



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

Die Zwischenzeit

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

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 halkyonischen 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. Zuzufolge einer allerdings erst aus dem späten 16. Jahrhundert stammenden Notiz hätte der Meister Franke geheißen. Ob der Name richtig überliefert ist oder nicht, jedenfalls war der Meister kein Einheimischer. Weder aus Köln noch aus Westfalen läßt er sich herleiten. Wenn im 14. Jahrhundert die in ihrem ersten Entwicklungsstadium begriffene deutsche Tafelmalerei sich nach Hilfe bei ausländischen Mustern umsah, war ihr Blick auf Italien gerichtet. Im ersten Drittel des 15. bekommt sie öfters einen leicht französisierenden

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DER PRIMITIVE NATURALISMUS.

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