



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

Der primitive Naturalismus

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

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

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

DER PRIMITIVE NATURALISMUS.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

OBERDEUTSCHLAND UNTER DEM ÜBERGEWICHT
DER NIEDERLÄNDER.

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

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