



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

Oberdeutschland unter dem Übergewicht der Niederländer

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

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

OBERDEUTSCHLAND UNTER DEM ÜBERGEWICHT
DER NIEDERLÄNDER.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NIEDERDEUTSCHLAND.

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

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