



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 spätgotische Realismus in der Zeit der Reife

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

gessen dürfen, daß in Köln das geistige Leben von der nach Erneuerung drängenden Gärung der Zeit unberührt blieb, daß es seine Ehre darein setzte, Hüterin des Alten, immer das »heilige« Köln zu sein. Für ein ernstes Ringen mit der Wirklichkeit war hier kein Platz. Die nächstfolgende, ins 16. Jahrhundert hinüberreichende Malergeneration wird es vollends deutlich machen, daß, als die oberdeutsche Malerei sich auf ihren höchsten Aufschwung vorbereitete, über der kölnischen in Glanz und Pracht eine satte Altersstimmung lag.

Die Malerei Westfalens ist Provinzkunst. Das Verdienst, sie aus der schwächlichen Künstelei der späten Konrad-Schule befreit zu haben, wird dem Johann Koerbecke (Hauptwerk 1457) zugeschrieben. Was er von den Niederländern etwa profitiert hat, bedeutet nicht viel, sein drastischer, hausbackener Realismus macht einen wesentlich bodenwüchsigen Eindruck. — Der einzige höher begabte Maler in diesem Lande handwerklichen Kunstbetriebes war der Meister von Liesborn. Er hat ohne Frage Dirk Bouts gekannt. Während die Kölner durch diesen von ihrer Weichlichkeit errettet wurden, hat umgekehrt der Westfale bei ihm die Mittel zu einer milderen, vornehmeren Haltung gefunden. Bei dem Meister von Schöppingen, dem Meister der Lippborger Passion u. a. wollen wir uns nicht aufhalten. — In Niedersachsen, wo aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts eine beträchtliche Menge von Malereien sich erhalten hat, mehr oder minder in der Richtung des Konrad von Soest, war die zweite Hälfte eine ziemlich tote Zeit. Am Schluß war Hans Raphon aus Northeim eine stark beschäftigte, durch emsigen Fleiß, kaum durch Talent ausgezeichnete Lokalgröße. Mehr Eigenart und kräftige Natur besaß Hinrik Funkhof in Hamburg, nachweisbar 1475 und 1482 (Abb. 660, 661). Eine zusammenhängende Schulentwicklung zeigte nur Lübeck. Von Niederländern war auch hier Dirk Bouts am besten bekannt. Um einheimische Namen zu nennen: Herman Rode und Bernt Notke (Abb. 662), die aber eigentlich schon der nächsten Generation angehören.

DER SPÄTGOTISCHE REALISMUS IN DER ZEIT DER REIFE.

Zwischen den niederländischen Lehrjahren und dem Beginn der unabwendbar werdenden Auseinandersetzung mit der italienischen Renaissance liegt, ungefähr ein Menschenalter umfassend, eine ausnehmend und musterhaft deutsche Epoche, deutsch im Metall wie im Gepräge. Es mag sein, daß von den Niederländern noch mehr hätte mit Vorteil gelernt werden können; immer hätte es nur auf der Linie der artistischen Zucht gelegen; im innern Leben der Deutschen quoll es von Phantasien und Gemütsregungen, deren drängender Reichtum in niederländische Form nicht zu fassen war. Für diese Epoche ist es ganz falsch, die deutsche

Kunst als zurückgeblieben zu beurteilen: ihr Wille war anders gerichtet, und deshalb bedurfte sie anderer Ausdrucksmittel. In der niederländischen Vorstellungswelt waren Licht und Farbe die obersten Belange, in der deutschen wurde es mit bewußter Entschiedenheit die Zeichnung. Ja, es gab im deutschen Phantasieleben vieles, was sich, abstrahiert von der Farbe, in bloßer Zeichnung besser ausdrücken ließ. Es war nicht Zufall, vielmehr ein sinnvolles Schicksal, daß ebendamals zwei neue technische Erfindungen, der Kupferstich und der Holzschnitt, den Malern sich anboten. Und im selben Zusammenhang will die im letzten Viertel des Jahrhunderts eintretende Hochblüte der Bildhauerkunst betrachtet sein. Gesetzt den Fall, alle deutschen Tafelbilder der Zeit wären vernichtet, und nur Graphik und Plastik hätten sich erhalten — kein Grundzug im Wesen der deutschen Kunst würde uns damit verborgen bleiben; aber was bliebe im gleichen Falle von der niederländischen Kunst übrig? Erst als sie mit über den Holzschnitt und Kupferstich gebot, war die deutsche Malerei imstande, ungehemmt alles zu sagen, was ihr in der Seele lag, worin Künstler und Publikum auf breitester Grundlage einander verstanden. In keinem andern Lande haben die graphischen Künste eine ähnlich bedeutende Stellung in der Gesamtkunst eingenommen. Jede Geschichte der deutschen Malerei im 15. und 16. Jahrhundert ist unvollständig, wenn sie nicht auch vom Holzschnitt und Kupferstich spricht. Nur weil er Maler und Stecher zugleich war, wurde Martin Schongauer der einflußreichste Künstler des Zeitalters.

Wir besitzen von ihm 117 (durch sein Monogramm gesicherte) gestochene Blätter und nur ein einziges unbestrittenes Gemälde. Dieses erweist ihn in voller Herrschaft über Farbe und Pinsel; es war offenbar freiwillig und muß mit dem Tiefsten in seiner Anlage zusammengehangen haben, daß er so viel öfter den Grabstichel als den Pinsel in die Hand nahm: — genau ebenso, was vorauszusagen wichtig ist, wie in der nächsten Generation Albrecht Dürer. Als Maler hat er die oberrheinische Kunstprovinz bis in die Schweiz und an den Bodensee beherrscht, als Stecher war seine Wirkung räumlich unbegrenzt. Wir finden seine Stiche bis nach Franken, Thüringen und dem Niederrhein auf Gemälden benutzt, ja sogar auf spanischen. In Italien wurde er früh bekannt und gepriesen, der erste deutsche Künstler, von dem das gesagt werden kann; der junge Michelangelo hat einen seiner Stiche in Farbe umgesetzt, und Raphael Erinnerungen an ihn in seine große Madrider Kreuztragung verwoben*. — Das Gemälde, auf das wir hindeuteten, ist die große Tafel mit Maria

* Der elsässische Humanist Wimpeling ergeht sich also in keiner rhetorischen Übertreibung, wenn er schreibt: »ut ejus depictae tabulae in Italiam, in Hispanias, in Galliam, in Britanniam et alia mundi loca abductae sint«. Zu korrigieren ist Wimpeling nur insofern, als es sich gewiß nicht um gemalte Tafeln, sondern um Stiche gehandelt hat.

im Rosenhag in der Martinskirche in Kolmar (Abb. 642). Das Datum 1473 ist auf der Rückseite, allerdings in einer Weise angebracht, die es zu keinem unbedingt gültigen Zeugnis macht. Er ist in den 30er Jahren in Kolmar als Sohn eines kürzlich aus Augsburg eingewanderten Goldschmieds geboren*, Kolmar war der Sitz seiner Werkstatt, 1491 ist er im benachbarten Breisach gestorben. Seinen Stil aus elsässischen Vorformen abzuleiten, sind wir nicht in der Lage. Wir kennen aus der Zeit vor ihm nur den Kaspar Isenmann, der 1435 als Bürger von Kolmar genannt wird, also der Generation des Konrad Witz angehörte. Ein mit 1465 bezeichnetes Altarwerk zeigt ihn, wie fast alle Oberdeutschen dieser Zeit, als Nachahmer der Niederländer, bäurisch grob, aber energisch und nicht geistlos. Auch Martin Schongauer ist auf der Wanderschaft in die Niederlande gekommen. Schon vorher kann eine persönliche Beziehung zum Meister E. S., vielleicht auch zu Nikolaus von Leyen vermutet werden, da sein Bruder Georg, der Goldschmied, eine Tochter des Leideners zur Frau hatte. Die Madonna im Rosenhag läßt nicht im Zweifel, welcher Niederländer es ihm am meisten angetan hatte: der Kopf, die Hände, die Gewandung weisen auf Rogier van der Weyden, von dem wir schon wissen, daß er den Deutschen am höchsten galt. Das Bild als Ganzes hätte indessen ein Niederländer dieser Zeit nicht malen können. Auch von den Zielen, die den Deutschen in der bisherigen Entwicklung des Realismus, besonders aber während des letzten Menschenalters, die wichtigsten gewesen waren, entfernt es sich. Alles ist auf das einfach Große gestellt, ja, es ist monumental, wenschon mit ganz andern Mitteln, als die monumentale Kunst des Mittelalters sie angewandt hatte. Die von bunten Vögeln bevölkerte Rosenlaube, durchwirkt mit dem Gold des Grundes, ist mit den Augen eines Stillebenmalers überaus genau gesehen und geschmackvoll durchgeführt, aber sie ist nur die Folie, von der die großen Formen der Gestalt sich um so mächtiger abheben. Maria mit dem Kinde allein, ohne Nebenfiguren, als ausreichendes Thema eines großen Kirchenbildes, — auch das ist neu. Bis dahin war es den kleinen Hausaltären vorbehalten gewesen. Das Kolmarer Bild aber ist reichlich zwei Meter hoch, die Gestalt also überlebensgroß. Der Aufbau eine Pyramide mit nur leise verschobener Symmetrie. Was dies Bild dennoch reich macht, ist die innere Form mit ihrer in diagonalen Kontrasten verlaufenden Bewegung. Man muß viele Madonnenbilder durchsehen, auch die statuarischen, um zu würdigen, wie hier Mutter und Kind in eins verschmolzen sind. Raphaels Madonna del Granduca ist weniger klassisch komponiert. Überhaupt, erinnerten uns nicht die spitzen, harten, in der Linie übertrieben ausdrucksvollen Einzelformen daran, daß wir ein Bild des 15. Jahrhunderts, und eine bestimmte, uns so ver-

* In Augsburg lassen sich Martins Vorfahren in fünf Generationen nachweisen. Seine 4 Brüder waren alle Goldschmiede, wie ursprünglich wohl auch er.

traute Sentimentalität in ihm, daß wir ein deutsches Bild vor uns haben, so würde uns beides nicht ohne weiteres einleuchten. Merkwürdig ist auch, daß der Maler das vorgeschriebene Blau des Mantels aufgegeben, vielmehr Kleid und Mantel beide rot gehalten hat, nur nach Hell und Dunkel abgestuft. — Es gibt in Kolmar wie in auswärtigen Sammlungen eine ziemliche Zahl von Bildern, die den aus Schongauers Stichen bekannten Typen sehr nahe stehen; von der Maria im Rosenhag trennt sie ein weiter Abstand, geistig noch mehr als in den Formalien. Die meisten sind unbedingt Werkstattbilder. Es bleiben drei, bei denen die Eigenhändigkeit diskutierbar ist (Abb. 641). Man hat die Wahl zwischen den zwei Möglichkeiten, ohne zwingende Beweise für die eine oder die andere beibringen zu können, daß Schongauer entweder seinen Stil erheblich verändert habe, und zwar nach dem spezifisch Malerischen hin, oder daß sie von einem besonders begabten jüngeren Genossen herrühren. Der sehr dezimierte elsässische Bildervorrat gestattet keine weiteren Vergleiche.

Eine belangreiche Erweiterung unserer Vorstellung von ihm geben erst seine Stiche. Die hohe Zahl allein der erhalten gebliebenen — sicher sind nicht alle erhalten — bürgt dafür, daß sie für ihn nicht Nebensache waren, daß er vielmehr einen großen Teil seines Arbeitslebens über dem Stechen zugebracht hat. Der Sprung hierher von der Maria im Rosenhag ist nicht so groß, als es auf den ersten Blick scheinen möchte. Schon auf diesem Gemälde war nicht das, was die Niederländer unter Malen verstanden, die Hauptsache. Seit einem halben Jahrhundert hatten die deutschen Künstler sich darum bemüht und es nicht erreicht. Wenn der Deutsche seinem natürlichen Triebe folgt, so ist er vor allem Zeichner, denn er sieht die Welt nicht zuerst als durch Farbe und Licht gestaltet. Sodann liegt ihm im Blut eine unverilgbare Wertschätzung des Gegenständlichen in der Kunst. Die ganze Malerei des 15. Jahrhunderts, so oft auch etwas anderes gewollt war, gibt von beidem Zeugnis. Wenn Martin Schongauer in solchem Umfange dem Kupferstich sich hingab, so hieß das: er wollte ungehemmt Zeichner sein. Zeichnen ist weniger und ist mehr als Malen. Weniger im Erzeugen von Illusion, mehr im Anregen der Phantasie. Der Zeichner geht nicht darauf aus, die Totalität der Erscheinung gleichmäßig wiederzugeben, vielmehr sichtet und vereinfacht er sie nach seinem subjektiven Bedürfnis. Ist doch schon an sich die Zurückführung der Körperwelt auf die Linie eine ungeheure Abstraktion, die nur dadurch gerechtfertigt werden kann, daß an Ausdruck gewonnen wird, was an Eindruck verlorenggeht. Schongauers Parteinahme für den Stich ist die Reaktion eines im letzten Menschenalter zu kurz gekommenen, erblich deutschen Empfindens.

Über die Entwicklung der Stecherkunst vor Schongauer und Schongauers Beitrag zu ihrer technischen Vervollkommenung werden wir in einem andern Kapitel sprechen. Hier wollen wir uns nur mit dem künst-

lerischen Ergebnis beschäftigen, Zunächst zeigt sich, daß der Stich dem Künstler eine Mannigfaltigkeit im Gegenständlichen gestattete, die ihm die durch Tradition und Sitte feststehenden bisherigen Gattungen der Malerei nicht gewährten. Der Maler ist der Diener seines Bestellers, er malt die Gegenstände, die ihm aufgetragen sind; hingegen der Stecher schafft, was ihm einfällt, und wartet auf die Käufer; er paßt sich ihren Wünschen wohl an, aber er weiß auch neue Wünsche zu wecken; er ist gegenüber dem Maler in jeder Hinsicht der Freiere. Nur eine beschränkte Zahl seiner Stiche ist so komponiert, daß man sie kleine Gemälde nennen kann; bei den meisten konzentriert sich das Interesse auf einen Hauptgegenstand, der dann wohl im Eindruck so viel Körpertiefe besitzt, daß der Beschauer ihn als im Raum befindlich fühlen muß, aber was sonst noch im Raum ist, wird uns nur sehr vereinfacht gezeigt oder auch ganz vorenthalten. Auf dem reizenden Blättchen der Maria im *hortus conclusus* (von der symbolischen Bedeutung haben wir bei früherer Gelegenheit gesprochen) sind zwar Mauern und Tor ganz nach der Wirklichkeit, etwa wie in einem Klosterhof, aber ohne alle interessant sein sollende Detaillierung (Abb. 674). Dennoch sind sie für die malerische Erscheinung des Ganzen wesentlich; wie Maria ein wenig aus der Mittelachse herausgerückt ist, wie im kahlen Bäumchen und dem Torturm Nebenakzente auftreten, wie von dem auf der Erde sich ausbreitenden Mantelzipfel rechts über das Knie weg und durch die beiden Köpfe zur Krone des Baumes eine Diagonale sich zieht, das macht die Komposition, so einfach sie sei, doch »malerisch«. Eine im Verhältnis zu den sonstigen Neigungen der Zeit große Sparsamkeit mit Landschaft und Architektur ist überhaupt für Schongauer bezeichnend. Interessiert ihn ausnahmsweise einmal etwas anderes als der Mensch, so macht er daraus ein Bild für sich: die weidenden Hirsche, die Schweinefamilie; sie sind mit mehr als bloß äußerlicher Beobachtungsschärfe, sind mit einer Einfühlung erfaßt, die kein anderer damals aufbringen konnte (Abb. 677). Die alte Liebe des Goldschmiedsohnes zeigt sich in mehreren ornamentalen Vorlagen. Wie regt sich aber auf dem berühmten großen Blatt mit dem Rauchfaß (Abb. 699) doch zugleich der Maler; das Hauptobjekt zwar mußte er in der für den Benutzer klarsten, der frontalen Ansicht geben, dafür wird ihm die Kette mit ihrem Gleiten und Kriechen fast ein lebendes Wesen. Aus der Musterzeichnung ist ein Stilleben geworden. So hat er auch ein paar Szenen aus dem täglichen Leben gezeichnet — eine Bauernfamilie, die zum Markt reitet, einen Bauern, der seinen Esel zur Mühle treibt, ein paar sich prügelnde Lehrbuben — rein als Lebensmomente, ohne jegliche sonstige Bedeutsamkeit. Das sind aber nur Nebenwerke seiner Malerlaune. Neun Zehntel seines Kupferstichwerkes sind religiösen Inhalts. In ihnen blüht ein Gemütsreichtum auf, wie ihn die deutsche Kunst des letzten Menschenalters nicht gekannt hatte. Mit der trockenen, teilnahmslosen

Wiedergabe des oberflächlichen Scheins der Dinge, die hier geherrscht hatte, konnte er sich nicht mehr zufrieden geben. Er sucht den Sinn des Lebens tiefer und findet ihn im streitenden Nebeneinander des Schönen und des Häßlichen, die ihm zugleich Symbole des Guten und des Bösen sind. Schönheit ist ihm nicht eine allgemeine Wesenseigenschaft des Lebendigen; sie bleibt ihm ein Vorrecht des Heiligen und sittlich Guten, dem er die Häßlichkeit der anderen, grotesk gesteigert, entgegenhält. Ein Mittleres kennt er nicht. Es ist die Psychologie eines kindlich unschuldigen Sinnes, wie denn überhaupt seine Kunst durch ihre Mischung von Befangenheit und Enthusiasmus etwas ausgesprochen Jugendliches hat. Wenn in seinem Werke die Passion Christi einen so großen Raum einnimmt, so folgt er damit dem religiösen Zuge seiner Zeit; es hängt aber auch mit der moralischen Begründung seines Schönheitsideals zusammen, das eine kontrastierende Folie nötig hat. Zu beachten ist in seinen späteren Blättern die Abklärung: er erreicht in ihnen ein Ebenmaß, eine Wohlbildung und natürliche Anmut, wie sie bis dahin der oberdeutschen Kunst sehr fremd gewesen waren, so daß man in ihm geradezu einen Bahnbrecher auf die nahe bevorstehende Renaissance hat sehen wollen. Das muß freilich sehr *cum grano salis* verstanden werden. Klassisch gerichtet ist seine Idealität nicht. Er ist durchaus Spätgotiker, nur ein feinerer. Nach dem Großen und Starken strebt er nicht, und das Feine bewegt sich bei ihm (wie Wölfflin mit treffender Einschränkung bemerkt) an jener äußersten Grenze, wo es an das gekünstelt Überfeine rührt. Sein Christuskopf ist ausgesprochen unmännlich, allerdings von einer unerreichten Seelenschönheit. Er hat damit, dank der weiten Verbreitung seiner Stiche, noch stärker und ebenso veredelnd auf die Anschauungen der Zeitgenossen eingewirkt, wie für die plastische Fassung Nikolaus von Leyen durch das Baden-Badener Kruzifix. Seine Körperbildung ist schwächling, fleischarm, in den nackten Teilen die Muskeln überscharf, Knie und Knöchel hart herausspringend, die nackten Füße bei auffallend genauer Zeichnung gemein, die Hände übertrieben klein. Man muß es herausfühlen können, daß zwischen diesen langen, dünnen, wie Spinnenbeine auseinandergehenden, wählig und gierig greifenden Fingern und den kahlen, im Astwerk mit liebevoller Eindringlichkeit gezeichneten Bäumen, wie Schongauer sie liebt, ein genauer Zusammenhang des Stilgefühls vorhanden ist. Eine so heiß um Ausdruck bemühte Kunstweise kann sich von Manierismus nicht frei halten. Wenigstens dem sich objektiv fühlenden Naturalismus muß sie als das erscheinen. Aber ohne diesen Zusatz hätte Schongauer die Herzen seiner Zeitgenossen nicht so gewinnen können.

Die Versuchung des hl. Einsiedlers Antonius (Abb. 678). Die höllischen Plagegeister wollen den heiligen Mann, indem sie ihn hoch in die Luft heben, zur Abschwörung seines Gottes nötigen. Dieses früh

berühmt gewordene Blatt — es ist dasjenige, das der junge Michelangelo kopierte — entspricht im Grunde nicht eigentlich Schongauers Naturell (wie W. v. Seidlitz richtig bemerkt). Das Spukhafte, Gruselige, wild Humoristische, das wenig später ein Hieronymus Bosch in die Szene zu legen vermochte, ist nicht ganz herausgekommen; dazu ist Schongauer viel zu naturwissenschaftlich gründlich geworden in seiner Darstellung dieser aus den Fetzen aller Tierreiche zusammengeffickten Scheusäler; und dem Heiligen sieht man kaum die Todesangst an. Woran man sich nicht satt sieht, das ist der ornamentale Geschmack und die stecherische Kunst. — Die Passionsfolge (Abb. 670—673). Mit diesem Werk hat er auf seine Zeitgenossen den tiefsten Eindruck gemacht, es wurde ein unvergängliches Eigentum auch der nachfolgenden Generationen. Eine Veredlung der Passionsdarstellung tat auch sehr not. Die Empfindung des 15. Jahrhunderts war durch die Wirklichkeit einer barbarisch grausamen Justiz stark abgebrüht und durch die geistliche Bühne an ein Überwuchern des Burlesken gewöhnt — Einwirkungen, die auch in die bildende Kunst hinüberspielten. Die triviale Masse der Passionsbilder seit dem Aufkommen des Realismus wirkt trotz der angewendeten starken Mittel stumpf. Schongauer weiß unvergleichlich tiefer und unvergleichlich edler zu erregen. Die äußere Dramatik ist wahrlich stark genug, doch stärker die Erschütterung durch die Sichtbarmachung der Passion der Seele. Erfüllt von der Würde des hohen Historienbildes, geht der Meister mit allem Beiwerk äußerst sparsam um; selbst in einer Szene wie der Auferstehung, wo andere niederländisch Geschulte (auch er war einer) die landschaftliche Stimmung zur Mitwirkung heranziehen, verzichtet er auf sie. Die Zahl der Figuren ist bei ihm nicht groß, und doch ist die Komposition reich, indem eine neue Beweglichkeit der Körper eine Schiebung in die Tiefe und kunstvolle Gruppierung möglich macht, wie sie noch nicht gesehen worden waren. Die Kreuztragung: wesentlich nur drei Figuren; wie fühlen wir doch zugleich die sich stoßende, drängende, nachquellende Menge. Die Nacht am Ölberg (Abb. 670): obschon auch hier die Figuren die Bildfläche fast erfüllen, kommt uns die Weite und Stille des Gartens sehr wohl zum Bewußtsein; von den schlafenden Jüngern genügt es, eine Gestalt ganz zu zeigen; mit wie echt dramatischer Spannung der Vorklang auf die folgende Szene: in der Ferne Judas mit den Häschern sich heranschleichend, Petrus im unruhigen Schlummer mit dem Griff nach seinem Schwert darauf antwortend. Christus an der Säule: im Grunde wieder nur drei Personen, dennoch hören wir eine ganze Meute ihn umkreisen. Die Grablegung (Abb. 672): wir kennen die Szene aus hundert Exemplaren, plastischen und malerischen, und alle erscheinen gegen Schongauer wie konventionelle Zeremonien gegenüber dem Leben; Maria ist mit schwankenden Knien herangetreten, um noch einmal, bevor er im Grabe verschwindet, den

Geliebten zu berühren; Johannes neben ihr ist niedergekniet, stützt sie leicht, mit einer Gebärde von höchster sittlicher und künstlerischer Vornehmheit; und die Leidtragenden auf der andern Seite blicken hinab, ihre Köpfe ein festgeschlossener Halbkreis, von dem die Radian nach unten in die schwarze Tiefe führen. — Ferner hat Schongauer in Einzelblättern viermal die Kreuzigung gestochen und in Querfolio die Kreuztragung. Leider ist es uns nicht möglich, das sehr große und figurenreiche Blatt ganz zu reproduzieren; es würde sich dann zeigen, daß es als Komposition die bedeutendste Leistung des späten 15. Jahrhunderts ist (Auschnitt Abb. 673). In der Erfindung vollkommen originell. Um die Länge des Zuges anschaulich zu machen, ist ihm die Form einer flachen Kurve gegeben; das Ende hat das Tor von Jerusalem schon verlassen, die Spitze verliert sich im Hohlweg, der zum Golgathahügel hinaufführt. Auf dem Punkte, wo der Weg die Vorderkante des Bildraums berührt, befindet sich Christus. Er ist eben unter dem Kreuze zusammengebrochen. Die linke Hand sucht ein Widerlager am Wegrain. Der Kopf sieht — wie auch auf den meisten Szenen der kleinen Passion — zum Bilde hinaus, Aug in Auge auf den Beschauer gerichtet. Raphael hat auf seinem Spasimo sowohl die Kurve in der Anordnung des Zuges als das Motiv des in die Knie sinkenden, mit der Linken sich aufstützenden Heilands übernommen; als geschulter Dramatiker wendet er aber den Kopf der am Wege stehenden Mutter zu; der lyrische Zug, daß die Augen den außer dem Bilde befindlichen Beschauer suchen, bleibt Schongauer eigentümlich und ist auch von Dürer, dessen entsprechende Darstellungen in der großen wie der kleinen Holzschnittpassion der Erinnerungen an Schongauer voll sind, nicht aufgenommen. — Die Flucht nach Ägypten (Abb. 675). Hier ist ausnahmsweise einmal die Landschaft wesentlich. Ein Wald mit nie gesehenen subtropischen Bäumen (wohl nur über einen flandrischen Seehafen kann Schongauer die Vorlagen empfangen haben) bringt eine märchenhafte Stimmung hervor. Die Reisenden sind ohne Nahrung. Da fliegen Engel herbei, drücken die Zweige einer mit Früchten behangenen Dattelpalme gefällig nieder, Joseph kann sie pflücken. Doch auch der treue Esel hat nach dem Ritt durch die Wüste das Seine gefunden; behaglich beugt er sich zur Distel nieder. Dies Blatt ist vielfach nachgeahmt worden, u. a. von Dürer und von Baldung, und war in der Tat nur nachzuahmen, nicht weiterzubilden; schon Schongauer hat die Poesie der Szene vollständig ausgeschöpft. Wie war sie vor ihm gegeben worden! Keine Palme und keine Himmelsboten; Joseph trägt einen wohlgefüllten Schnappsack auf dem Rücken und saugt an seiner Reiseflasche.

Schongauer hat die deutsche Kunst aus ihrer Befangenheit in einem harten und trockenen, ehrlichen, aber platten Realismus gerettet. Näher lag ihm eine andere Gefahr, die eines oberflächlichen Schönheitskultus, wie er in dieser Zeit in den Niederlanden sich ausbreitete. Vor dieser

bewahrte ihn der Reichtum seines Gemütes. Zu einem kindlichen Optimismus, wie er am Anfang des Jahrhunderts geherrscht hatte, zurückzukehren, war nicht mehr möglich. Er ist tief davon durchdrungen, daß auch das Häßliche in der Welt ist. Er empfindet stark die Gegensätze: er sieht das Häßliche häßlicher, das Schöne schöner, als sie in der Wirklichkeit sind. Wir sagten in den einleitenden Bemerkungen zum 15. Jahrhundert, es sei, wie nur je eins, eine Zeit der zwei Seelen gewesen; bei keinem hat die andere, »die sich gewaltsam hebt vom Dust zu den Gefilden hoher Ahnen«, ihre Sehnsucht so ergreifend ausgesprochen wie bei ihm.

Schongauer war mit der Personalunion des Malers und Stechers, dies ist wesentlich, keine vereinzelte Erscheinung. Zwei Namenlose, Künstler von Rang auch sie, bilden mit ihm eine Gruppe. Der Meister E. S., sein etwa ein halbes Menschenalter älterer Vorgänger, war gleich ihm am Oberrhein zu Hause, und der Meister des Hausbuchs* kam wahrscheinlich vom Bodensee. Gemälde des ersten sind, obschon mit größter Wahrscheinlichkeit vorauszusetzen, nicht aufgefunden; die des zweiten, mehr als ein halbes Dutzend, gehören seiner Spätzeit an. Aber nicht auf sie gründet sich die Meinung, daß er eine der interessantesten Persönlichkeiten der ganzen Generation sei, sondern auf seine Zeichnungen und Stiche (Abb. 679—684). Sie erweisen ihn als einen mit Keckheit eigenwilligen Künstler von einer Feinheit der Nerven und einer Schlagfertigkeit des Geistes, wie sie unter den Deutschen nicht oft vorkommen. Von seiner sehr originellen, ganz für sein Temperament zurechtgemachten Technik werden wir erst in dem nächsten Kapitel, wo die Geschichte des Kupferstichs zusammenhängend vorgetragen werden soll, sprechen können. Bezeichnend ist aber auch für ihn, daß er das freie Feld der profanen, sittenbildlichen Stoffe dem gebundenen der religiösen vorzog. Er sah die Welt mit knabenhaftem Frohsinn, zuweilen auch etwas spöttisch an, und sein Künstlerauge war auf der Jagd danach, das Flüchtigste des Augenblicks einzufangen. Glänzend in der Skizze — auch seine Stiche sind meistens nur das —, wird er vergleichsweise langweilig, wo er lange überlegen muß, wie im Gemälde. Auch manchen andern ist es gewiß ähnlich ergangen, nur daß er allein den anmutigen Leicht-

* So genannt nach einer von ihm (und anderen) mit Federzeichnungen geschmückten Handschrift im Besitz des Fürsten von Waldburg auf Schloß Wolfegg. Mit keinem deutschen Künstler hat man sich in jüngster Zeit so viel beschäftigt, die Hypothesen schwirren in unzählbaren Varianten durcheinander. Relativ am besten begründet ist seine Herkunft aus der Konstanzer Kunst. Er war ein Wanderer. Spuren von ihm sind mit mehr oder minder Wahrscheinlichkeit zu finden 1475 am Niederrhein, 1480 in Heidelberg, 1482 in Speier, in den 90er Jahren in Frankfurt und Mainz. Der Höhepunkt seiner Tätigkeit war um 1480—90, doch erstreckte sie sich noch bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts. Auch Vorlagen für die Glasmalerei und den Holzschnitt hat er geliefert.

sinn besaß, im Stadium des aufleuchtenden ersten Gedankens schon abzuschließen. Er hat blitzartig vieles vorausgeahnt, was in der allgemeinen Entwicklung erst viel späteren Zeiten vorbehalten war, dann aber den Weg nicht weiter verfolgt. Die Zahl seiner meist in kleinstem Format gehaltenen Blätter ist beträchtlich, da aber die meisten nur in einem Exemplar erhalten sind, werden sie schon zu ihrer Zeit keine große Verbreitung gefunden haben. Die Zeit war noch nicht reif für eine reine Künstlerkunst. Nicht er, sondern Schongauer hat die Herzen gewonnen und die Folgezeit in seine Bahn gezogen.

Man darf es nicht verallgemeinern, doch für Südwestdeutschland trifft es zu, daß der Kupferstich und sein volkstümlicher Gefährte, der Holzschnitt, schon in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts wichtiger waren als die Tafelmalerei, nicht nur nach heutigem Urteil an künstlerischen Werten reicher, sondern auch sicher von größerer populärer Wirkung. Wie wenig die deutsche Malerei in der Tafelmalerei aufging, zeigt ferner die Glasmalerei, die um dieselbe Zeit eine glänzende Nachblüte erlebte. Nächst Schongauer hat kein Künstler dieser Zeit ein so ausgebreitetes Wirkungsfeld gehabt wie der Glasmaler Hans Wild in Ulm. Von 1471 und 1477 sind die Fenster (Fragmente) in Urach und Tübingen, Stiftungen des herzoglichen Landhofmeisters Hans von Bubenhofen; von 1480 das große Ratsfenster und das Kramerfenster im Ulmer Münster; aus demselben Jahr ein Fenster in der Marienkirche auf dem Nonnberg in Salzburg und noch einmal aus demselben die große (1904 durch Brand zugrunde gegangene) Folge in der Magdalenenkirche in Straßburg. Diese Daten widerlegen die irrige Annahme, daß die Glasmaler Wanderkünstler wie die Wandmaler gewesen wären, was ja auch schon wegen des umständlichen Werkstattapparats und der Menge der Gehilfen schwer vorstellbar ist; eine große, handels- und gewerbtüchtige Stadt war hier notwendig im Vorsprung; die Daten bezeugen ferner, wie weit der Ruf der Ulmer Werkstatt gedungen war *. Aus den 80er Jahren stammen ferner die schönen Fenster in Zabern und wohl noch manches andere im Elsaß, ein Fragment im Berner Münster, das Marienfenster im nördlichen Seitenschiff des Augsburger Doms (Abb. 579), das Scharfzandtfenster in der Frauenkirche in München, und, besonders großartig, das Volkamerfenster der Nürnberger Lorenzkirche um 1487.

Der Hauptmeister der schwäbischen Tafelmalerei, ja der einzige bemerkenswerte in ihr, war Bartholomäus Zeitblom in Ulm (Abb. 639, 640). Er war nicht viel jünger als Schongauer, überlebte ihn aber bis 1518. Die Reihe seiner datierbaren Werke (die in verhältnismäßig

* Ein älterer Glasmaler von Ruf, von dem sich aber nichts mit Sicherheit mehr nachweisen läßt, war Jakob von Ulm, der nach bewegtem Leben 1441 in Bologna als Mönch starb und den Glasmalern als Schutzpatron galt. 1825 wurde seine Heiligsprechung erwirkt.

großer Zahl sich erhalten haben) beginnt mit 1480. Sein Stil bleibt unveränderlich, der Vorrat seiner Typen ist klein, ihm kam es mehr darauf an, die Unarten der Spätgotik zu beschneiden, als neue Bahnen aufzusuchen. Nach dem rauhen und hitzigen Naturalismus des Pseudo-Multscher und der verknitterten Ängstlichkeit seines Lehrers Schühlin hat er ein Gefühl für Würde und Größe, zum mindesten für Einfachheit und Ernsthaftigkeit. Das Raumproblem interessiert ihn nicht mehr. Landschaft und sonstiges Nebenwerk drängt er zurück, verwickeltere Kompositionsaufgaben meidet er; wo dramatische Schilderung von ihm verlangt wird, erweist er sich als ganz unfähig. Seine Menschen haben etwas Steifes und Verschlussenes; es ist, als ob ihnen nichts mehr angelegen sei, als ihr Gefühl zu verbergen; aber innerlich brennt es bei ihnen, wie ihre bohrenden Blicke verraten. Seine Charaktere sind kaum liebenswürdig, aber lauter und fest, und zu ihnen paßt vortrefflich die energische Schärfe seiner Zeichnung und die ernste Tiefe seiner Färbung. Auffallend frei vom spätgotischen Konventionalismus ist die Vereinfachung seiner Gewandmotive auf wenige Hauptzüge. Fast möchte man Zeitblom um die Menge der von ihm erhalten gebliebenen Werke (sie sind in allen süd-deutschen Galerien vertreten) bedauern, weil sie seine Schwäche, die starre Unbeweglichkeit seiner Kunstweise, nur zu deutlich machen. Er verfügt nur über einen einzigen Typus. Aber nicht zu leugnen ist: dieser ist die wahrste, innerlichst empfundene Selbstdarstellung des schwäbischen Stammescharakters, die es gibt.

Franken. In der Zeit, als den deutschen Kunstfreunden Italien sehr vertraut, Deutschland fast unbekannt war, pflegte man den Unterschied zwischen schwäbischer und fränkischer Malerei so zu erläutern, daß man sagte, jene gleiche der umbrischen, diese der florentinischen. Der Vergleich ist, obenhin genommen, nicht übel, wenn er auch von den Franken vor Dürer ungerechtfertigt hohe Erwartungen weckt. Es ist der Geist Nürnbergs, der die fränkische Malerei bestimmt, der Geist klug disponierender, arbeitszäher, ihre Geschäftsehre hochhaltender Handwerker und Kaufleute. Warum Würzburg und Bamberg nicht in Betracht kommen, warum nur Nürnberg eine Malerei von mehr als lokalgeschichtlicher Bedeutung gehabt hat, läßt sich nicht vollständig erklären. Eine zu beachtende Parallele ist es immerhin, daß in dieser Zeit höchster Blüte der bürgerlichen Kultur analog auch in Schwaben die Bürgerstadt Ulm die Bischofsstädte Konstanz und Augsburg hoch überflügelt hat. Im ersten Eindruck scheint es, als sei die Nürnberger Malerei von einem einzigen Manne geprägt worden; dann aber regen sich ernste Zweifel, ob es wirklich eine geistige Herrschaft war und nicht vielmehr eine geschäftstüchtige Zusammenfassung und Verwaltung der Arbeit anderer. Wir sprechen von Michael Wolgemut. Keinen deutschen

Künstler des Jahrhunderts können wir von der Jugend bis ins hohe Alter in seiner Tätigkeit annähernd so ununterbrochen verfolgen, und doch will sich kein deutliches Bild von seiner geistigen Physiognomie uns formen. Der Grund liegt nicht etwa innerlich in einer besonders komplizierten Persönlichkeit, sondern äußerlich in dem eigentümlichen Verfahren der Arbeitsteilung und Arbeitsvereinigung in den Kunstwerkstätten jener Zeit. Auf viele Talente als Bedrückung und Freiheitsberaubung wirkend, wurde dieser kollektivistische Betrieb für Wolgemut vielmehr ein Hebel zu Erfolgen, auf die er durch seine natürliche Begabung kein volles Recht hatte. Er war ein klarer Kopf von entwickelter Fassungs- und Anpassungsgabe. In seiner Jugend, als er Pleydenwurff zur Seite stand, war er dessen Alterego, nur dünner; es gibt eine ganze Zahl von Bildern, die zwischen beiden strittig sind. Später hat er selbst von einem so gänzlich anders gearteten Geist, wie Schongauer, Gewinn zu ziehen verstanden. Ein Führer zu neuen Zielen war er nie, seine Stärke war der Instinkt für das Zeitgemäße. Wenn in Schongauers Werkstatt die Gesellen die vom Meister mit verschwenderischer Hand ausgestreuten Ideen vergrößert ausführten, so verstand es Wolgemut, seine hausbackenen, mühsamen Bildkonstruktionen mit dem Blute jüngerer, größerer Talente aufzufrischen. Nicht oft läßt er einem Gehilfen so viel freien Spielraum wie auf den Passionstafeln des Zwickauer Altars. Für gewöhnlich hielt er die Seinen in strenger Disziplin, und würde man auf den seinen Namen tragenden Bildern noch viel mehr Hände unterscheiden können, es würde nichts daran ändern, daß die Bilder ihr geistiges Gepräge doch von ihm haben. Es sind darunter langweilige und seelenarme, aber keine technisch nachlässigen; auch die fernen Besteller konnten sich darauf verlassen, daß sie aus der berühmten Nürnberger Werkstatt garantiert solide Ware erhielten. — Der Schreibmeister Neudörffer, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts allerlei Nachrichten über die ältere Nürnberger Kunst aufzeichnete, nennt unter Wolgemuts Werken nur eines namentlich, das er wohl für sein bestes gehalten haben wird, den 1487 von Sebald Peringsdörffer gestifteten großen Altar (jetzt im Germanischen Museum). Diesem Urteil wird man auch heute zustimmen. Der damals in den Fünfzigern stehende Meister scheint hier eine neue Jugend zu erleben, frischer als die erste. Leider zeigt gerade dieses Werk sich durch innere Gegensätze zerklüftet; unzweifelhaft ist eine Mehrheit von Händen daran tätig gewesen, und gerade die anziehendsten Stücke sind wohl in den Allgemeinheiten der Anlage, aber niemals in der Ausführung dem gesicherten Schaffen Wolgemuts einzugliedern. Ob dieser Jüngere sein Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurff war — Wolgemut hatte mit Hansens Werkstatt dessen Witwe als Hausfrau übernommen — oder ein anderer, ist nicht zur Entscheidung gebracht. Die Kunstgeschichte kennt Künstler, die noch im Alter einen frischen Trieb ange-

setzt haben; Wolgemut gehört nicht zu ihnen; die letzten 25 Jahre seines Lebens, das er auf 84 brachte (er starb 1519), zeigen seine Kunst als überständig und in offenem Verfall, obgleich sie noch immer ihre Liebhaber fand. Über die Stufe, die er 1479 im Zwickauer Altar erreichte, ist er aus Eigenem nicht hinausgekommen, und sie war, an Schongauer gemessen, schon damals veraltet. Er war in der Malerei seiner Stadt, alles in allem, mehr ein zurückhaltendes als förderndes Element. Wir erläutern den Stil des genannten Altars durch zwei Tafeln (Abb. 636). Die Geburt Christi ist zweifellos von andern schon poetischer dargestellt worden. Maria schaut blöde drein und hält das (sichtlich aus dem Rogierschen Inventar entnommene) Kind mit einer mehr ängstlichen als innigen Gebärde; Joseph ist mehr noch ein Schulmeister als ein Zimmermann, mit einem dürrtigen Körper von linkischer, stockender Bewegung; die Kerze nicht auslöschen zu lassen, scheint ihm das Wichtigste. Und warum empfangen die Hirten die frohe Botschaft mit so grämlichem Gesicht? Ein wesentliches Interesse, doch mit der Sache nicht zusammenhängend, nimmt der Maler an dem höchst eingehend behandelten Hintergrund; die kleinen Figuren auf der Straße sind freilich noch immer zu groß, das hatte schon Konrad Witz besser gekonnt. Auch auf andern Bildern seiner mittleren Zeit sind die Landschaften wichtig und in manchem Betracht das Beste. Sie lassen keinen Zweifel, daß er niederländische Bilder aufmerksam und mit Gewinn betrachtet hat. Die zweite Tafel stellt die heilige Sippe dar. Ein Thema von zunehmender Beliebtheit, getragen von der im 15. Jahrhundert sich ausbreitenden Verehrung der hl. Anna. Ihre Legende ist eine nüchtern scholastische Theologenerfindung — Anna dreimal vermählt mit Joachim, Kleophas, Palames; von jedem eine Tochter, jede des Namens Maria; und von diesen Jesus mit einer Schar von Vettern, über deren Zahl und Benennung man nie ganz einig wurde. Dem Familiensinn der Nordländer war diese sonst inhaltlose genealogische Illustration lieb, auch gab sie Anlaß zu frei erfundenen Charakterköpfen. Man urteile, wieviel Wolgemut daraus gemacht hat.

Das Mißverhältnis zwischen den offenkundigen Mängeln seiner Kunst und ihrem Ansehen bei den Nürnbergern ist kein Beweis für einen niedrigen Stand der künstlerischen Bildung bei den letzteren. Gerade mit der berufsmäßigen Fertigkeit und Gedicgenheit ist es gut bei Wolgemut bestellt, und es bedarf auch heute eines gebildeten Auges, sie zu würdigen. »Wo sein originales Schaffen anzunehmen ist«, sagt Robert Vischer, »da empfängt uns der Saal der Kunst stets rein und blank, wohlgelüftet wie an einem Sonntagmorgen.« Das für uns Mißbehagliche an ihm ist vielmehr seine geistige Beschränktheit. Aber hierin hatte er die Partei der guten Bürger auf seiner Seite. Es schmeichelte sie, in diesem gediegenen, ehrbaren, allenfalls auch sinnigen, allen Extremen abholden

Künstler sich selbst wiederzuerkennen; nach Tieferem fragten sie nicht. — In seinen späteren Jahren hat er die Wichtigkeit des Bilddrucks erkannt und dann nicht gezögert, auch dieses einträgliche Feld in Anbau zu nehmen. Wir sprechen davon in späterem Zusammenhang.

Aus den wohlangebauten Gebreiten der deutschen bürgerlichen Kunst ragt als ein steiler und einsamer Gipfel die Gestalt des Tirolers Michael Pacher hervor. Er ist die größte Erscheinung neben Schongauer. Er hegt, obgleich technisch Tafelmaler, eine wirklich monumentale Gesinnung, welche, wie wir wissen, den Deutschen über ihrer naturalistischen Weltbetrachtung überall abhanden gekommen war. Zwar hatte auch Schongauer, wie als Zeichen der Zeit nicht übersehen werden darf, mit einem Anlauf zum Monumentalen begonnen (dem in seiner Weise auch Zeitblom zustrebte), dann aber auf andere Bahnen sich fortziehen lassen. Um 1435 geboren, mithin genauer Zeitgenosse Wolgemuts, ist er seit 1467 als Meister in Bruneck im Pustertal nachzuweisen. Als sein Lehrer gilt der pustertaler Meister von Uttenheim, der von Witz und dem Meister E. S. abgeleitet wird. Aber näher als Deutschland, von dem ihn die Alpen trennten, lag ihm Italien. Doch nicht wie dieser oder jener Hans oder Jakob d'Allamagna verschwand er in den italienischen Schulen. Die tiefen Eindrücke, die er von dort empfing, überwuchsen nicht sein mächtiges, urdeutsches Naturell. In den 60er Jahren etwa muß er mehr als eine bloß kurze Bekanntschaft mit den Werken des großen Paduaners Mantegna gemacht haben, auf sie vorbereitet durch die in seinem Heimatlande nie aufgegebene Pflege der Wandmalerei *. Bemerken wir es im voraus: unter den mannigfaltigen Spielarten italienischer Kunst, die Dürer auf seiner Jugendreise kennenlernte, war es ebenfalls die Mantegnas, bei der er seinen Anker auswarf. Zu beobachten, was Pacher von Mantegna angenommen, was er abgelehnt hat, ist der beste Schlüssel zu seinem Wesen. Die bei dem Paduaner so stark ausgeprägte antikische Komponente übersah er ganz, die Offenbarung, die er empfing und die lebenslänglich der Nerv seiner Kunst blieb, ist die besondere Art, Körper und Raum zusammen zu sehen. Architektur und Landschaft sind ihm nicht Kulissen und Hintergründe der Bühne, auf der die menschlichen Figuren nach einem für sich erfundenen Bildschema aufgestellt werden, sondern die Komposition steht und fällt mit ihrer räumlichen Grundlegung. Der einzige Konrad Witz hatte etwas Ähnliches gewollt (das dann durch die Schulrezepte Rogiers zurückgedrängt wurde), und an ihn erinnert auch die ungeheure körperliche

* Er hat in Padua selbstverständlich auch Donatello kennengelernt. In der Art, wie auf mehreren Bildern des St. Wolfgang-Altars (Auferweckung des Lazarus, Hochzeit zu Kana, Austreibung der Händler) die Zuschauer sich an die Säulen drängen, glaube ich einen Reflex von den Reliefs des Santo zu erkennen.

Wucht seiner felsenfesten Gestalten. Die letzte Erinnerung an die flache Reliefschicht ist ausgetilgt. Pacher war eben nicht nur Maler, sondern auch, ja in erster Linie Bildhauer und darauf beruht das Außerordentliche seiner künstlerischen Konzeption. »Indem er die in der Schreinsculptur beheimatete Raumschauung auf die Malerei übertrug, entstand eine neue Art bildlicher Illusion, wesensverschieden derjenigen, die von den Niederlanden aus ganz Deutschland beherrschte.« Pacher gruppiert selten zentral; die Mitte bleibt frei und lenkt den Blick weit in die Tiefe, doch so, daß alle Stationen des dahin führenden Weges genau erfaßt und abgemessen werden können. Der perspektivische Horizont liegt tief, wie bei Mantegna, die am vorderen Rande aufgestellten Hauptfiguren ragen hoch in das Bild hinauf, die Architekturlinien der oberen Raumschicht fallen steil ab. Überhaupt ist durch Architektur auf seinen meisten Bildern die Umgebung charakterisiert, doch nicht, weil sie ihn an sich besonders interessiert hätte, sondern weil sie ihm das geeignetste Mittel war, den Raum in feste Linien einzuspannen, den Hohlraum gleichsam als plastische Substanz zu behandeln. Gegenüber diesen großen monumentalen Belangen tritt die physiognomische und mimische Detailschilderung zurück. Auf dem (jetzt Münchener) St. Wolfgangsbilde gibt er den Eindruck starker psychischer Erschütterung allein durch die Körperhaltung im großen. Seine Köpfe sind trocken und hölzern, doch gewiß nie kleinlich, der nackte Körper ist wesentlich plastisch gesehen. — Abb. 645, 646 sind Musterbeispiele Pacherischer Bildform. Von der Auferweckung des Lazarus hatte es ein vom früheren Mittelalter her unverändert gebliebenes, sehr schönes Kompositionsschema gegeben, reliefartig von links nach rechts abzulesen, das nun durch Pachters Tiefenkomposition gesprengt ist; mit einer Selbstherrlichkeit, die nur noch bei Witz ihresgleichen findet; die in der starken Verkürzung klar bleibende Gestalt des Lazarus ist unter den Erfindungen Pachters eine der kühnsten. Auf der Austreibung der Händler ist die ganze Handlung an die Seite geschoben und damit, im Kontrast zu der starren Ruhe der Architekturglieder ein merkwürdig starker Bewegungsausdruck hervorgerufen; man glaubt, den Geschlagenen im nächsten Augenblick verschwinden zu sehen; ausgezeichnet gedacht das die Stufen rechts hinaufkletternde Schaf als Verbindung mit den unter die Säulenhalle geflüchteten. Abb. 649 und 650 stammen vom ehemaligen Hochaltar im Dom zu Brixen (1486—1491). St. Augustinus ist ein Repräsentationsbild von erstaunlich reichem malerischen Leben. Das andere Bild stellt den hl. Wolfgang dar, wie er vor dem Altar mit geschlossenen Augen auf ein Wunder harret; der schräg herabschießende Engel ist gewiß etwas anderes als alle schwebenden Engel des Jahrhunderts; der Ausblick durch die offene Tür zeigt Pacher in der von ihm selber gewählten, durch die Legende nicht bedingten Rolle des Landschafters. — Der Maler von Bruneck hat auch diesseits der Alpen ge-

arbeitet. Der große Hochaltar der Wallfahrtskirche am St. Wolfgangsee im Salzkammergut hat sich erhalten (1481), über einem andern in Salzburg überraschte ihn der Tod (1498). Widerscheine seiner Kunst zeigen sich vorübergehend bis nach München*, im übrigen Deutschland kannte man ihn nicht, so daß das von ihm eingeleitete Verhältnis zu Italien ohne Folgen blieb. Seine Konzeption der Renaissance war, wie betont werden muß, unklassisch. Die Richtung seiner eigenen Natur lag auf der barocken Linie der Spätgotik, deren Erstarken am Schluß des Jahrhunderts wir in der Architektur schon beobachtet haben und in der Plastik wiederfinden werden. Die Gegenwirkung der Renaissance wurde für die Malerei eine brennende Frage erst durch Dürer, der 1471 geboren, also 40 Jahre jünger war als Schongauer, Wolgemut und Pacher.

Während die Malerei im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts nur Durchgang zu dem Größeren war, das nach 1500 erreicht wurde, nicht ohne Mitwirkung der Renaissance Italiens, kam für die Plastik ein Höhepunkt schon in den Jahren um 1480 und er war in seinem Stilcharakter rein deutsch und rein spätgotisch. Es war die Zeit, in der die Gattung der aus Schnitzwerk und Malerei gemischten Altäre in breiter Fülle sich entfaltete. In einer Nürnberger Chronik heißt es: »Des jars (1490) untz in das 1491 jar da ward hie gemacht zu Nürnberg 23 altartafel, neu schön geschnitzt, auch vergult.« Eine einzige Ulmer Werkstatt übernahm auf einmal sieben Altäre für das Kloster Zwiefalten, in einem andern Jahre gleichzeitig den großen und reichen Levitenstuhl für Blaubeuren, den Hochaltar für Kloster Ochsenhausen und einen Altar für das Münster in Ulm. Das dichte Nebeneinander der beiden Berufe des Malers und Bildhauers näherte sie innerlich: der Stil der Maler durchsetzt sich mit plastischen Anschauungen, der Stil der Bildhauer wird malerisch. Das wichtigste Feld für Entwicklung malerischer Absichten des Plastikers ist aber das Gewand. Nachdem es in der Zeit des primitiven Realismus verhältnismäßig ausdrucksarm gewesen war, gewinnt es im letzten Viertel des Jahrhunderts einen erhöhten Eigenwert. Es wird wiederum ein Spiel für das Auge, unabhängig von den durch den Körper gegebenen mechanischen Bedingungen. Es ist dieselbe Freiheit, die schon das hohe Mittelalter für seinen Gewandstil in Anspruch genommen hatte, nur wird ihr jetzt ein neues Ziel gesetzt. Nicht mehr auf einen linear empfundenen Rhythmus im Zug der Falten ist es abgesehen, sondern auf ein fleckiges, fahriges Durch- und Gegeneinander der Schattentiefen, Lichtspitzen, Reflexe, auf weiche Übergänge und scharfe Kanten, langhingelegene

* Zu erwähnen der 1494—1558 in Salzburg tätige Marx Reichlich (Abb. 652), der später nach Italien ging und dort selbst zum Italiener wurde. In München Jan Pollack, Stadtmaler seit 1484 (Abb. 648).

Grate, unterbrochen von eckigen Knicken und breite, formlos zerknitterte Massen. Offenbar hat damit der Gesichtssinn über den Tastsinn das Übergewicht gewonnen. Ja, selbst Assoziationen aus dem Bereiche des Gehörs werden in Bewegung gesetzt; von einem Rauschen, Knistern, Wehen und Schleifen im Gewand zu sprechen, wo wäre das mehr am Platz als in der Spätgotik? Das Eigene in der Bewegungsart der spätgotischen Gewänder ist ihre Unabhängigkeit von den Funktionen des Körpers; sie entsteht in sich selbst, aber sie erstrebt — darin durchaus ähnlich der Raumgliederung der spätgotischen Architektur — keine Richtungsdominanten, sondern nur den Eindruck von Bewegtheit an sich, einer aufbrodelnden, strudelnden, schwappenden Oberfläche auch im Falle ruhiger Haltung der Gestalt, so daß man oft genug »mehr ein Ornament zu sehen glaubt als eine Menschenhülle«. Ja, ein Ornament! Damit sind wir hier, mitten im Realismus, wieder bei den subjektiven Abstraktionen vorgotischer Gewandbildung, bei ältester deutscher Ausdruckskunst angelangt. Es ist das entschiedene Gegenteil der festen und klaren tektonischen Systematik des hochgotischen Gewandstils. Als wir ähnlichen, nur nicht so verwickelt vorgetragenen Erscheinungen im späten Romanismus begegneten (Bd. I, S. 323), sagten wir, sie machten einen barocken Eindruck. Dies Wort wird nun in der Spätgotik erst recht an seinem Orte sein. Es ist mit einem zugespitzten Ausdruck gesagt worden: am Anfang der realistischen Kunst steht das Stilleben (Voll); das will sagen, sie beginnt mit Einzelbeobachtungen. Indem diese zusammenhangslos in die gotisch überlieferten gebundenen Flächensysteme und Formen der Malerei und Plastik eingetragen werden, wird die Einheit der Bildwirkung im alten Sinn zerstört. Die Schaffung einer neuen Einheit nun von malerischer Grundlegung führte zum »gotischen Barock«.

In dieser ersten Phase findet sein Wesen seinen ungehemmtesten Ausdruck in den großen, einigemal riesengroßen Schreinaltären. An der Spitze stehen der St. Wolfgang Altar des Michael Pacher und der Krakauer des Veit Stoß, beide zu Ende der 70er Jahre begonnen, zu Anfang der 80er vollendet.

Michael Pacher haben wir als Maler soeben kennengelernt. Wenn er uns als Bildhauer noch größer erscheint, so ist das deshalb, weil die Bildhauerkunst als solche in einem reiferen Stadium stand. In allen bisher in Frage gekommenen Fällen eines behaupteten Doppelkünstlertums haben wir es zurückgewiesen, weil uns jedesmal Schnitzwerk und Malwerk auf individuell verschieden geartete Künstler hinzuweisen schienen*. Bei den Altären von Gries und von St. Wolfgang hingegen tragen sie so genau dieselbe geistige Prägung, daß wir uns Maler und Bildhauer nur als persönliche Einheit denken können, es sei denn, dieselben wären, was niemand wird glauben wollen, geistige Zwillingbrüder gewesen. Wie aber im

* Einzige Ausnahme: Veit Stoß in Münsterstadt.

Arbeitsprozeß die Suggestion des Meisterwillens und die manuelle Leistung der Gehilfen ineinandergriffen, davon wird der Schleier sich nie lüften lassen. Der Altar für Gries bei Bozen (Abb. 505) wurde 1471 in Auftrag gegeben (mit einer Lieferungsfrist von vier Jahren), der für St. Wolfgang am Abersee 1481 vollendet. Vom einen zum andern ist ersichtlich eine Steigerung eingetreten, ja, es ist der Altar von St. Wolfgang der absolute Höhepunkt der ganzen Gattung des aus Malerei und Plastik zusammengesetzten Wandelaltars (Abb. 214, 506—510). Mit der äußeren Nebeneinanderstellung der beiden Künste hatte er begonnen, die innere Durchdringung zu einer wahren Synthese war ihr Ziel. Sicher ein von schweren Gefahren umstelltes. Nur eine sehr echte künstlerische Gesinnung konnte es erreichen, ohne ins unkünstlerisch Zwitterhafte sich zu verlieren. Das Problem lag in der Luft der Zeit; in Veit Stoß' Krakauer und Riemenschneiders Creglinger Altar werden wir es wiederfinden; Pacher hat die in ihm liegenden stilistischen Möglichkeiten doch noch tiefer ausgeschöpft und zu einer grandiosen Polyphonie vereinigt, mit der sich nichts vergleichen kann, der gegenüber beispielsweise der Reichtum der flandrischen und nieder-rheinischen Altäre kleinlich und mühsam erscheint. Den Weg, den Pacher gegangen ist, zeigt der Vergleich des St. Wolfgangers Altars mit dem älteren von Gries. Beide stellen denselben Gegenstand dar, die Krönung Mariä; beide ähneln sich auch in der Anlage. Die Steigerung liegt in der künstlerischen Ausmünzung der Tiefe. Während in Gries die Raumschicht der Figuren und die des Hintergrundes klar und bestimmt sich voneinander absetzen, tritt in St. Wolfgang, ohne daß der Kasten, mit dem Zollstock gemessen, wesentlich tiefer wäre, durch unbeschreiblich kunstvolle Abstufung der Schatten und Durchsetzung mit spielenden und verdämmernden Halblichtern eine mystische Verunklärung von wunderbar malerischer Wirkung ein, — spezifischer malerisch als irgendein Gemälde der Zeit, als auch Pacher selbst auf seinen räumlich immer klar bleibenden Bildperspektiven es angestrebt hat. Aufgenommen in den mächtigen Wellenschlag der Lichter und Schatten schwimmen Farbe und Gold zu großen, tonigen Massen zusammen. Allein schon in diesem allgemeinen optischen Aspekt ist alles wogende Bewegung, wie sie der älteren Fassung in Gries noch fremd war, und — wir müssen es einschalten — auch in einer völlig andern Region des künstlerischen Wollens liegend, als in der Pachers Vorbild Mantegna und alle andern Italiener der Zeit zu Hause waren. Im Linearen sodann tritt die Bewegung in festere Bahnen. Um auch hier mit dem summarischen ersten Eindruck zu beginnen: wir würden die Krümmungslinien der Gewänder als weniger ausdrucksreich empfinden, gäbe nicht die tektonische Gebundenheit des Baldachinüberhanges den Kontrast. Das stärkste Wirkungsmittel auf der Seite der Freiheit ist aber die große Asymmetrie im Mittelfelde, die dadurch entsteht, daß links Christus auf hoch auf-

gerichtetem Throne sitzt, rechts unter ihm Maria kniet; entsprechend die schleppenträgenden Engel, der eine höher, der andere tiefer; einzig die Taube des Heiligen Geistes in strenger Zentralisation und dadurch die Augen sofort auf sich ziehend. Unter diesem Gesichtspunkte wollen die Grieser und die Sankt Wolfgang Komposition genau miteinander verglichen sein: welch ein Zuwachs von Asymmetrien in der zweiten! Pachters Gestalten sind getragen von einem Gefühl für zeremonielle Würde, das im Geiste des katholischen Gottesdienstes liegt, aber sonst im Realismus des 15. Jahrhunderts fast überall verkümmert war; aber es ist doch ein anderes als im hohen Mittelalter; denn so gemessen die Haltung der Handelnden selbst ist, um sie her zittert die Luft von Erregung. Die Charaktere sind von einer Größe, die die deutsche Kunst in diesem Jahrhundert sonst nicht kannte. Hier darf mit Recht an Pachters Bekanntschaft mit Mantegna erinnert werden, zugleich und schließlich noch mehr aber daran, daß in ihm die ungebrochene Kraft und natürlich aristokratische Gesinnung eines Bergvolkes wohnte, die notwendig eine andere geistige Atmosphäre schuf als die städtisch beklommene, in der die Mehrzahl der deutschen Schulen zu atmen hatte. Daß seine letzten Arbeiten — 1481—84 schuf er einen großen Altar für Bozen und in den 90er Jahren einen für Salzburg — verloren sind, ist schwer zu beklagen. Er starb in Salzburg 1498. — Aus seiner Werkstatt gingen zahlreiche Schüler hervor, die bis ins erste Viertel des folgenden Jahrhunderts die Tiroler Schnitzkunst auf einer ansehnlichen Höhe hielten. Der prachtvolle Altar in Heiligenblut von 1520 lebt noch ganz in Pachterschen Erinnerungen.

Ein zweiter ausgeprägter Vertreter der barocken Richtung in der Spätgotik war Veit Stoß. Seine Tätigkeit zerlegt sich, lebensgeschichtlich betrachtet, in zwei Epochen, eine Krakauer und eine Nürnberger. Die Polen haben ihn, ebenso wie Kopernikus, zu einem der Ihren machen wollen, aber mit noch weniger stichhaltigen Gründen. Er war Nürnberger. Erst 1477 siedelte er, schon Familienvater, nach Krakau über, wo es längst eine große deutsche Kolonie gab; Nürnberger Kunst war im Osten hochbegehrt. Stoß fand in der polnischen Königsstadt, zuerst bei seinen Landsleuten, später auch beim Hofe, bedeutende Aufträge, wie seine Vaterstadt sie ihm nicht hätte bieten können. Als er 1496, schon ein Fünfziger, in dieselbe zurückkehrte, war es nicht zu seinem Heil. Er konnte sich in die steife Rechtsordnung der Heimat nicht fügen; in einem Verstoß gegen die Wechselordnung sahen die Gerichte Fälschung und verhängten über ihn eine entehrende Strafe — Durchstoßung der Backen mit glühendem Eisen (1503). Stoß hat stets seine Unschuld behauptet. Durch die Dazwischenkunft Kaiser Maximilians, der ihm sein für Innsbruck geplantes Grabdenkmal übertragen wollte, rehabilitiert, blieb doch der weitberühmte Künstler ein gemiedener, verbitterter, streitsüchtiger Bürger. Seine Werkstatt kam in Rückgang, die eindringende Renais-

sance, der er nur geringe Zugeständnisse machte, schob ihn beiseite, aber seine Kraft war kaum im Sinken. Darin, wie in jeder Hinsicht, ist er das Widerspiel von Wolgemut. Er starb 1533, nach Neudörffer 95jährig, in Wahrheit wohl ein Jahrzehnt jünger. — Von der Nürnberger Plastik der 60er und 70er Jahre haben wir kein genügend festes Bild, um aus ihr seine Jugendentwicklung uns zurechtlegen zu können. Sein jüngster Biograph, der 1914 auf dem Felde der Ehre gefallene Max Loßnitzer, hat ihn an Simon Leinberger anknüpfen wollen. Leider kennen wir diesen nur aus Urkunden, nicht aus beglaubigten Werken. Wäre Leinberger (wie Loßnitzer mit vielem, aber doch nicht zu einem bündigen Schluß führendem Scharfsinn beweisen möchte) der Urheber der großartig barocken Kreuzgruppe in der St. Georgskirche zu Nördlingen (Abb. 532, ich komme auf sie noch zurück), so wäre Veit Stoß ein Enkelschüler des Nikolaus von Leyen. Aus Stoßens Krakauer Arbeiten geht nur hervor, daß er oberdeutsche Gemälde der niederländischen Richtung seinem Gedächtnis eingeprägt, auch einige Stiche von Schongauer schon gekannt hat. Mit diesen Anregungen im Kopfe, vom deutschen Kunstleben zwanzig Jahre lang abgeschnitten, unbeengt von bürgerlichen Gewohnheiten, baute er sich in Krakau seine eigene Kunst auf. Hätte man sie in der Heimat gekannt, so wäre durch sie die dortige Entwicklung sehr beschleunigt worden. Aber es war das Geschick der deutschen Kunst, daß ihre beiden stärksten Geister, Stoß und Pacher, territorial am äußersten Rande ihren Platz finden und dadurch fast einflußlos bleiben mußten. — Der von der deutschen Kolonie gestiftete, 1486 vollendete Marienaltar der Frauenkirche in Krakau geht allein schon durch seine gigantische Größe über alles hinaus, was in Deutschland je unternommen war: der Mittelschrein ist 5,37 m breit, die Flügel 6,95 m hoch, der ganze Altar von der Unterkante der Staffel bis zur Spitze des Gesprenkes 13 m. Nicht weniger ungewöhnlich ist es, daß die Malerei keinen Anteil an ihm hat, auch die Flügel sind plastisch ausgeführt. Dargestellt sind die sieben Freuden und Leiden Marias, in der Mitte ihr Tod (Abb. 499). Bis dahin hatten die deutschen Altäre den Mittelschrein mit isolierten Statuen ausgestattet, seltener mit einer einfachen, nach der Ebene angeordneten Gruppe. Der Stoßsche Marienod ist nicht die Übertragung eines Gemäldeschemas, er ist malerisch im Sinn einer tieferen Synthese (wie wir die ganze Plastik etwa des 17. Jahrhunderts malerisch nennen). Nach fünf Vertikalachsen sind die Apostel der vorderen Reihe angeordnet, nur die Mittelachse ist labil behandelt, weil in sie die im Gebet ihr Ende erwartende Maria und der sie stützende Apostel sich zu teilen haben. (In dem für die Malerei herkömmlichen Schema stirbt Maria in ihrem Bett.) In den andern Figuren wirken Symmetrie und Asymmetrie in feinsten Abwägung ineinander. Das feste und klare Gefüge der großen Teilungen ruft in der Fernansicht den Eindruck der Ruhe hervor; in der Nähe ist

alles wie im Fieber. Die Apostel sind Männer von Eisen, aber rotglühend. Nichts von der äußerlichen Geschäftigkeit um das Totenbett, wie die Maler der niederländischen Richtung sie zeigen, aber tiefe Erschütterung durch Schmerz und Sehnsucht (Sehnsucht, weil zwei Momente vereinigt sind: Tod und Himmelfahrt). Die psychische Bewegung findet ein mächtiges Echo in der formalen der Gewänder; das ist der tiefere Sinn des Sturmes, der über sie hinbraust. Mit unendlicher Kunst ist das Faltengewühl durchgeführt. Alle Einzelheiten sind in scharfer Nabsicht überfein detailliert. Ein in so viele Kleinbeobachtungen zerlegter Kopf, wie ihn Abb. 501 zeigt, war (außer bei Nikolaus von Leyen) noch nicht dagewesen, noch weniger so durchgebildete Hände. — In der zweiten Hälfte seiner Krakauer Zeit hatte Stoß es am meisten mit Arbeiten in Stein zu tun. Man hat sich das so zu denken, daß gelernte Steinmetzen seine Modelle bossierten und er sie zum Schluß übergab; die ausnehmende Lebendigkeit in der Behandlung der Oberfläche hätte kein Geringerer erreichen können. Das große Sandsteinkruzifix in der Marienkirche beweist, daß Stoß mindestens indirekt Kenntnis vom Baden-Badener des Nikolaus von Leyen gehabt hat; die Steigerung nach dem Herben und Pathetischen gehört ihm selbst. Von einigen urkundlich erwähnten Werken läßt sich die Spur nicht mehr finden. Es folgt eine Reihe von Grabsteinen aus rotem Marmor von Salzburg, der im Osten das geschätzteste Material war: für König Kasimir IV. in Krakau, für Bischof Peter von Buina in Wloclawek, für Erzbischof Olesnicki in Gnesen. Am letzten Orte arbeitete, wohl durch Stoß herangezogen, Hans Brand aus Passau das prachtvolle (jetzt auseinandergenommene) Ehrenggrab für den hl. Adalbert.

1496 kehrte Stoß nach Nürnberg zurück, als ein wohlhabender Mann, wie man aus den Steuerregistern ersieht. Er hat hier fast nur in Holz gearbeitet, seinem eigentlichen Fach, außerdem Modelle für die Vischersche Gießhütte geliefert (so das Epitaph des königlichen Geheimschreibers Kallimachus, eine Bestellung aus Krakau). Als Steinbildhauer nahm bereits Adam Kraft den ersten Platz ein, die Holzplastik dagegen war durch die gewerbsmäßige Massenproduktion von Altären auf Abwege geraten; die relativ besten Kräfte in ihr wußte sich Wolgemut zu sichern*. Es mag mit den Konflikten zusammenhängen, in die Stoß alsbald geriet, daß seine Werkstatt nicht in Flor kam. Diesem Umstand verdanken wir die verhältnismäßig große Zahl eigenhändiger Arbeiten. Wir nennen nur die wichtigsten. Es war eine Art Ehrenpflicht des Nürnberger Patriats, den Chor von St. Sebald auszuschnücken. Die Beheim, Stark und Imhof hatten damit begonnen. Für die Tucher arbeitete Stoß einen hl. Andreas (Abb. 502). Für die Volkamer die überlebensgroßen Stand-

* Aus Mißverständnis der Urkunden hat man Wolgemut selbst zum Bildschnitzer machen wollen, was er nie gewesen ist. Die geschnitzten Teile der in seiner Werkstatt erstellten Altäre zeigen nach- und nebeneinander sehr verschiedene Hände.

bilder eines Schmerzensmannes und seiner trauernden Mutter sowie mehrere Reliefs aus der Passion; ferner ein großes Kruzifix für den Hochaltar. Ein für Schwaz in Tirol aufgetragener, nach dem Preise zu urteilen umfangreicher Altar hat sich nicht erhalten, wohl aber ein hl. Rochus in der Annunziatenkirche in Florenz (Abb. 500), vielleicht eine Bestellung der mit Nürnberg in Handelsverkehr stehenden Familie Torrigiani; nach Vasari ein »*miracolo di legno*«. — (Auch von einem Nürnberger Bildschnitzer die hölzerne vergoldete Reiterstatue über dem Grabe des Colleoni in Bergamo.) — Von etwa 1510 ab werden bei Stoß leichte Einwirkungen der jungen Generation der Frührenaissance bemerkbar, doch eben nur leichte. Ein Beispiel ist der (in neuerer Zeit nach Bamberg geführte) Altar für die Karmeliterkirche von 1520 (Abb. 503). Nur ein Jahr früher war der »englische Gruß« in der Lorenzkirche entstanden: zwei überlebensgroße Gestalten hoch unter der Decke frei schwebend in einem mit kleinen Medaillons, in denen die sieben Freuden Mariä kaum erkennbar dargestellt sind, besetzten Rosenkranz (Abb. 70). In den letzten Jahrhunderten das einzige der Nürnberger Lokaltradition von ihm bekannt gebliebene Werk. Es ist wohl charakteristisch für ihn, doch nicht nach der günstigen Seite. Die echte Volkstümlichkeit und Wärme der spätgotischen Empfindungsweise zeigt es nicht. Sie fehlen ihm überhaupt. Das eigentümlich zornige Feuer, das aus allen seinen Werken spricht, entspringt nicht einem Herzensanteil am dargestellten Gegenstande, sondern seinem habituellen, unruhig gewaltsamen Temperament. Seine Leidenschaftlichkeit setzt sich unmittelbar ins Artistische um. So tief in der Ergründung der Körperform, wie seine Kruzifixe es zeigen, hatte vor ihm noch niemand geschürft. Seine Köpfe sind wunderbar fein modelliert, aber ihr seelischer Gehalt ist meistens arm. Ganz wohl und frei fühlt er sich erst, wo gar kein »Inhalt« zu geben ist, in den bizarr erfundenen, stürmisch bewegten Labyrinthen seiner Gewandlinien. Als Techniker war er ganz virtuos und ungewöhnlich vielseitig: er hat in Holz und Stein gearbeitet (was nicht oft vorkam), für den Bronzeguß Modelle geliefert, gemalt, gestochen (Abb. 498). Jüngere Künstler haben viel von ihm gelernt, eine eigentliche Schule hat er nicht um sich gesammelt. Falsch ist es, vornehmlich die eigenwillige, scharfkantige Persönlichkeit an ihm interessant zu finden. Ihm kommt eine viel allgemeinere geschichtliche Bedeutung zu. Um sie zu verstehen, müssen wir auf die zeitgenössische Architektur hinüberblicken: wir haben in dieser das Erstarken einer »barocken« Komponente wahrgenommen. In den darstellenden Künsten tritt sie erstmals bei Stoß mit energischer Schärfe in die Erscheinung. Wie sich bei ihm ein leidenschaftlicher Naturalismus mit einer durchdringenden Subjektivität verbindet, das ist Barock.

Peter Vischer. In den Gewohnheiten des späten Mittelalters lag

es, wie wir an vielen Beispielen schon kennengelernt haben, und es ist wichtig für das Verständnis auch der inneren Entwicklung, daß die Kunst sich vom Vater auf den Sohn, nicht selten weiter noch ins dritte Geschlecht vererbte. Unter den Baumeistern finden wir es zuerst, dann unter den Plastikern, seltener bei den Malern. Technische Erfahrung, Geschäftsbeziehungen, Unternehmerkapital sind bei jenen unentbehrlichere Voraussetzungen des Gedeihens als bei diesen. Die Rotgußhütte der Familie Vischer in Nürnberg ist annähernd ein Jahrhundert lang, rund gesagt von der Mitte des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, in Tätigkeit gewesen und hat ihren Kundenkreis über einen großen Teil Deutschlands ausgedehnt, von Lübeck bis nach Innsbruck, von Baden-Baden und Aschaffenburg bis nach Posen und Krakau. Die darin liegende Anerkennung galt in erster Linie ihrer technischen Leistungsfähigkeit. Die Frage, wo etwa sonst noch tüchtige Gußhöfen gestanden haben könnten, ist ungeklärt. Die reichgeschmückte Tumba Friedrichs des Streitbaren in der Fürstenkapelle des Meißner Doms (um 1430—40), die Grabfigur des Truchsesses Jörg von Waldburg in Waldsee, nicht weit vom Bodensee, die Weinsberg-Hohenloheschen Standbilder in Kloster Schöntal, eine Anzahl von Grabplatten in Naumburg, Bamberg, Meißen, Krakau sind Beispiele künstlerisch und technisch wertvoller Arbeiten, für welche die Nürnberger Herkunft, wenn auch öfters vermutet, keineswegs bewiesen werden kann*. Steinbildhauer können Wanderer sein, Bronze gießer sind meist an die umständlichen Einrichtungen ihrer Werkstatt gebunden, und nur eine Hütte, die sich reichliche und stetige Aufträge zu verschaffen wußte, konnte vorteilhaft bewirtschaftet werden und sich dauernd leistungsfähig halten. Zentralisation liegt also in der Natur der Sache. Kommt noch die Lage an einem Ort mit ausgedehnten Handelsverbindungen hinzu, so entsteht ein Monopol, wie die Vischer es ein Jahrhundert lang besessen haben. Die drei Generationen setzen sich in ihrem Charakter bestimmt gegeneinander ab: in der ersten die geschäftliche Grundlegung, in der zweiten die künstlerische Erhebung, in der dritten die vielseitig ausgebreitete Bildung, die in Verflachung endet. Es ist derselbe Ablauf, nur schärfer herausgearbeitet, wie in den drei Generationen der Syrlin von Ulm. — Von Hermann Vischer gibt es nur ein einziges beglaubigtes Werk, das reiche Taufbecken der Stadtkirche in Wittenberg von 1457; bis zu seinem Tode 1487 hat er selbstverständlich noch anderes geschaffen, und es wäre seltsam, wenn alles verschwunden sein sollte, wiewohl der Erhaltung der Bronzedenkmäler

* In Norddeutschland, wo die ehernen Taufbecken die Praxis des Rotgusses stets im Gang erhielten und wo 1479 ein so hervorragendes Werk der Gießkunst entstehen konnte wie das Sakramentshäuschen der Marienkirche in Lübeck, wurde merkwürdigerweise an gegossene Grabplatten nie gedacht; die Sitte hatte sich ganz auf die gravierte Platte festgelegt.

ihr Metallwert immer gefährlich gewesen ist. Unter den gerade in diesen Jahrzehnten sich mehrenden Bronzeplatten in den Domen von Bamberg, Erfurt und Meißen ist eine Anzahl vermutungsweise für ihn in Anspruch genommen worden. Es sind Arbeiten von mittelmäßigem Wert und ohne persönliche Merkmale. Die an sich naheliegende Frage, ob Hermann Vischer vielleicht überhaupt nur Gießer nach Modellen anderer war, kann bei dieser unbestimmten Sachlage nicht einmal versuchsweise aufgerollt werden. Ein 1482 für die Sebalduskirche (außen an der Löffelholzkapelle) gestiftetes großes Kruzifix läßt die Annahme zu, daß es damals in Nürnberg noch eine zweite Gießhütte gegeben hätte, die aber neben der Vischerschen zu keiner dauernden Bedeutung gelangt wäre. — Der Name seines Sohnes Peter Vischer ist einer der wenigen, ganz volkstümlich gewordenen deutschen Künstlernamen, in dieser Hinsicht mit dem Dürers auf gleicher Stufe stehend. Einiges hat dazu sicher sein Selbstbildnis am Sebaldusgrabe beigetragen: wie er dasteht im Schurzfell und mit seinem Werkzeug in der Hand, eine stämmige Figur mit breitgewölbter Brust, klug, fest und frei ins Leben schauend, gar nicht repräsentativ, aber im höchsten Grade Zutrauen erweckend, — wünschen wir nichts mehr, als in ihm den deutschen Mann schlechthin zu sehen, das Symbol der schlichten Tüchtigkeit unseres Volkes. Scheint es, als sei in seinem menschlichen Charakter keine Falte uns verborgen, so kann man nicht ganz dasselbe von seinem künstlerischen Charakter sagen, obschon sich von den aus seiner Werkstatt hervorgegangenen Arbeiten eine sehr beträchtliche Menge erhalten hat. Drei Ursachen drohen sein Bild zu verunklären: in seiner Jugend, nicht bloß der ersten, sondern bis an die Schwelle der dreißiger Lebensjahre war er Geselle seines Vaters, erst von 1487 ab selbständiger Meister; später wuchsen ihm selbst begabte Söhne als Gehilfen heran, deren Leistung nicht ohne weiteres in ihm, dem Vater und Meister, aufging; endlich hat er es nicht abgewiesen, nach fremden Modellen und Zeichnungen zu gießen, wie es denn überhaupt in der komplizierten Natur einer solchen Werkstatt liegt, daß sie etwas Überpersönliches annimmt *. — Aus Rechnungsvermerken steht fest: für mehrere Bischofsgräber in Bamberg hat der dortige Maler Wolfgang Katzheimer, für das der Herzogin Sophie von Sachsen in Torgau der in Nürnberg ansässige venezianische Maler Jacopo de' Barbari die Vorzeichnungen geliefert, mehrfach leistete ihm Dürer diesen Dienst, und ähnliches kann auch in andern Fällen für möglich gelten. Trotzdem sind überall Anlage

* Außerdem bestehen Datierungsschwierigkeiten. Die Offenlassung der letzten Ziffer im Todesjahr oder andere Umstände beweisen, daß viele der in Frage kommenden Grabplatten schon bei Lebzeiten geliefert waren, während bei andern es eine längere Zeitspanne nach dem Tode geschehen zu sein scheint. Auf Porträtähnlichkeit wurde kein Gewicht gelegt. Z. B. die Bischöfe Veit von Bamberg, Sigismund von Meißen und Johann von Breslau sehen einander fast vollkommen gleich; ebenso die Ehepaare Henneberg und Hohenzollern, ferner vor allen Dietrich v. Schönberg-Meißen und Thilo v. Trotha-Merseburg.

und stilistische Haltung gleichartig. Vermutlich bedeuten die gelieferten Visierungen (für die ein auffallend kleiner Preis gezahlt wurde) nichts anderes, als daß mit ihrer Hilfe die Besteller und der ausführende Künstler über gewisse Allgemeinheiten der Darstellung sich einigten. So war es, wie wir meinen, auch bei dem Grabmal Eitelriedrichs von Hohenzollern († 1512) in Hechingen der Fall. Wenn es hierfür eine Zeichnung von Dürer mit dem Datum 1513 gibt und dennoch dies Hechinger Grabmal die bis auf Kleinigkeiten genaue Wiederholung des älteren Hennebergischen in Römhild ist, so liegt darin kein unlösbares Rätsel, wofern man mit uns annehmen will, Vischer und die Hohenzollern wären in betreff der Wiederholung einig gewesen, und es hätte sich nur noch um Äußerlichkeiten, die richtige Wiedergabe der Rüstung, der Ordensinsignien usw. gehandelt, wobei es Vischer angenehm war, mit einer eleganten Zeichnung seines Freundes Albrecht aufwarten zu können. Vischers Selbständigkeit in der künstlerischen Lösung wird also durch die scheinbaren Abhängigkeiten nicht in Frage gestellt. Die Grabplatten vom Ende der 80er Jahre bis ins erste Lustrum des 16. haben folgende gemeinschaftlichen Züge: sehr flaches, aber klar durchmodelliertes Relief, einfacher Faltenwurf, knappe, trockene Dekoration, die Köpfe ohne schärfere Individualisierung und sicher ohne Porträtähnlichkeit; es muß erlaubt sein, zu sagen: in allem ein ziemlich langweiliger Geist. Das relativ reichste Stück ist das Bischofsgrab in Breslau von 1496 (Abb. 546). Nichts in dieser Reihe läßt einen so machtvollen Aufschwung voraussehen, wie ihn Vischers Kunst in dem (laut Inschrift) 1495 vollendeten Grabmal für Erzbischof Ernst von Sachsen im Dom zu Magdeburg nahm. Ganz unvorbereitet ist er jedoch nicht. Von 1488, dem Jahre, in dem Peter Vischer die Meisterwürde erwarb, existiert eine große Zeichnung für das schon damals geplante Sebaldisgrab. Die Apostelfiguren auf ihr sind schon eine volle Vorahnung der in Magdeburg ausgeführten, und so scheint man sagen zu dürfen, daß nur die Trivialität seiner Umgebung Vischer in der Niederung zurückgehalten hatte. Das Magdeburger Denkmal (Abb. 545) ist eine Tumba, im Ausmaß wie in der Fülle des Schmucks alles übertreffend, was bis dahin in Deutschland dieserart versucht war. Der auf einem Doppelkissen ruhende Tote ist eine Rundfigur. Über seinem Kopf ist, liegend, ein Baldachin angeordnet, mit strenger und zugleich phantastischer Wirkung seiner schneidend scharfen Architekturformen. Die umgebogene Spitze ist ein Gedanke, den er Adam Krafts Sakramentshaus entlehnt hat*. Die tiefen Nischen des Gewändes sind mit Wappen geschmückt, vor den Zwischenpfeilern stehen Apostelstatuen (Abb. 548, 549), an den Ecken lauern, am Sarkophag kriechen allerlei Fabeltiere. Man sieht: Vischers Phantasie ist schon auf

* Die ein Jahr später erfolgte Aufstellung desselben ist kein Hindernis für diese Annahme.

dem Wege zum Sebaldusgrabe. Aber sein Formengeist ist im Dekorativen noch unflüssig. Frei, von einem wahrhaft monumentalen Kraftgefühl getragen, und reich in der Erfindung sind die kraft- und würdevollen Mantelfiguren mit edlen, kühn umrissenen Köpfen — man bemerke: Idealköpfen. Es ist spätgotische Formensprache, aber erfüllt von einem über spätgotisches Philistertum sich emporschwingenden Geiste. — Das Henneberggrabmal in Römhild wiederholt, vereinfacht, verschlechtert und verkleinert die Ideen des Magdeburger. Eine neue Überraschung bereiten uns im folgenden Jahrzehnt ein paar Grabplatten: der Herzogin Sophie (1504) in Wismar (Abb. 547) und eines Mannes aus der Familie Salomon in Krakau (nach 1513). Einige leichte Andeutungen von Renaissanceornament wird man nicht übersehen; das Wesentliche aber ist die Entdeckung eines neuen, ohne Intervention Italiens nicht denkbaren Gesetzes der Ponderation: des echten Kontraposto. Wie Peter Vischer dazu gelangt ist, läßt sich genauer nicht bestimmen. Für einen Zeit- und Ortsgenossen Dürers ist es nicht auffallend. In dem 1508 nun wirklich begonnenen Sebaldusgrab wurde die Frucht zeitig. Die hiermit beginnende Evolution zu betrachten, gehört in das nächste Buch. Schon hier ist zu sagen: neben der in Veit Stoß kulminierenden barocken Linie der Spätgotik sehen wir in Vischer eine zweite frei werden, deren Ziel man nicht wohl anders wird benennen dürfen als: das Klassische.

Zwischen Stoß und Vischer zeitlich in der Mitte steht der dritte große Nürnberger, Adam Kraft. Die Zahl der von ihm ausgegangenen Werke ist selbst für diese leicht und fruchtbar schaffende Zeit ausnehmend groß. Dabei drängt sie sich auf die letzten zehn Jahre seines Lebens zusammen. Er starb 1508, in demselben Jahr, in dem Peter Vischer das Sebaldusgrab erst begann. Wenn Neudörffer zutreffend unterrichtet war, so waren er und Vischer Jugendgenossen — »sie sind gleich miteinander aufgewachsen und wie Brüder gewesen« —; er wäre demnach nicht lange vor 1460 geboren. Wie Vischer strebte er aus der konventionell gewordenen Spätgotik heraus und ist darin früher als jener zu einem Ergebnis gelangt, welches aber so persönlicher Art war, daß man sich schwer vorstellen kann, wie er bei längerem Leben noch ein Bündnis mit der italienischen Kunst hätte eingehen mögen. Es war seine klare, gerade, in sich gefestigte, im schönsten Sinne naive Natur, die ohne Mühe ihre eigenen Gesetze fand. Zu dem gequälten Ringen bei Veit Stoß (der auch nie Einfluß auf ihn gewann) ist seine glückliche Gelassenheit das genaue Widerspiel. Aus Nürnberger Antezedenzen ihn abzuleiten, ist nicht wohl möglich, ja, in gewissem Sinne ist er überhaupt kein rechter Nürnberger; das Trockene und Vernünftelnde des Genius loci, von dem selbst bei Dürer ein Gran sich findet, fehlte ihm. Unbekannt ist ihm die Überfüllung mit Kleinbeobachtung und spitzen Zierlichkeiten, an

denen die bürgerliche Kunst der älteren Generation, aber auch vieler Mitlebenden noch sich behagte; er gleicht in der Ursprünglichkeit und Gesundheit seines Seelenlebens mehr einem Landmann. Die Menschen, die er schuf, besitzen eine innere Ruhe und eine Fülle und Schwere der Körperlichkeit, die weit über die Zeiten zurück an den freilich aristokratischeren Meister des Naumburger Westchors erinnern kann. Dies mag es sein, weshalb man ihn altertümlich gefunden hat. Von seiner unmittelbaren Vorzeit aus gesehen ist er gerade darin neu, ein Vorbote der deutschen Renaissance. — Kraft hat ausschließlich in Stein gearbeitet: breit, markig, mit sicherster Meißelführung, ohne zur Schau gestellte Virtuosität, sehr dekorativ, aber ohne Kleinkram. Neben ihm erscheinen Stoß wie Vischer als Spezialisten. Kraft kannte seine Landsleute; er wußte, daß sie in der Kunst auch vom Gegenstand ergriffen sein wollten; aber seine Gefühlsinnigkeit behält etwas ausgesprochen Männliches. Beachten wir noch, daß seine Hauptwerke an sehr öffentlichen Plätzen standen, vor jedermanns Augen; sie müssen eine große volkstümliche Wirkung gehabt haben.

Die Reihe beginnt mit dem Epitaph (es ist kein »Grabmal«, wie man es gewöhnlich nennt) der Familie Schreyer außen am Chor der Sebaldkirche, wo derselbe von der zur Burg hinaufführenden Hauptstraße tangiert wird (Ausschnitte Abb. 550, 551). Vorher hatte sich hier ein ewiges Licht und ein Gemälde befunden. Gemäldeartig ist auch Krafts Reliefkomposition: ein von Strebepfeiler zu Strebepfeiler laufendes Breitbild mit zwei auf die Pfeiler übergreifenden, aber durch keine architektonische Zäsur getrennten Nebenszenen. Das Hauptfeld wird dann noch einmal durch die es überschneidende Totenlaterne in zwei gleiche Hälften geteilt, links die Grablegung, rechts die von Golgatha zurückkehrenden Männer, in einem unteren Streifen in winzigen Figürchen die Schreyersche Sippe mit ihren Vorfahren und dem Wappen; im Hintergrund eine reliefmäßig ausgebildete Fels- und Baumlandschaft. Die einzelnen Motive mit unumwundenen, aber durchaus frei aufgenommenen Anklängen an Schongauer und das durch die Maler vermittelte niederländische Gemeingut. Es könnte leicht sein, daß diese Elemente schon in dem vorangehenden Gemälde vorhanden waren; in den späteren Werken Krafts finden sich Anklänge an diesen Kunstkreis nicht mehr. Daß die händeringende Magdalena zu Füßen des Leichnams von Rogier van der Weyden abstammt, hat wahrscheinlich Kraft selbst nicht gewußt. Durch keine Entlehnung zu gewinnen war die tiefe Empfindung in der dem sinkenden Haupt des Sohnes im Abschiedskuß beegnenden Mutter. Die am 11. September 1490 vertraglich übernommene Arbeit war in 20 Monaten vollendet.

Im April 1493 stiftete Hans Imhof das Sakramentshaus der Lorenzkirche. Der Name des notwendig vorauszusetzenden architektonischen Gesellschafters ist nicht überliefert. In unbegreiflich kurzer Zeit —

sie bliebe auch dann kurz, wenn die Vollendungsinschrift 1496 um einiges vorgriffe — war diese immense Formenfülle erdacht, gezeichnet, vormodelliert, gemeißelt und aufgestellt. Der Typus freilich war nicht neu, allerdings in Franken noch nicht und in so großem Maßstabe nirgends ausgeführt. Diese Reaktion mittelalterlichen Denkens, der Sprung der freien Phantasie über die Wirklichkeit hinaus, enthüllt uns den Doppelsinn dieser Zeit, die doch eigentlich auf Anerkennung der Wirklichkeit hinausging. Gotisch ist gleichfalls die Unterwerfung des Plastikers unter den Architekten. Es ist auch dem Betrachter in der Tat nicht möglich, in diesem atemlosen Bewegungsdrang die plastischen Einschiebungen zu packen und vor ihnen stille zu halten. Die meisten werden davon nicht viel mehr beachten, als die weltbekannten, auf der Erde knienden Tragfiguren des Meisters und seiner beiden Altgesellen *. Wir geben in Abb. 552 und 553 zwei Ausschnitte aus den höher liegenden Teilen. Es ist nun überhaupt nicht zu leugnen, daß das Sakramentshaus, in seiner Gesamterscheinung genommen, in die prunklose und unphantastische Gedicgenheit der Kraftschen Kunst, wie wir sie sonst kennen, sich gar nicht einfügen will. War er wirklich der Erfinder? Allein schon die Erwägung, daß nur ein architektonisch ganz durchgebildeter, mit allen Weihen der Bauhüttenweisheit versehener Künstler den Entwurf schaffen konnte, müßte auf den Schluß führen, daß er es nicht war. Wenn auch der Unternehmer, so hat er doch einem anders gerichteten Denken hier sich untergeordnet **.

In den in die Jahre 1498, 1500 und 1503 fallenden drei großen Stein-epitaphen fand er seine Freiheit wieder. Nachdem die Nürnberger Patri-
zier sich auffallend lange mit Gedächtnistafeln in Malerei begnügt hatten, nahm Kraft zuerst das monumentale Steinepitaph auf, und mit welchem Beifall, zeigt die rasche Folge der obengenannten Jahreszahlen. In keinem wiederholt sich der Künstler, gemeinsam ist ihnen, im Gegensatz zum Schreyerschen Epitaph, die Ablehnung gemäldemäßiger Komposition: sie sind in musterhaft plastischem Stil gehalten. Wir müssen es mit der Betrachtung eines einzigen bewenden lassen und wählen dazu das Pergens-
törfische in der Frauenkirche (Abb. 554). Gegenstand: die Schutzmantel-
madonna. Die ganze christliche Menschheit, nach ihren Ständen geordnet, kniet im Gebet vor der himmlischen Fürbitterin. Eine Frauengestalt von

* Das Motiv war an Taufkesseln altgewohnt.

** Der Beifall war ungeheuer. Noch schlagender als das Lobgedicht des Humanisten Eoban Hesse bezeugen es die rasch sich folgenden Nachahmungen in der Umgegend: Kalchreuth 1498, Schwabach 1505, Heilsbronn 1515, Ottensoos 1522. Direkt auf Kraft geht keines derselben zurück, wenn auch die spätere Tradition sie ihm zuzuschreiben liebte. So wird es auch mit dem angeblich von ihm nach Kaisheim bei Donauwörth gelieferten, im 17. Jahrhundert zerstörten, sich verhalten haben. Wo an andern Orten die Meister von Sakramentshäuschen genannt werden, sind es stets Baumeister: in Augsburg, Bopfingen, Eßlingen, Nördlingen, Regensburg u. a. m.

so reifen und großen Formen hatte das ganze ablaufende Jahrhundert in Nürnberg nicht gesehen. Wundervoll klar, symmetrisch streng und doch in weichem Fluß ist die Teilung der Fläche, plastisch von schönster Wirkung die Abstufung des Reliefs: flach in der schuttsuchenden Menge, die nur als Menge aufzufassen, mit tieferen Schatten in den Mantelfalten; zu kräftigen Gegensätzen fortschreitend in den die Krone herbeitragenden Engeln und dem Zierwerk des Baldachins.

1505 waren die an der Straße vom Tiergärtner Tor zum Johannis-kirchhof aufgestellten Kreuzwegstationen, die »sieben Fälle Christi« darstellend, in Arbeit (Abb. 555, 556). Solche Stationsbilder pflegten von Jerusalempilgern gestiftet zu werden. Die ältesten in Deutschland erwähnten, von 1468, hatte Lübeck; es folgte der Zyklus von Dusenbach im Elsaß, 1484 von einem Grafen von Rappoltstein gestiftet; von 1485 in Görlitz; von 1495 in Koblenz; von 1498 in Trier. (In Italien ältestes Datum 1493, in den Niederlanden 1505.) Wer in Nürnberg der Stifter war, ist nicht einwandfrei sichergestellt. Nach der Legende wäre es Martin Ketzler gewesen; er hätte im Heiligen Lande die Entfernungen genau nach Schritten abgemessen, wie es auch auf jeder Tafel zu lesen ist; nach Hause zurückgekehrt, hätte er gefunden, daß die Notiz verlorengegangen war, und sofort hätte sich der gewissenhafte Mann zum zweitenmal nach Jerusalem auf den Weg gemacht. Ist dies Geschichtchen auch nur Volksdichtung, so ist es doch von großer typischer Echtheit und sollte nicht vergessen werden. — Krafts Stil ist auf seiner letzten Entwicklungsstufe, im Landauer Epitaph von 1503 und noch entschiedener in den Stationsbildern, ganz auf das Einfache gestellt. Es sind große, auf Pfeilern ruhende Steintafeln ohne jedes dekorative Beiwerk. Die Erzählung ist von schlichtester Sachlichkeit. Auf das Bunte und Groteske, womit in Passionsszenen herkömmlich die Darstellung der Schergen unterhaltend oder moralisch abschreckend gemacht wurde, verzichtet er; es sind grobe, schwere Figuren aus einer niedrigen Welt, die zur Handlung gehören, aber für sich nicht interessieren; haften bleibt der Blick allein am Kreuztragenden. Der Konzentration des dramatischen Vortrags entspricht die stilistische Haltung. Die Form gibt nur das Notwendige, großzügig vereinfacht. Und was die Komposition betrifft, so muß man zum Vergleich auf die Reliefs der Schnitzaltäre hinblicken, wie sie ganz als Gemälde angelegt sind mit Raumvertiefung und Verkürzung und reicher Hintergrundstaffage. Kraft hat den Reliefstil wiedergefunden; die Fläche ist völlig von den Figuren ausgefüllt; zwei oder drei Raumschichten setzen sich deutlich voneinander ab; die Überschneidungen sind so geordnet, daß kein für die Aktion wesentlicher Teil verdeckt wird und doch auch nirgends Lücken übrigbleiben. Was Kraft dahin gebracht hat, ist seine so künstlerische wie menschliche Ehrfurcht vor der Sache. Wie auf der dritten Station seines Leidens-

weges Jesus ermattet aufs Knie sinkt und zu den Frauen gewendet spricht: Ihr Töchter von Jerusalem, weinet nicht über mich, sondern über euch und eure Kinder — das ist ein plastisches Motiv, das man nicht vergißt, wenn man es einmal gesehen hat. Aber es ist noch mehr: dieses Bild der im Leiden bewahrten Manneswürde ist ein kostbares geschichtliches Dokument des deutschen Ethos. Von ihm aus fällt ein helles Licht in das Innerste der Zeit durch alles sie beschwerende Philistertum hindurch, und man begreift, daß aus ihr auch ein Martin Luther hervorgehen konnte.

In den Stationsbildern war Kraft von einem großen Inhalt ergriffen und zu einfachster Wahrhaftigkeit geführt. Neben ihnen nehmen so anspruchslose Gelegenheitsarbeiten, wie an einem Privathause das Relief mit dem Drachenkampf St. Georgs und die Genreszene an der Stadtwaage künstlerisch wahrlich keinen geringeren Rang ein (Abb. 557, 558). Das Datum 1497 auf der letzteren ist ein ganz wichtiger Meilenstein der Entwicklung. Er sagt uns, daß ein deutscher Künstler ohne Zutun der Renaissance, allein durch sich, aus der Gotik den Weg ins Freie gefunden hat. Freilich ist auf demselben zunächst noch niemand ihm nachgefolgt — es wäre denn der junge Dürer. Was bei diesem zu einer schweren und verwickelten Denkarbeit wurde, hat Adam Kraft, seinem Naturtriebe folgend, schlicht und naiv gelöst. Sein zu früher Tod im Spital zu Schwabach 1508 schnitt große Wirkungsmöglichkeiten ab.

Einstweilen mußte noch die Spätgotik sich ausleben. Und sie tat es mit einer rauschenden Fülle und klingenden Freudigkeit im Schaffen der Künstler und einer nicht zu ermüdenden Empfänglichkeit des Publikums, die der oberdeutschen Bildhauerkunst in den Jahrzehnten 1440—1510 einen einzigartigen Charakter verleihen. Wer die große Masse zum ersten Male sieht, hält es für aussichtslos schwer, sich in ihr zurechtzufinden: zuerst erscheinen alle Dinge in ihr einander ähnlich; in der Nähe betrachtet, treten hingegen die Nuancen so scharf hervor, daß man den Zusammenhang nicht findet. Es sind immer drei Faktoren, wie man sich wieder einmal vergegenwärtigen möge, die in der konkreten Stilerscheinung zusammenwirken: der allgemeine Zeitstil, der in der Kollektivarbeit der großen Werkstätten sich ausbildende örtliche Genius und die die Menge überragenden Künstlerpersönlichkeiten. War in der ersten Generation des 15. Jahrhunderts unter Nachwirkung der internationalen Strömung des 14. das Gemeinsame noch übermächtig, so stand die mittlere unter der Herrschaft des zweiten Faktors, und nun in der letzten tritt der dritte in den Vordergrund. Die drei großen Nürnberger, die wir oben betrachtet haben, sind unter sich so verschieden, daß es eindringender Beobachtung bedarf, um den gemeinsamen Nürnberger Dialekt zu erkennen. Anders wieder begründet sich die Differenzierung, wenn die

leitende Persönlichkeit aus einem fremden Stamme zugewandert ist. Wie die elsässische Malerei durch den Schwaben Schongauer ein unelsässisches Gesicht annahm, so empfing in Franken die Würzburger Plastik ihre von der Nürnberger durchaus verschiedene Prägung durch den aus Osterode am Harz eingewanderten Tilmann (Dill) Riemenschneider. Wäre uns dieser Umstand nicht zufällig bekannt, so würde man Riemenschneider für einen typischen Vertreter mainfränkischer Gemütsart erklärt haben. Andererseits — wer vermöchte seine niederdeutsche Mitgift genau auszurechnen? Jedenfalls könnte sie nur im psychischen Untergrunde gesucht werden; formal künstlerisch ist er schnell ein Oberdeutscher geworden. Wo immer er seine Lehrjahre durchgemacht haben mag, als er nach Würzburg kam, hatte er sie schon hinter sich. — An Jahren jünger * als die großen Nürnberger, bleibt er in seiner Entwicklung zuletzt hinter ihnen zurück. Den Durchschnittsgeschmack der 90er Jahre repräsentiert er aber am vollkommensten und ist unerreicht in seinem Einfluß als Schulhaupt. Zum Jahre 1500 wird notiert, daß seine Werkstatt 12 Lehrlinge beschäftigte; die Zahl der Gesellen, auf die es noch mehr ankäme, wird nicht genannt. Die Menge der uns erhalten gebliebenen Arbeiten »in der Art Riemenschneiders« ist enorm. Aus ihnen einen engeren Kreis »authentischer« auszusondern und ihn nicht zu eng und nicht zu weit zu ziehen, wird kaum je mit Sicherheit gelingen, da die Zahl begabter und anpassungsfähiger Gehilfen, die im Laufe der Jahre durch seine Werkstatt gegangen sind, augenscheinlich groß war. Unterfranken, bis 1490 in der Schnitzkunst weder durch Güte noch durch Menge hervorragend, wurde in den drei folgenden Jahrzehnten auf diesem Felde, und gleichlaufend in der Grabplastik, die vielleicht reichste deutsche Landschaft. Jedenfalls ist sie es im heutigen Bestand. Sie war dicht besät mit kleinen Städten, wohlhabenden Dörfern, geistlichen Konventen und Wallfahrtskirchen, und wohin man kommt, findet man, wo nicht immer (wie früher geglaubt wurde) Riemenschneider selbst, so doch überall einigen Widerhall von ihm. Als er 1531 starb, war seine Kunst längst veraltet, aber noch ungemindert in der Gunst des Publikums und in seinem Kreise auch von keinem Nachfolger überflügelt. — Der Grundton seines Wesens ist eine gedämpfte Harmonie. Am besten liegt ihm die Einzelfigur, und hier wieder besonders die weibliche. Aus Ernst und Grazie, Formenlieblichkeit und stiller Wehmut mischt er eine Idealität,

* Sein Geburtsjahr zu kennen, wäre nicht unwesentlich. Gelegentlich einer gerichtlichen Zeugenaussage im Jahre 1528 gab er zu Protokoll, er sei 60 Jahre alt und seit 40 Jahren in Würzburg ansässig. Da die zweite Angabe erweislich falsch ist, — er wurde 1483 in die Zunft eingetragen und 1485 Bürger —, so erregt auch die erste den Verdacht der Ungenauigkeit, um so mehr, da er, falls sie richtig wäre, schon mit 17 Jahren geheiratet und mit 22 seine Adam und Eva geschaffen haben müßte. Sein frühestes urkundlich beglaubigtes Werk ist der Altar in Münnerstadt von 1490.

die, wie der Erfolg beweist, in hohem Maße nach dem Herzen der Zeit war und auch dann nicht mißfiel, wenn sie, in schwächeren Augenblicken, ins maniert Sentimentale geriet. Seine Gestalten, auch die der Männer, sind schwächlich, knochig, nicht nur handlungslos, sondern auch wenig handlungsfähig, die Frauen mit abfallenden Schultern, schmalen Hüften, kleinen, aber deutlich abgezeichneten Brüsten; die Köpfe mit vortretenden Backenknochen, spitzovalem Untergesicht, langer, edel geformter Nase, träumerischen Augen, kleinem, oft wie zum Weinen verzogenem Munde, reichem Haar. Das Standmotiv hat etwas schwebend Unsicheres. Das Gewand ist von klarer Ökonomie, reich, aber nicht eigentlich bewegt; langgezogene, stark hervortretende Grate, im Auseinandergehen durch zangenförmige, in der späteren Zeit dreiblattformige Mulden akzentuiert, im ganzen auf malerischen Eindruck angelegt. Die ihm gestellten Aufgaben brachten es mit sich, daß er auch erzählende Reliefs zu geben hatte; seine Stärke sind sie nicht. Als Techniker nimmt er es mit jedem auf und ist einer der wenigen, die gleichmäßig in Stein und in Holz gearbeitet haben; vielleicht war sogar der Stein sein ursprüngliches Material. Seine Lehrjahre liegen im Dunkel, nur dürfen wir sagen, daß sie nicht in Würzburg lagen. Sein Stil wurde schnell fertig und blieb dann im wesentlichen stationär, wie er denn überhaupt kein Mann der Probleme war. Gerade der große äußere Umfang seines Schaffens macht dessen innere Begrenztheit deutlich; diese verhältnismäßig enge Welt aber beherrschte er mit ruhiger Meisterschaft und mit nie nachlassendem sittlichem und künstlerischem Ernst. — Zu seinen frühesten Arbeiten, durch Vertrag von 1490 gesichert, gehören Adam und Eva am Marktportal der Marienkapelle (Abb. 536, 537). Bei ihrer Ablieferung wurde, daß sie wohl gelungen seien, vom Rat ausdrücklich anerkannt. Schon vorher hatte derselbe sich eingehend mit ihnen beschäftigt, z. B. mit der Frage, ob Adam mit oder ohne Bart dargestellt werden sollte; man entschloß sich »mehrents« für die jugendliche Auffassung. Das erste Menschenpaar bot der Kunst eine der wenigen und keineswegs oft benutzten Gelegenheiten zur Darstellung des nackten Körpers. Ein ernstlich in Betracht kommendes Vorbild kann Riemenschneider nicht gehabt haben, er ist vor die Natur getreten. Unvermeidlich zieht man den Vergleich mit dem Genter Altar. Von der restlosen Entschleierung und unbestechlichen Objektivität Jan van Eycks ist nun bei Riemenschneider nicht die Rede; er legt ein für die damalige deutsche Kunst wohl nicht völlig unbegreifliches, aber so doch nicht zu erwartendes Bekenntnis zur Schönheit ab. Er ist von ihr so erfüllt, daß er um dieselbe Zeit in Münsterstadt im Mittelschrein des Hochaltars (man denke!) eine Maria Magdalena aufstellt, die im Grunde ebenfalls nackt ist, nur daß ihr durch ein Wunder ein dünner Pelz auf der Haut gewachsen ist. Später ist Riemenschneider nur im Kruzifixus auf das Nackte zurückgekommen;

er gibt ihn nicht nur gemäßigt, sondern ausgesprochenermaßen weich und schön; Veit Stoß hätte ihn wahrscheinlich weibisch gefunden. Von 1493 datiert die lebensgroße Sandsteinmadonna im Neumünster (Abb. 538), unter den zahllosen, die aus Riemenschneiders Werkstatt noch hervorgehen sollten, die frischeste, das Kind von köstlicher Naivität, die Hände der Mutter delikate und als Arbeit in Stein ein Meisterstück. Im Jahre 1496 übernahm er (auch hier der ausführliche Vertrag erhalten) das Denkmal für den Bischof Rudolf von Scherenberg (Abb. 540, 541). In der langen, am Ende des 13. Jahrhunderts beginnenden, am Ende des 18. schließenden Reihe der Würzburger Bischofsgräber unbedingt der Höhepunkt. Die traditionelle Form der Tumba aufgegeben, wohl weil der Raum schon zu dicht besetzt war; ein Wandgrab; und damit der alte fatale Zwiespalt zwischen »Liegen« und »Stehen« beseitigt. Architektonisch betrachtet eine lockere Komposition, was aber im Sinne der Spätgotik kein Fehler ist. Der Sockel hätte organischer gestaltet werden dürfen; gut, daß er überhaupt da ist. Malerisch gedacht, dabei sehr maßvoll, das Übergreifen der Rahmenengel in die Mittelfläche, der Löwen in den Rahmen. Diese Löwen sind nun endlich keine Fußschemel mehr, sondern liegen auf gleicher Höhe mit dem Bischof neben ihm. Wie alle Würzburger Bischöfe, hält Rudolf von Scherenberg außer dem Krummstab ein Schwert, das Abzeichen seiner Würde als »Herzog von Franken«. Er war ein energischer und kluger Regent gewesen, der sehr verfahrenere Verhältnisse hatte in Ordnung bringen müssen. Riemenschneider bringt noch einen Zug von abgeklärter Altersmilde hinzu. Die uns zu groß und schwer erscheinende Mitra war vorgeschrieben. Die folgenden Jahre brachten mehrere Adelsgrabmäler, unter denen das der Gräfin Dorothea von Rieneck einen neuen Typus einleitet: kniend in Profilstellung. Ferner das Tympanon für die Wallfahrtskirche in Dettelbach und die 14 kolossalen Sandsteinstatuen an den Strebepfeilern der Würzburger Marienkapelle; Gesellenarbeit, doch den gattungsmäßigen Durchschnitt sehr überragend. — Die populäre Vorstellung von Riemenschneider kennt ihn fast nur als Holzschnitzer. Man sieht, wie falsch sie ist. Bis zum Schluß des Jahrhunderts hat er nur den einen Altar für Münnerstadt geliefert, und es ist uns zweifelhaft, ob derselbe eine eigenhändige Arbeit ist. In Würzburg scheint man Schnitzaltäre nicht sehr geachtet zu haben. Die drei großen Meisterwerke Riemenschneiders in dieser Gattung entstanden erst am Anfang des 16. Jahrhunderts, und für Kirchen des Taubergrundes. 1500—1505 der Altar des heiligen Blutes in der Hauptpfarrkirche zu Rothenburg. Nach Ausweis der Rechnungen, vorausgesetzt, daß sie keine Lücke enthalten, erhielt der Schreiner Erhard 128 Gulden, der Bildschnitzer Riemenschneider nur 105. Der ausgezeichnet schöne Aufbau gehört dem ersteren. Der Fortschritt zur Vereinheitlichung und Vereinfachung gegenüber den älteren Typen fällt in die Augen. Die statuarische Plastik ist der

Staffel und dem krönenden Gesprenge vorbehalten, Schrein und Flügel werden von Erzählungen eingenommen, und zwar jedesmal nur eine Szene. In der Mitte das Abendmahl. Die beinahe lebensgroßen Freifiguren sind auf den Eindruck eines sehr malerischen Reliefs zugestimmt, und das Gemäldemäßige (oder Panoramaartige) wird durch die Behandlung des Hintergrundes noch verstärkt. Das Prinzip ist niederländischen Ursprungs, Riemenschneider aber sicher nur durch Vermittlung bekannt geworden und von ihm unendlich veredelt. Wunderlich ist, daß der Künstler Judas Ischariot zum Zentrum der Komposition gemacht hat; nach Christus muß man erst suchen. Auch im linearen Zusammenhang ist die Komposition unflüssig. Über alle Mängel hinweg siegt der Eindruck: eine Abendmahlsdarstellung von so viel Adel und Stärke der Stimmung besitzt die deutsche Kunst nicht mehr. (Vgl. dagegen das bekannte Glasgemälde in Soest, eine urbeagliche Bauernmahlzeit mit reichlich Schinken und Schweinskopf.) — Es folgten die Tauber abwärts die Altäre in Dettwang und Creglingen. Der letzte zumal nimmt in der großen Heerschar der deutschen Schnitzaltäre einen der vornehmsten Plätze ein (Abb. 543, 544). Das Darstellungsprinzip ist dasselbe wie in Rothenburg, die Komposition straffer, von einem prachtvollen Bewegungsstrom getragen, wie er bei Riemenschneider nicht wieder vorkommt. Allen drei Altären des Taubergrundes (noch an ihrem ursprünglichen Platz und in ausgezeichnetem Zustande erhalten) ist eine technische Besonderheit eigen: sie lassen das Holz in seiner Naturfarbe, sind unbemalt, bis auf die Angabe der Augensterne in Schwarz. Schon Stoß hatte zuweilen dasselbe getan. Ist das nicht eine Widerlegung unserer früheren Behauptung, daß im letzten Viertel des Jahrhunderts die Plastik fortschreitend malerischer geworden sei? Keineswegs, es ist eine Bestätigung. Die Polychromie der Plastik im frühen und hohen Mittelalter war nicht malerisch, sondern ornamental gedacht gewesen. So wie sie in der Holzplastik des 15. Jahrhunderts geübt wurde, drängte allerdings eine malerische Tendenz sich vor, deren wichtigstes Hilfsmittel aber gar nicht die Farbe, sondern die Vergoldung war mit ihrer verstärkten Licht-Schatten- und Reflexwirkung. Stoß und Riemenschneider langten bei einer Technik an, die durch kühne Unterhöhlungen und freie Ausladungen die Helldunkelskala bedeutend erweiterte, und sie erkannten, daß es eine einheitlichere und in gewissem Sinn malerisch noch gesteigerte Wirkung ergebe, wenn sie unter Verzicht auf die Farbe allein auf Licht und Schatten arbeiteten. Und noch etwas anderes war für sie bestimmend. Nach der gebräuchlichen Technik der »Fassung« wurde das Holz mit Leinwand überzogen und auf diese eine Gipschicht als tauglichster Grund für Farbe und Vergoldung aufgetragen, womit jedoch dem Bildhauer die Berechnung der letzten und feinsten Effekte aus der Hand genommen war. Die von den besten Künstlern jetzt verlangte Aus-

schaltung des Faßmalers bedeutet Verfeinerung des Formgefühls und eine neue Schätzung der vollen Eigenhändigkeit; freilich nur bei günstiger Aufstellung konnten diese Vorzüge zu ihrem Recht kommen, und eine Minderung der dekorativen Fernwirkung war jedenfalls ausgeschlossen, weshalb die — überdies mit der nun einmal geforderten Massenproduktion unvereinbare — Neuerung nie allgemeine Aufnahme fand.

Die besprochenen großen Altarwerke, zu denen noch zwei kleinere, inzwischen zerstörte in Rothenburg kamen, wiewohl sie in ihrer letzten Vollendung wirklich eigenhändig waren, haben doch für die Zwischenstadien des Arbeitsprozesses eine große Menge von Gehilfen in Tätigkeit gesetzt. Die Folgen zeigen sich deutlich. Erst von jetzt ab bevölkerten sich die Kirchen der Umgebung Würzburgs mit jener Fülle von Holzplastik, die uns noch heute in Erstaunen versetzt, nachdem sehr vieles wieder beseitigt und nur in Bruchstücken in die öffentlichen und privaten Sammlungen, die ihrer noch voll sind, übergegangen ist. Riemenschneiders persönliche Entwicklung hatte ihren Höhepunkt erreicht, alles Weitere ist ein leises Ermatten und Sinken. Die Hauptwerke seiner Spätzeit, die große, zu Ehren des Kaisers Heinrich II. und der Kaiserin Kunigunde im Dom von Bamberg aufgestellte Tumba und das Grabmal des Fürstbischofs Lorenz von Bibra im Dom von Würzburg, sind wieder Arbeiten in Stein. Den an letzteren sichtbar werdenden Renaissanceeinschlag setze ich auf Rechnung eines Gehilfen. Würzburg stand nicht in einem großen, aufsteigenden Strom des Kunstlebens wie Nürnberg; Riemenschneider hat die spätere Entwicklung Peter Vischers, den er überlebte, nicht mitgemacht.

Schwaben. Wenn man von schwäbischer Plastik spricht, meint man gewöhnlich die Ulmer. Diese Beschränkung ist aber unbegründet. Es gab auch in anderen Orten (Memmingen, Ravensburg, Biberach u. a. m.) bemerkenswerte (noch nicht ausreichend erforschte) Werkstätten, aber alle wurden überragt von der gewerb- und handelsmächtigen Donaustadt Ulm in der Fülle der Produktion und der weiten Verbreitung der Erzeugnisse. Der Geist der Multscherschen Werkstatt lebte fort in den 60er und 70er Jahren, wovon der Tiefenbronner Altar von 1469 und die Madonna in Heggbach (O.-A. Biberach) von 1470 schöne Zeugnisse geben. Nicht zu bestimmen ist die Herkunft des großempfundnen Vesperbildes von Hedelfingen, datiert auf 1471 (Abb. 528). Jörg Syrlin d. Ä. war für seine Person Tischler; die Schnitzer, die er nach Bedarf in seiner Werkstatt beschäftigte, lassen sich aus der Menge der Ulmer Schnitzer nicht herausfinden. Für die 80er und folgenden Jahre hat Gertrud Otto drei Meister, die sie nach dem Acker-Altar, dem Hausener Altar und der Kirche von Illerzell benennt, nachgewiesen und jedem ein reichliches Dutzend von Arbeiten zugeteilt. Der eigentliche Großbetrieb konzentrierte sich aber um Jörg Syrlin d. J. Nach dem Tode seines Vaters

(1491) übernahm er dessen Werkstatt, zunächst als Tischler. Unter mehreren Chorgestühlen ist das Blaubeurer von 1493 das bedeutendste. Allerdings ist bei ihm kein Grund, wie beim Vater, zweifelhaft zu lassen, ob er auch Bildschnitzer gewesen ist. Die Menge der aus seiner Werkstatt hervorgegangenen Arbeiten, die wir noch heute besitzen, ist ungeheuer, doch besteht keine Notwendigkeit, die eigenhändigen so auszuscheiden, daß man die besten wählt. Zu den besten rechnen wir den Dreifigurenaltar in der Neithartkapelle des Ulmer Münsters von 1492 (Abb. 491) und den Talheimer Altar um 1515 (Abb. 493). In Betracht des langen Zeitabstandes ist die Entwicklung merkwürdig gering.

Welchem Ulmer nun — ein Ulmer muß es sein — verdankt die schwäbische Plastik ihren Stern und Stolz, den Hochaltar in Blaubeuren? Das prachtvolle Schreinerwerk ist sehr wahrscheinlich von demselben, der gleichzeitig (1493) die Chorstühle ausführte, also von Syrlin; die Flügelgemälde verteilen sich auf mehrere Hände; aber von wem ist das künstlerisch am schwersten Wiegende, sind die fünf großen Schreinsfiguren? (Abb. 492.) Von Syrlin, für den sie früher in Anspruch genommen wurden, sicher nicht. Von der hoheitsvollen Schönheit und dem strahlenden Glück der Königin Maria ergießt sich ein herrlicher rhythmischer Wellenschlag über die Nebenfiguren, die durchaus im Zusammenhang des Ganzen, nicht auf Einzelschönheiten gemessen sein wollen. Das ist mehr, als Syrlin je erstrebt hat. Heute schwebt die Wahl zwischen zwei andern Ulmern, Michael Erhart und seinem Sohn Gregor. Auf die Kenntnis Michaels glaubte man bis vor kurzem verzichten zu müssen. Jetzt hat ihm G. Weise versuchsweise eine Gruppe von Schnitzbildern zugeteilt, die aber doch an die Blaubeurer nicht nahe genug herankommt. Größer ist doch immer die Verwandtschaft mit der Schutzmantelmadonna aus Kaisheim (Abb. 486), die fast sicher Gregor angehört, aber ein Jahrzehnt später entstanden ist, als er nach Augsburg übergesiedelt war (1494). Die Kaisheimerin ist im Körpergefühl betonter, zugleich freier, einfacher und größer, was auf eine nur in Augsburg mögliche Berührung mit der Kunst Italiens gedeutet werden kann. Zweifellos gehören Gregor dann noch eine Madonna im Nationalmuseum in München und die sehr schöne in Frauenstein (Oberösterreich). Und so wird man auch die von Gertrud Otto vorgenommene Attribution der Dreifigurengruppe der Vanitas (jetzt in Wien) plausibel finden (Abb. 485, 487). In Augsburg hat er einer vielbeschäftigten Werkstatt vorgestanden. Wir haben Kunde von großen Aufträgen in Stein, u. a. für Kaiser Maximilian, erhalten hat sich davon nichts. Er starb nach 1531. — Von den außerulmischen Werkstätten wissen wir nicht viel. Von Friedrich Schramm ist die Schutzmantelmadonna im Deutschen Museum Berlin (Abb. 489), ein anderer Ravensburger arbeitete den Hochaltar im Dom zu Chur, Yvo Strigel in Memmingen lieferte mehrere Altäre nach Graubünden.

Innerhalb der süddeutschen Bildhauerkunst war das schwäbische Gebiet dasjenige, das am längsten in spätgotischer Gesinnung beharrte. Der brausende Auftrieb der 80er Jahre ging an Schwaben fast unbemerkt vorüber. Dem Betrachter längerer Reihen schwäbischer Bildwerke fällt es auf, wie klein der Vorrat der Motive ist und mit wie ungeschwächter Liebe sie immer wieder hin und her gewendet werden. Es ist, wie wenn die Kinder sich ins Endlose an der Wiederholung derselben Geschichten erfreuen, nur daß sie gut sein müssen; oder wie das Volkslied nicht erfindet, sondern lediglich variiert. Das Starke und Große darf man in Schwaben nicht suchen. Die Männergestalten sind durchweg matter, überhaupt seltener, wie die der Frauen und Jünglinge (Abb. 488). Das Madonnenideal ist innig, sittig, in seiner Lieblichkeit doch bürgerlich beschränkt und gelegentlich auch langweilig, wie bei Multscher noch nicht und bei Gregor Erhart nicht mehr.

Hatte die schwäbische Kunstprovinz gegen Franken, den Oberrhein, die Schweiz offene Grenzen mit mannigfach gemischtem Geben und Nehmen — gegen Franken mehr ein Nehmen, gegen den Oberrhein und die Schweiz mehr ein Geben —, so sind gegen Osten Schwaben und Baiern durch einen festen Strich voneinander geschieden. Sobald wir den Lech überschreiten, weht uns eine andere, schärfere Luft entgegen. Das merkwürdig späte Flüssigwerden der originalen Kunstbegabung des bairischen Stammes — der erste Abschnitt dieses Kapitels zeigte die Anfänge — verminderte nicht ihre, wie sich nun zeigte, kraftvolle Ursprünglichkeit. Zwischen ihr und der Spätgotik besteht eine tiefe Sympathie, die man, den Begriff weit genug gefaßt, bis ins bairische Barock und Rokoko des 17. und 18. Jahrhunderts als volkstümlichen Unterton wiedererkennen kann. Oder — dieselbe Sache in umgekehrtem Ausdruck — die der Spätgotik innewohnende barocke Tendenz wird in der bairischen Plastik unumwundener als irgendwo sonst herausgekehrt. Wenn die schwäbische Kunst gemütvolle Befriedigung im Sinnigen, Sanften, idyllisch Begnügten findet, so lebt die bairische unmittelbarer im Augenreiz; sie hat die kräftigere Sinnlichkeit und verlangt nach schärferer Würze; wo sie rühren will, tut sie es mit Strenge, und ihr Humor ist drastisch; um ihre Nachbarn kümmert sie sich wenig, und ein überall ihr anhaftender herber Erdgeruch erinnert uns daran, daß die städtische Mittelstandskultur hier noch nicht so alt ist, daß sie den bäuerlichen Grundcharakter des Stammes hätte verwässern können. Hier, wo keine monumentale Tradition im Wege stand, ist das Feld für die optisch-malerische Auffassung der Plastik frei, und offenbar liegt in dieser Richtung die eigenste Begabung des Stammes. Nachdem sie ihr Element gefunden hatte, wuchsen ihr schnell die Kräfte, und die Jahrzehnte 1480—1510 wurden auch für die bairische Bildhauerkunst eine Blütezeit, die, wenn ihr schon die Talente größten Formats

fehlen, in ihrer Frische einen besonderen Reiz hat. Heute freilich müssen wir das Bild dieser schaffensfrohen Zeit aus Splittern uns notdürftig zusammenstücken. In Baiern sind Renaissance und Barock eifriger als irgendwo darüber gewesen, die von der Spätgotik aufgebaute Welt wieder abzutragen. Wenigstens haben sie ihre Trümmer nicht gänzlich beseitigt. Durchmustert man die Altarbauten des 17. und 18. Jahrhunderts, so findet man in ihnen spätgotische Skulpturen in beträchtlicher Menge wieder verwendet, und wahrscheinlich ist dies nicht ohne Kritik der Qualität geschehen. Stark reduziert ist ebenfalls die zweite Hauptgattung, die Grabmalsplastik. In ihr behauptet das Gebiet zwischen Salzach und Inn, wie vordem, den ersten Platz, während der gewaltig anschwellende Strom der Holzschnitzkunst seine ergiebigsten Quellen in Landshut und München hatte. Hart vor der Schwelle der höfischen und humanistischen Geschmackswendung zur welschen Kunst erlebte hier die heimisch-bürgerliche ihre kurze, farbenreiche Spätblüte. In den Kirchen Münchens und Landshuts freilich ist von ihren Erzeugnissen nur ein dünner Rest geblieben; ein reicherer in den Landkirchen der Umgebung, doch begreift es sich, daß hier nicht Stücke erster Qualität gesucht werden dürfen. In der Grabmalkunst macht sich ein gattungsmäßiger Unterschied bemerklich: am Inn bleibt die herkömmliche Form des Bildnis- oder Wappensteins in Geltung, an der Isar erlangt das Epitaph die Vorherrschaft. Mit dem Reichtum der Dome von Augsburg und Eichstätt, deren Schiffe und Kreuzgänge noch heute mit Epitaphen bis zum Rande gefüllt sind, haben indessen München und Ingolstadt niemals wetteifern können. In München hieß der Hauptmeister dieser Zeit Erasmus Grasser, neben Jörg Ganghofer, dem Erbauer der Frauenkirche, der älteste Name in der später so reich gewordenen Künstlergeschichte der Isarstadt. 1477 zuerst als Meister genannt, gestorben 1518. Ihm wird, mit ungleich abgestufter Berechtigung, eine größere Gruppe von Arbeiten zugeschrieben. Beglaubigt sind nur zwei. 1480 empfing er Zahlung für sechzehn Figuren für das Rathaus in München, wovon zehn erhalten sind (Abb. 515, 516). Man muß wissen, daß ein großer Bürgersaal auch den Nebenzweck eines Fest- und Tanzsaals hatte. Grasser hat eine Faschingsvermummung, den ungarischen Moriskatanz*, dargestellt, vom verwegen originellen Gegenstand zu Wagnissen der Form fortgerissen, die das künstlerische Vermögen der Zeit von einer ganz neuen Seite zeigen. Im Grunde ist es verwunderlich, daß dies lachlustigste aller Jahrhunderte in der Kunst so selten seiner Laune die Zügel schießen ließ. Hatte doch selbst die kirchliche Kunst, und schon in den vorangehenden Jahrhunderten, es für erlaubt gehalten, im dekorativen Beiwerk sich von dem ewigen Ernst in grotesken Fratzen zu erholen. Hier aber handelt es sich nicht um Verzerrungen, sondern um die in ihrer Weise wieder ernst,

*) Ein Nachhall am Goldenen Dachl in Innsbruck.

d. h. wirklichkeitsgemäß, genommene Darstellung des Lebens. Die mimische Kraft und drastische Komik ist außerordentlich. Beglaubigt sind sonst nur noch das fest und schneidig gezeichnete Rotmarmorepitaph des Kanonikus Ulrich Aresinger in der Peterskirche († 1485) und der kleine Achatius-Altar in Reichersdorf (Abb. 513).

In der letzten Zeit des 15. Jahrhunderts war in München eine reiche Produktivität erwacht, deren Werke fast immer anonym bleiben. Daß unter ihnen auch manche Stücke von Grasser sein werden, ist eminent wahrscheinlich, sie aber mit Sicherheit von den bloß grasser-ähnlichen zu scheiden, wird selten gelingen. Das Hauptstück der ersten Klasse wurde die Deckplatte auf dem Ehrengrab für Kaiser Ludwig den Baiern in der Frauenkirche zu München; in der Renaissance wurde die Tumba entfernt und ein mächtiges Bronzegehäuse wölbt sich über der dadurch fast unsichtbar gewordenen Platte. Unter Anteil von Gehilfen die Halbfiguren am Dorsal des Chorgestühls der Frauenkirche (Abb. 514), die Altäre in Reichersdorf, Pipping (Abb. 512) und Leutstetten. Einen ansehnlichen Nebenmann hatte Grasser im Meister des Bötschner-Grabsteins in der Peterskirche in München. Doch mit einem Fragezeichen zu versehen ist die Zuweisung des übrigens recht bedeutenden Vesperbildes aus Tegernsee im Deutschen Museum Berlin (Abb. 529). In Grassers Nähe entstanden, doch von ihm kenntlich unterschieden, ist die Apostelfolge in der Schloßkapelle zu Blütenburg (Abb. 517—519). Sie ist übertrieben gepriesen worden. Ein Zug von Müdigkeit, von Unmännlichkeit liegt über ihr, der sie von Grasser entfernt. — Was Grasser mit der ganzen Gruppe der altbairischen Plastik von Regensburg bis Salzburg und von Salzburg bis München verankert, um die Worte Ph. Halms zu gebrauchen, ist der ungezügelter Drang nach Lebenswahrheit, der ihm höher gilt als formale Reize oder Lyrismen; er setzt sich hart ab gegen die schwäbische Sehnsucht nach schöner Form oder den weichen Feminismus Unterfrankens.

Reicher als Westbairern und München, den einen Erasmus Grasser ausgenommen, ist das Inn-Salzach-Gebiet mit den Zentren Landshut, Passau, Straubing, Salzburg. In Passau hatte Nikolaus von Leyen unverilgbare Spuren hinterlassen, von Salzburg aus wirkte das Vorbild Michael Pachters. Lebendige Funken von beiden zündeten bei dem Meister des Hochaltars von Kefermarkt, eines nahe bei Passau (wenn auch heute auf österreichischem Boden) gelegenen, in den 80er Jahren in Aufschwung gekommenen Wallfahrtsortes. Der Altar ist 13 m hoch, also noch höher als der kurz vorher entstandene Altar von St. Wolfgang, ebenfalls einer Wallfahrtskirche. O. Wertheimer sieht in der Auffassung der Figuren »entscheidende Anregungen« durch Nikolaus von Leyen, noch sicherer erscheint uns Pachters Vorbild im Verhältnis der Figuren zu der stark betonten Schattentiefe des Nischenraums. Von andern der Figuren geben wir in Abb. 526

eine, den St. Christoph; abweichend von der Tradition, die ihn als Riesen darstellt, ein bartloser schlanker Jüngling*, unter dem drückenden Gewicht des Christkindes schmerzlich aufstöhnend, in den langen Zügen der zerschlitzten, tief unterhöhlten Faltenmasse ein Hauptbeispiel für den Geschmack der 80er Jahre. Wenige haben dies Werk gesehen, das doch zu den vornehmsten der auf ihrem Höhepunkte stehenden spätgotischen Bildnerei gehört. — Einseitig durch Nikolaus Gerhaert bestimmt und doch auch echt bairischen Erdgeruch ausströmend ist die Madonna von Thyrnau (Abb. 521). Ganz donaubairisch in der »seligen Musikalität der Stimmung« die Madonna von Jenkofen (Abb. 524). Weitere Beispiele Abb. 520—525. — Schwach erhalten ist die Salzburger Plastik, die doch jeder Wahrscheinlichkeit nach eine bedeutende Rolle gespielt hat. — Niederösterreich ist noch nicht genügend untersucht, scheint aber innerhalb des allgemein-bajuvarischen Stilcharakters eine Besonderheit nicht ausgebildet zu haben; Arbeiten hohen Ranges sind die Pfeilerstatuen der Pfarrkirche in Wiener-Neustadt (Abb. 527). — Böhmen, das unter den Herrschern aus dem Hause Luxemburg eine Blütezeit genossen hatte, liegt im weiteren Verlauf des 15. Jahrhunderts brach.

Der Oberrhein. Ohne Zweifel hat hier die Bildhauerkunst um 1480 und in der nächstfolgenden Zeit eine hohe Blüte erlebt. Allein die Summe des Zerstörten ist niederschlagend groß. Man bedenke: von den gegen 50 Altären, die das Straßburger Münster am Ende des Mittelalters besaß, hat sich nichts erhalten als von einem einzigen ein kleines Bruchstück. Etwas besser daran sind wir mit der Steinplastik. Von 1485 ist die Kanzel im Münster, an der sich eine verwirrende Fülle von kleinen Figuren mit dem architektonischen Dekor zu rauschender Pracht vereinigen (Abb. 225). Die hier schon bemerkbare »barocke« Formengebung wiederholt sich derber und breiter an der Fassade der Laurentiuskapelle (1495—1505, Abb. 191). Ist auch der Baumeister Jakob von Landshut aus Baiern zugewandert, so besteht doch kein Grund, den oder die Bildhauer für Landfremde anzusehen. Der 1498 an der Außenseite der Thomaskirche zwischen zwei Strebepfeilern errichtete Ölberg war der größte dieser in Süddeutschland um jene Zeit in zahllosen Exemplaren sich ausbreitenden Gattung. Sein ursprüngliches Aussehen läßt sich aus der (künstlerisch geringwertigen) Wiederholung in Offenburg rekonstruieren. Er setzte sich panoramaartig aus vollplastischen Vordergrundfiguren, reliefmäßiger Mittelgrund- und gemalter Hintergrundlandschaft zusammen (ein Prinzip, das mehrfach auch auf Altarflügeln, z. B. in Blaubeuren, Anwendung fand). Die plastischen Bestandteile haben sich erhalten

* Auch dieser Gedanke schon bei Nik. Gerhaert; auf ihn, wenn auch in der Ausführung nur der Werkstatt angehörig, geht der jugendliche St. Christoph an einem Chorpfeiler des Wiener Stephansdoms zurück.

(Abb. 535). Sie verbinden eine gänzlich realistische Schilderung des stofflichen Beiwerks mit mächtigem Pathos des Gefühlslebens. Der Name des Meisters ist unbekannt, und andere Arbeiten von ihm haben sich nicht gefunden. — Mit den spärlichen Resten der auf Straßburger Werkstätten hinweisenden Holzplastik hat sich die Forschung in jüngster Zeit viel beschäftigt. Im Mittelpunkt der Erörterung steht die Madonna aus Dangolsheim (Abb. 530), jetzt eine Zierde des Berliner Museums. Die köstliche Frische, die aus diesem vollendetsten Einzelwerk der Epoche atmet, kann nur auf den ersten Blick darüber täuschen, wieviel überlegte Kunst in ihm steckt, wieviel verschieden gerichtete leise Bewegungen in ihm sich kreuzen. Wir haben hier einen Erben Nikolaus Gerhaerts vor uns. Von diesem stammt das Prinzip der »hohlräumlich fließenden Verschränkung« im Gewand und Haar. Bei den Ausstrahlungen der Werkstatt, in der die Dangolsheimer Madonna entstand, nach dem rechten Rheinufer dürfen wir uns nicht aufhalten. Verweilen müssen wir aber bei einem weit entfernt von Straßburg entstandenen, und doch ohne Straßburg unverständlichen Werk, das den ersten Meisterwerken des späten 15. Jahrhunderts zugezählt wird, bei dem Hochaltar von St. Georg in Nördlingen. Auf Grund einer falsch gedeuteten Urkunde wurde seine Herkunft aus Nürnberg behauptet. Nichts Fränkisches, nichts Schwäbisches ist in ihm, alles weist nach Westen. Der Kruzifixus nach Baden-Baden, die Assistenzfiguren, besonders der trauernde Johannes (Abb. 532), in die nächste Nähe des (Straßburger) Meisters der Dangolsheimer Madonna. Noch einen Schritt weiter zu tun und den Nördlinger und Dangolsheimer für eine und dieselbe Person zu erklären, wie mehrfach geschehen ist, müssen wir zögern. — Ein drittes ausgezeichnetes Werk dieses Formenkreises, jünger als die Dangolsheimer Madonna, wenn auch unverkennbar deren Linie fortsetzend, ist der Hochaltar der mit einer Wallfahrt verbundenen Kirche zu Lautenbach im Renchtal gegenüber Straßburg (Abb. 534). Sie wurde 1488 vollendet. Ist die Steinmadonna am Portal noch voll Erinnerung an Nikolaus von Leyen, so weist der Altar auf eine jüngere Generation. Die vorgetäuschte Tiefräumigkeit des Hintergrundes, ein Hauptanliegen der Schreinaltäre dieser Zeit, ist nicht mehr, wie bei Pacher und dem Kefermarkter Meister, als eine sich ins Unendliche verlierende Schattenmasse gegeben, sondern deutlich als Chor einer Kirche, wie bei Riemenschneider auf dem Creglinger Altar. Das ist Mode der 60er Jahre. Das Wertvollste am Lautenbacher ist die enge und äußerst fein durchgeführte Verflechtung der figürlichen Komposition in den Rhythmus der Schreinarhitektur; die Linien der Krönung setzen nur die Schwingung der für sich betrachtet allzu zierlich bewegten Körper fort. Sprachen wir bei früheren Gelegenheiten von gotischem Barock, so ist man hier versucht, von gotischem Rokoko zu reden. — Einen anderen Meister von feinstem Korn lernen wir in den Überresten eines später nach

Molsheim verbrachten Altars der Straßburger Karthause kennen (Abb. 533). Von der barocken Strömung ist er nicht berührt. Die Gewänder fließen weich, die Köpfe sind von einzigartigem Liebreiz. Die Komposition überträgt Erinnerungen aus der Malerei, und zwar der niederländischen, in die Plastik. — Wollten wir die von Nikolaus von Leyen ausgehende Strömung bis ans Ende verfolgen, so hätten wir noch den Meister des Isenheimer Altars zu nennen, der aber schon ins 16. Jahrhundert hinübergeht, also später zu besprechen ist.

Unsere Darstellung würde ermüdend werden, wollten wir in gleicher Ausführlichkeit die mittel- und norddeutschen Landschaften durchgehen.

Aus den mittelhheinischen Kirchen ließe ein langer Katalog von Grabsteinen sich zusammenstellen, die ein wohlhabender und kunst-sinniger Kleinadel zurückgelassen hat. — Am Niederrhein fällt am meisten in die Augen der Reichtum an Schnitzaltären. Das sehr Aparte ihrer Erscheinung kommt daher, daß sie teils unmittelbarer Import aus Flandern sind, teils in Nachahmung der flandrischen Manier sich bewegen. In derselben hat, im genauen Gegensatz zum Einfachen und Starken, dem am Ende des Jahrhunderts die oberdeutsche Kunst zustrebt, das bravouröse Kleinmeistertum die Herrschaft an sich gerissen. — Von Westfalen, Niedersachsen, Schleswig-Holstein, Mecklenburg und Pommern ist nichts zu sagen, als daß Hunderte von Händen auch hier dafür sorgten, daß jede Stadt- und Dorfkirche die ihr zukommende Zahl von Schnitzaltären erhielt, die sich aber nur selten und nie weit über ein bescheidenes Mittelmaß erhoben. Eine hohe Stufe erreichten die Werkstätten Lübecks, sie exportierten auch reichlich nach Schweden und Livland. Die am stärksten beschäftigte unter ihnen war die des Bernt Notke. Selbst wenn er nur Maler und nicht Bildhauer war — möglicherweise auch umgekehrt — so hat er doch gewiß einen geistigen Anteil auch an dem bildnerischen Werk gehabt. Wahrscheinlich aus seiner Werkstatt stammt der erstaunliche St. Georg in Stockholm, eine Stiftung des Reichsverwesers Sten Sture von 1488 (Abb. 562). Der Drache ist nicht wie in der früheren Zeit mehr oder minder stets ein bloßes Attribut, sondern ein vollwertiger Gegner, ein merkwürdig organisch gefühltes Fabeltier, halb Reptil, halb Schaltier, gespickt mit greulichen Zacken, Stacheln und Dornen, die lange Zunge vorstreckend aus dem giftdampfenden Rachen. Uns graut vor dem Anblick; aber nicht so dem reich geschmückten jungen Reiter, der seelenruhig zum Hieb ausholt. Welch ein Gegensatz zu dem wahrscheinlich doch auch St. Georg darstellenden Reiter des Bamberger Doms: dort im 13. Jahrhundert selbstbeherrschte ritterliche Zucht, hier im 15. märchenhafte Phantastik. St. Georg war der Schutzheilige der in keiner Hansestadt fehlenden Junkergesellschaften; es mag viele Darstellungen von ihm gegeben haben. Eine sehr schöne,

etwa um 1500, bewahrt das St. Annenmuseum in Lübeck, leider im 17. Jahrhundert verfälscht; auch hier bäumte sich ursprünglich das Pferd und der Drache war weit größer als der heute sichtbare Ersatz (Abb. 561). Der Schnitzer hieß Henning v. d. Heiden. Urkundlich beglaubigt ist die Lübecker Herkunft bei zwei Altarwerken in Reval, dem großen in St. Nikolai, dem kleineren in der Heiliggeistkirche; dieses (Abb. 559) von Bernt Notke 1483; auffallenderweise schon hier der Hintergrund als Kirchenchor und die malerisch aufgelockerte Anordnung der Figuren. In lockerem Zusammenhang mit Notke steht mehreres in Dänemark. — Thüringen, Obersachsen und Schlesien können als Vorland Oberdeutschlands bezeichnet werden; die Vischersche Gießhütte hatte hier ein Hauptabsatzgebiet, und fränkischen Schnitzaltären begegnen wir häufig; es muß aber betont werden, daß mehrere achtungswerte Stücke aus einheimischen Werkstätten stammen. Sie werden sich mit der Zeit feststellen lassen. Am bekanntesten bis jetzt ist die betrieb-same Werkstatt des Valentin Lendenstreich in Saalfeld (1479 bis 1503). Naumburg, Merseburg, Chemnitz, Annaberg, Freiberg, die Dresdener Altertumsammlung, die Kirchen Breslau und anderer schlesischer und lausitzischer Städte enthalten Stücke, die der Beachtung durchaus wert sind. Je weiter nach Nordosten, um so schwächer wird das boden-ständige Gewerbe, um so größer der Abstand zwischen der eigenen Leistung und den Erwerbungen aus den Niederlanden, aus Nürnberg und Böhmen. Dies bunte Durcheinander der Herkunft ist charakteristisch für das Kolonialland. Allein es fehlt in den Urkunden auch nicht an Namen einheimischer Künstler und es müssen manche ganz achtbare darunter gewesen sein, wenn der Hochmeister sie für gut genug hielt für ein Präsent an den König von Ungarn, oder wenn Heinrich Derby, der nachmalige König Heinrich IV. von England, auf seiner Preußenfahrt bei einem Maler in Königsberg zwei Bilder für seine Schloßkapelle und bei einem dortigen Goldschmied ein großes Tafelservice bestellte.

Hatte die deutsche Bildhauerkunst ihre erste Hochblüte in der Mitte des 13. Jahrhunderts gesehen, so lag die zweite in den letzten 30 Jahren des 15. In voller Kraft trat sie ins 16. hinüber. Hier aber geschah es ihr, daß sie, ohne zu sinken, doch von der ersten Stelle verdrängt wurde. Auf diese traten in der Anteilnahme der Nation die Malerei und der Bild-druck. Betrachten wir noch die Vorstufen des letzteren in unserem 15. Jahrhundert.