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

3. Kapitel. Der Bilddruck. Das Kunstgewerbe

urn:nbn:de:hbz:466:1-96210

Drittes Kapitel.

DER BILDDRUCK. DAS KUNSTGEWERBE.

I.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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