. Und deshalb sei es auch verziehen, wenn wir sie an einer unrichtigen, obschon der gebräuchlichen, Stelle einreihen: beim Kunstgewerbe, dem sie in Wahrheit nur mit dem kleineren Teil ihres Wesens angehört, anstatt bei der monumentalen Malerei, ihrem rechten Wirkungsgebiet. Obgleich durch ihre Technik abseits gestellt, macht sie es dadurch nur um so anschaulicher, wie eng in der Wandlung, die die Kunst im 15. Jahrhundert durchmachte, alle Probleme miteinander verbunden sind.

Die Glasmalerei war vom 15. Jahrhundert übernommen als eine Erbschaft aus der hohen Gotik. Innerhalb der neuen Zielsetzungen die ihr angemessene Linie zu finden, war ihr nicht leicht gemacht. Sollte sie mehr eine dekorative oder mehr eine darstellende Kunst sein? Zu-

nächst zeigte es sich auch an ihr, daß die Tage, in denen die Baukunst die Gesetze gab, vorüber waren. Die Spätgotik gab, wie wir wissen, dem Binnenraum schwebende Grenzen, oft etwas mit Absicht Verunklärtes; der Architektur wegen brauchte sich also die Glasmalerei an das Stilgesetz der kontinuierlichen Fläche nicht mehr gebunden zu fühlen. Und sie zögerte denn auch nicht, der allgemeinen Forderung sich anschließend, zur dreidimensionalen, körperlichen und räumlichen Darstellungsweise überzugehen. Schon um 1430 ist in der Besserer-Kapelle des Ulmer Münsters das Jüngste Gericht als eine zusammenhängende Darstellung über die ganze Fensterbreite gelegt, unbekümmert um die trennenden Steinpfosten; genau so, wie um dieselbe Zeit Lucas Moser die zusammengeklappten Altarflügel als einheitliche Bildfläche behandelt. Das Glasgemälde ist nicht mehr Raumabschluß, der Vorgang wird so geschildert, als ob er sich außerhalb der Kirchenwand abspiele. Die Figuren werden von Jahrzehnt zu Jahrzehnt plastischer, und die binnenräumliche oder landschaftliche Umgebung wird perspektivisch vorgetragen wie auf einem Tafelbilde. Zugleich ändert sich die Technik; die musivische Arbeit verwandelt sich in wirkliche Malerei, die Bleiruten verlieren ihre Bedeutung als Konturzeichnung, die Schatten werden aufgesetzt, durch ausgeschliffene Doppelgläser werden fließende Nuancen hervorgerufen. Wie sollte die Glasmalerei allein noch am »Teppichstil« festhalten, da die Teppiche selbst den Flächenstil aufgaben? Es ist ein verbreitetes Urteil über diese Entwicklung, sie als einen glänzenden Irrtum, eine Vergewaltigung des inneren Gesetzes der Gattung zu tadeln. Historisch war sie im Zusammenhang der spätgotischen Gesamtentwicklung unvermeidlich, und auch theoretisch ist die Verurteilung nur halb im Recht. Wenn man dem Wandgemälde körperliche und räumliche Tiefe gestattet, so ist nicht einzusehen, warum diese Eigenschaften dem in den Rahmen eines Fensters gesetzten Gemälde verboten sein sollen. In Widerspruch schlechthin befindet sich die Glasmalerei nur mit dem Naturalismus des Lichts und der Farbe. Ihr Eigenstes ist die von aller Wirklichkeit absehende, ins Märchenhafte übersteigerte Farbenschönheit, und durch die Verbindung derselben mit einer wirklichkeitsgemäß behandelten Körper- und Raumform konnten nur Zerrbilder entstehen. Als sie im 16. Jahrhundert bei dieser Konsequenz anlangte, brach die ganze Gattung in sich zusammen. Das 15. verstand noch den Konflikt in der Schwebe zu halten.

Die Glasmalerei des 15. Jahrhunderts ist erst unvollständig erforscht. Offenbar haben bedeutende Talente in ihrem Dienst gestanden. Zwischen 1470 und 1490 stand der Ulmer Hans Wild in höchstem Ansehen. Werke von ihm finden sich außer in Ulm (Münster und Rathaus) in Urach, Tübingen, Heilbronn (St. Kilian), Öhringen, Straßburg (die durch den Brand 1904 zugrunde gegangenen fünf Fenster der Magdalenenkirche),

Zabern, Augsburg (Dom), München (Scharfzandtfenster der Frauenkirche), Nürnberg (das gewaltige Volkamerfenster im Chor der Lorenzkirche), Salzburg (St. Peter); allerlei Reste in Museen zerstreut. So viel dies ist, es wird vielleicht nur der zehnte Teil des Wildschen Opus sein. Gelegentlich ist die Meinung laut geworden, die Glasmaler wären fahrende Leute gewesen, die ihren Ofen aufstellten, wo sich ein Auftrag fand. Bei Wild wird dies allein schon durch die Datierungen widerlegt. Der technische Prozeß forderte so viele Hilfsmittel, daß häufige Verlegungen der Werkstatt ganz ausgeschlossen sind. Abb. 579 gibt über seinen Stil hinlänglichen Aufschluß. In Zeichnung und Komposition ist er allen schwäbischen Malern vor Zeitblom überlegen. Mit der Ulmer Plastik hängt er eng zusammen. Stiche von Schongauer hat er wiederholt benutzt. Daß die Farbe bei ihm schon nicht mehr ihren eigenen Rhythmus besitzt, sondern in ihrer Auswahl und Verteilung den Bedingungen einer klaren Bildwirkung sich unterordnen muß, und daß die durch die Modellierung erforderten Schatten nicht mehr im Sinne der alten Glasmalerei farbig »schön« wirken können, läßt schon aus der farblosen Abbildung sich entnehmen. Immerhin ist der dekorative Reiz seiner Werke noch bedeutend. Aber es ist nicht zu verkennen, daß die Auflösung der Gattung herannaht.

Um den Zusammenhang nicht zu zerreißen, wollen wir schon hier, über den zeitlichen Rahmen dieses Kapitels vorgreifend, vom Ende der Glasmalerei berichten. Es bot zuerst den täuschenden Anblick, als wäre es ein höchster Aufschwung. Die bedeutendsten Künstler verschmähten es nicht, den Glasmalern Zeichnungen zu liefern. Die vier gewaltigen Fenster im nördlichen Seitenschiff des Kölner Doms, ausgeführt 1507 bis 1509, sind vom Sippenmeister, andere vom St. Severiner entworfen (Abb. 573, 574); für die Landauerkapelle und für das Pfinzingsche Fenster in St. Sebald zeichnete Dürer, für das Markgrafenfenster ebenda Hans Kulmbach, für den Dom von Eichstätt der ältere Holbein; und allbekannt sind die zahlreichen Entwürfe des jungen Holbein, Hans Baldungs und vieler anderer namhafter Renaissancemaler. Sie haben den Verfall eher beschleunigt als aufgehalten, indem sie Kunst und Technik trennten und die Glasmalerei dazu brachten, wie Paul Frankl es nennt, »fremden Götzen zu dienen, die im Nachbarland Götter sein mochten«. Das gewaltigste Beispiel dafür sind die zwei gigantischen Fenster am Nord- und Südeinde des Querschiffs der Kathedrale von Metz, jenes 1504 von Theobald von Lixheim, dieses 1521 vom Elsässer Valentin Busch, wahrscheinlich die größten mit Glasmalerei ausgefüllten Flächen, die je ausgeführt wurden*. Um 1530 erreicht die monumentale Glasmalerei plötzlich ihr Ende. Der zeitweilige Stillstand des Kirchenbaues in der Reformationszeit hat nur

* Dieselbe Auflösung des Stils bei glänzender Technik an den 1528–30 ausgeführten letzten Glasgemälden Kölns (Peterskirche).

Der Bilddruck. Das Kunstgewerbe.

den scharfen Schlußstrich unter eine unvermeidliche Entwicklung gezogen. Als im späteren 16. Jahrhundert der Kirchenbau sich wieder belebte, wurde die Glasmalerei nicht zurückgerufen. Wenn es eine Zeitlang im Wohnhaus noch Sitte blieb, in Fenster von farblosem Glas eine kleine, gemalte Scheibe einzusetzen, so hatte das mit dem Wesen der alten monumentalen Glasmalerei nichts mehr zu tun. Die Renaissance hatte weder in ihrem architektonischen noch ihrem malerischen Empfinden für sie einen Platz.

Handwritten text, likely bleed-through from the reverse side of the page. The text is faint and mostly illegible due to fading and the texture of the paper.