



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

2. Kapitel. Das 15. Jahrhundert in der darstellenden Kunst

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

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 Schreibtäfel. 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 (Erbarmdebild, 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 klärlieh, 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 Jahrhundertsrittel, gleichzeitig mit dem Beginn der Blütezeit des Schnitzaltars, verschwinden sie.

In diesem Kreise — aus dem er gelegentlich auch auf die Bau- und Grabplastik übergang — 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 bezeugten 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. Zufolge 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 gefangennehmen, 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 aufgegeben, 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 Holzskulpturen. 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 mittelrheinische 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 mittelrheinischen 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 alt kölnischen 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 Farbestimmung 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 Goldschmiedsohnes 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 schwächlich, 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 60er 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 Schreinskulptur 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 Nürnberg 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-

gerichteten Throne sitzt, rechts unter ihm Maria kniet; entsprechend die schleppentragenden 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 Fünziger, 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 Sebaldusgrab. 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 Münsterstadt 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 Grassner sein werden, ist eminent wahrscheinlich, sie aber mit Sicherheit von den bloß grassner-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 Grassner 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 Grassners Nähe entstanden, doch von ihm kenntlich unterschieden, ist die Apostelfolge in der Schloßkapelle zu Blütenburg (Abb. 517—519). Sie ist übertrieben gepriesen worden. Ein Zug von Müdigkeit, von Unmännlichkeit liegt über ihr, der sie von Grassner entfernt. — Was Grassner 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 Westbairern und München, den einen Erasmus Grassner 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 Pachrs. 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 Pachrs 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 zustrebt, 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.