



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der deutschen Plastik

Bode, Wilhelm von

Berlin, 1885

Fünftes Kapitel: Zweite Blüte der deutschen Plastik (um 1450 - 1530)

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96067](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96067)

Fünftes Kapitel.

Zweite Blüte der deutschen Plastik

(um 1450 — 1530).

Als das charakteristische Merkmal und das bestimmende Moment für die „Renaissance“ pflegt man das Zurückgehen auf die Kunst der Antike zu bezeichnen. Daher hat man die Renaissance diesseits der Alpen erst in der Berührung der nordischen Kunst mit der Kunst Italiens und dadurch auch der Antike erkennen wollen und daher das Auftreten derselben erst in den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts versetzt, wo sie in Wahrheit schon in ihrer letzten Phase steht, in welcher sich ihr Niedergang bereits verkündet. Das Hauptmerkmal der Renaissance, diesseits wie jenseits der Alpen, ist vielmehr das Zurückgehen auf die Natur, das eingehende und naive Studium derselben, praktisch sowohl als theoretisch. Nur der Weg, wie die italienischen und wie die deutschen Künstler zu der Erkenntnis der Natur gelangen, ist ein verschiedener: während jene an den Überresten der antiken Kunst den Sinn und das Verständnis für die Natur bilden und schärfen und dadurch ein gut Teil der großen antiken Kunst in sich aufnehmen, waren die nordischen Künstler gezwungen, sich ohne solche Hilfe die malerische Erscheinung der Dinge unmittelbar aus der Anschauung zum Verständnis zu bringen. Wesentlich darin ist es begründet, daß in Italien die Plastik die bahnbrechende und teilweise auch leitende Kunst ist, während diesseits der Alpen, beinahe gleichzeitig mit der Umwälzung in der Kunst des Südens, die neue Zeit durch die Malerei in den Brüdern Hubert und Jan van Eyck fast unvermittelt und in der glänzendsten Blüte heraufgeführt wird. Dagegen kommen in der nordischen Plastik die Keime der neuen Entwicklung, welche sich bis in das vierzehnte Jahrhundert verfolgen lassen, erst sehr allmählich nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts zu freier Entfaltung; aber auch dann nicht in ähnlich großartiger und mannigfaltiger Weise wie in der Malerei.

Allein daraus darf keineswegs auf einen niedrigen Stand der bildnerischen Kunst dieser Periode diesseits der Alpen geschlossen werden. Vielmehr nimmt dieselbe gerade in Deutschland während der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts fast allerorten gegenüber der Malerei eine hervorragende Stellung ein und wird erst im Anfang des folgenden Jahrhunderts durch Maler wie Dürer und Holbein erreicht und überholt. Auch hat die cisalpinische Skulptur dieser Zeit nur in Deutschland, zu dem die Nieder-

lande ja damals noch hinzugehörten, eine längere und stetige Entwicklung aufzuweisen, die von fremden Einflüssen so gut wie ganz unberührt geblieben ist, während in Frankreich gleichzeitig der Einfluß der italienischen Kunst rasch bestimmend wurde, und in der Plastik Spaniens eine nationale Richtung neben den dort vorwiegend beschäftigten italienischen und niederländischen Künstlern erst allmählich aufkommen konnte und auch dann nur unter dem überwältigenden Einfluß dieser fremden Kunstrichtungen. Daher sind deutsche Art und deutsches Wesen in den plastischen Bildwerken dieser Zeit ganz besonders treu und unverfälscht ausgesprochen.

Die Umstände, unter denen sich die Plastik in Deutschland während dieser Epoche entwickelt, sind so grundverschieden von denen, unter welchen sich gleichzeitig in Italien die Plastik ausbildet, daß sich schon daraus manche der wesentlichen Verschiedenheiten zwischen der Kunst der beiden Länder erklären lassen, welche man meist aus dem deutschen Wesen zu erklären pflegt. Insbesondere hat man das Fehlen eines großen Sinnes für Form, welches ja im Vergleich gegen die italienische Kunst so sehr auffällt, auf den deutschen Charakter zurückführen wollen. Und doch hat gerade die deutsche Plastik im dreizehnten Jahrhundert eine Entwicklung gehabt, welche namentlich durch die Größe der Auffassung und Schönheit der Form allen anderen Ländern überlegen war, selbst der gleichzeitigen Plastik Italiens. Seitdem hatten sich freilich die politischen und sozialen Verhältnisse und namentlich auch das Verhältnis der verschiedenen Künste zueinander in beiden Ländern sehr verschieden entwickelt; Verhältnisse, die notwendig gerade auf die Plastik eine besonders starke Einwirkung ausüben mußten.

Bedeutungsvoll ist zunächst, sowohl als Gegensatz gegen die vorausgehende Epoche, wie gegen die gleichzeitige Entwicklung in Italien, daß die Plastik in Deutschland sich jetzt so gut wie ganz löst von der Architektur. Die Bande, in welche die gotische Architektur die bildnerische Kunst geschlagen hatte, mußten den Künstler, der sich derselben mehr und mehr bewußt wurde, geradezu auf eine Trennung hindebrängen, zumal die Architektur in Deutschland zunächst ihre alte Formensprache beibehielt. Ja in der Architektur macht sich der neue Geist in seiner Richtung auf Großräumigkeit und Wirkung reiner architektonischer Verhältnisse noch in ungünstiger Weise geltend, indem er der Plastik selbst die Gelegenheit zur Ausschmückung und Beihilfe in der Wirkung des Bauwerks nahm. Auf den Schmuck der Portale und Fassaden, für den die Plastik des vierzehnten Jahrhunderts in erster Linie beschäftigt war, verzichtet die neue Zeit daher fast ganz. Freilich sind auch jetzt noch die Bildhauer vorwiegend für die Kirchen thätig; aber auch abgesehen von den Grabmonumenten, welche der Verherrlichung der einzelnen Persönlichkeit gelten und daher in dieser Epoche in ganz besonders prächtiger und mannigfaltiger Weise ausgestattet werden, ist dieser plastische Schmuck meist ganz unabhängig von der Architektur: Altäre sowohl als Reliefs und Statuen werden da aufgestellt, wo sie am besten zur Geltung kamen oder wo der Stifter ihnen den Platz bestimmt hatte, nicht aber, wo sie zur Unterstützung der architektonischen Wirkung besonders angebracht gewesen wären. Sie sind daher auch ganz ohne Rücksicht auf ihre architektonische Umgebung geschaffen und nehmen sich meist in jedem Museum, in jedem Privatzimmer ebenso gut oder besser aus, als in der Kirche, für die sie bestellt waren.

Diese Entwöhnung von den Schranken, welche die Architektur der Plastik auferlegt, hatte ein Verschwinden des Sinnes für Monumentalität und große Verhältnisse zur Folge, wofür auch sonst alle Umstände in ungünstiger Weise zusammenwirkten. Denn mit der Zersplitterung der politischen Macht und bei der öffentlichen Unsicherheit namentlich auf dem Lande wurde die Kunst allmählich in die blühenden großen und festen Städte gewiesen und hatte hier in dem Bürgerstande ihre Meister und zugleich auch ihre hervorragendsten Gönner. Daher tragen auch die plastischen Bildwerke dieser Zeit einen ausgesprochen kleinbürgerlichen Zug, der Monumentalität und Breite der Auffassung von vornherein ausschloß. Der Umstand, daß gerade die plastische Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts sich keineswegs im Gegensatz gegen die Skulptur der gotischen Zeit entwickelte, sondern langsam und allmählich in die neuen Bahnen einlenkte, wirkte nach dieser Richtung noch weiter ungünstig ein, da gerade die Art der Verwendung der Plastik an den gotischen Bauten in Deutschland den Sinn für richtige Verhältnisse und für freie, große Anordnung mehr und mehr unterdrückt hatte. Wie dieses langsame Heraushausen aus den gotischen Traditionen auch in der Behandlung der Körperformen und in der Gewandung sowohl als in der Haltung und im Ausdruck auf die Plastik der Renaissance in Deutschland nachteilig einwirkte, darauf werden wir gleich noch näher einzugehen haben.

Das charakteristische Merkmal dieser Zeit in der deutschen Plastik sowohl als in der italienischen ist, wie gesagt, das ernsthafte und systematische Eingehen auf die Natur. Freilich geschieht dies in Deutschland nicht in so bewußter Weise als in Italien und führt auch erst in der vorgeschrittenen Zeit dieser Epoche und unter italienischem Einfluß zu theoretischen Studien. Aber der Naturalismus ist deshalb nicht weniger gründlich und aufrichtig: im Gegenteil, da er nicht eingeschränkt ist durch Rücksichten auf Monumentalität oder Schönheit, so scheuen sich die deutschen Künstler selten vor der treuen Nachbildung der Natur mit allen ihren Zufälligkeiten und Auswüchsen, mit welchen sie ihnen entgegentrat. Insbesondere zeigen sie den menschlichen Körper, wenn sie ihn ausnahmsweise einmal nackt darstellen, in der Regel genau nach dem Modell, das ihnen gerade zur Verfügung stand. Dieses pflegte aber in den engen, ungünstigen Verhältnissen, in denen der Nordländer, zumal in jener Zeit, aufwuchs, meist in sehr unvorteilhafter und selbst widernatürlicher Weise entwickelt zu sein.

Die Abneigung vor der Darstellung des Nackten in dieser Periode mag auch teilweise schon daraus zu erklären sein, daß der deutsche Künstler den menschlichen Körper in schöner Formenentwicklung nicht kannte, und daß er überhaupt selten Gelegenheit hatte, ihn nackt zu sehen und zu studieren; jedenfalls wirkte daneben aber auch noch eine gewisse religiöse Scheu als Nachwirkung der Anschauungsweise des vierzehnten Jahrhunderts. Um so größere Sorgfalt legten die Künstler aber sowohl auf die naturgetreue Wiedergabe des Nackten, soweit sie es zeigten — also namentlich von Kopf, Händen und Füßen, als anderseits auf die Ausbildung der Gewandung und des Faltenwurfs. Bei der Durchbildung der Extremitäten zeigen die tüchtigeren Künstler eine außerordentliche Geschicklichkeit in der Wiedergabe der Oberfläche der Haut und der fleischigen Wirkung des Körpers. Obgleich ihnen zur Ausführung nur verhältnismäßig ungünstiges Material zur Verfügung stand, ist die Wirkung, nach dieser Richtung der der griechischen Statuen aus klassischer Zeit verwandt, so

grundverschieden sie sonst in den meisten Beziehungen ist. Wie die großen griechischen Bildhauer schöpfen nämlich auch die deutschen Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts nicht aus anatomischer Kenntnis, sondern wesentlich aus der richtigen Anschauung der Erscheinung. Dabei vermeiden sie stets, trotz der realistischen Wiedergabe aller, auch häßlicher Zufälligkeiten, mit ebenso künstlerischem Gefühl wie die griechischen Künstler jene auf Täuschung ausgehende Treue, welche den Bildhauer zum Handlanger eines Wachsfigurenkabinetts herabwürdigt.

In Auffassung und Behandlung der Gewänder macht sich die Verschiedenheit der deutschen und italienischen Plastik dieser Zeit vielleicht am stärksten geltend. Wo der italienische Künstler, was ja in Quattrocento noch Regel ist, den Körper bekleidet wiedergibt, sucht er die Gewandung als die äußere Hülle zu behandeln, welche die großen Formen des Körpers erkennen läßt und sie zu ausdrucksvoller Wirkung bringt. Bei den deutschen Bildhauern dieser Zeit ist ein solches Streben fast niemals deutlich ausgesprochen; und wo es der Fall ist, haben bereits die italienische Kunst und die Antike entscheidenden Einfluß auf die deutsche Plastik gewonnen. Die Nachwirkung der gotischen Kunst, welche den Körper durch die Gewandung zu verbergen suchte und vergessen lassen wollte, macht sich vielmehr dadurch unverkennbar geltend, daß die Gewandung auch jetzt noch fast als etwas Selbständiges aufgefaßt und behandelt wird. Auch die schweren und gefütterten Stoffe, welche sie mit realistischer Treue in ihren zufälligen Brüchen und Falten wiederzugeben bemüht waren, haben dazu beigetragen, die deutschen Künstler in dieser Richtung nur noch zu bestärken. Gerade in der Anordnung der Gewänder und der Faltengebung läßt sich ein bewußtes Streben nach Reichtum und Mannigfaltigkeit, selbst nach einer gewissen Bravour, die sonst diesem Zeitalter fern steht, nicht verkennen; und deshalb arten die Künstler am ersten in ihrer Gewandbehandlung in Manier aus und sind am leichtesten an derselben herauszuerkennen.

Am wohlthätigsten wirkt der neue Realismus der deutschen Kunst in der Schilderung der Stimmung, im Ausdruck des inneren Lebens. Auch hier sind ihr allerdings gewisse Schranken gesetzt, welche in der Richtung der Zeit und in der Stellung der Künstler begründet waren: erhabene Größe oder dramatisches Pathos werden uns nur ausnahmsweise in diesen Bildwerken begegnen, und nur bei einigen wenigen Künstlern dürfen wir sie überhaupt erwarten. Dagegen überrascht selbst in den geringeren Arbeiten dieser Zeit fast regelmäßig eine zum Herzen sprechende Innerlichkeit der Empfindung. Die weicheren Regungen des Gemütes, die Äußerungen der mütterlichen Liebe, des Leidens und des Mitgefühls sind mit einer Tiefe und einer Wahrheit zum Ausdruck gebracht, welche eine Reihe dieser Bildwerke gerade dadurch unter die edelsten Leistungen der Plastik überhaupt erhebt. Diese Tiefe der Empfindung in den Bildwerken, gepaart mit der Naivetät und einer gewissen behaglichen Breite, mit welcher sie vorgetragen ist, ist ein treuer Ausdruck der Blüte des deutschen Bürgertums. Gleichzeitig bekundet dasselbe durch jene glänzende Reihe der großen Erfindungen, durch die Entfaltung des Humanismus und die Vorbereitung der Reformation nach den verschiedensten Richtungen hin seinen Ernst und seine Tüchtigkeit; das anziehendste und treueste Bild von sich hat es aber gerade in seiner Kunst hinterlassen.

Dieser Gefühlsrichtung der Zeit entspricht auch die Wahl der Motive: neben der

Statue der Madonna, in welcher das Verhältnis von Mutter und Kind in der naivsten, herzlichsten Weise stets neuen, lebenswahren Ausdruck findet, sind es Szenen aus der Kindheit Christi und dem Leben der Maria, namentlich aber die Passion des Herrn, die in zahllosen Reliefs und kleinen Freisiguren zur Darstellung kommt und in der uns stets neue Züge feiner Beobachtung von Seelenschmerz und Teilnahme überraschen. Dem entspricht auch die Erscheinung, daß den deutschen Künstlern die Wiedergabe weiblicher Gestalten und solcher männlicher Charaktere, die aus Weibliche anklingen, am besten gelingt; so unter den Aposteln der Evangelist Johannes und teilweise auch Christus. Sonst glücken ihnen männliche Typen am besten, wenn sie sich auf die Wiedergabe schlichter Würde beschränken. Wo sie eine reichere Charakteristik oder Energie und Größe auszudrücken bestrebt sind, mißlingt ihnen dies häufig, so daß sie dann kleinlich oder selbst karikiert erscheinen. Dasselbe pflegt in sehr bewegten Martyrien von Heiligen oder in einzelnen Passionszügen der Fall zu sein, wo die Künstler fragenhafte Gestalten und Karikaturen in ihre Kompositionen einführen, weil ihnen die Schilderung echt dramatischer Bewegung nicht gegeben war; so namentlich in Szenen, wie die Stäupung Christi, Christus vor Pilatus u. s. f. Auf der anderen Seite artet die Schilderung des Empfindungslebens auch leicht in Empfindsamkeit und Charakterlosigkeit aus, ein Fehler, in welchen selbst einige der hervorragendsten Künstler dieser Zeit zuweilen verfallen.

Für den Mangel an Monumentalität und selbständiger plastischer Wirkung bietet die deutsche Skulptur in dieser Epoche, namentlich durch die malerische Wirkung, in höherem Maße als die gleichzeitige Kunst der anderen Länder einen gewissen Ersatz. Nicht nur sind die Bildwerke fast ausnahmslos ganz bemalt und reich vergoldet; sie sind auch häufig in unmittelbare Verbindung mit Gemälden gebracht. Der Aufbau der meisten dieser reicheren Skulpturwerke in ihren zahlreichen Reliefs, Statuen und Statuetten, die bunte Einrahmung mit spätgotischem Fialen- und Rankenwerk, die Anordnung der Figuren in den Reliefs, welche oft in vier oder fünf Plänen hintereinander stehen, endlich auch die reiche, unruhige und knitterige Gewandbehandlung tragen zur Verstärkung dieser malerischen Gesamtwirkung noch wesentlich bei. Auch bekunden sich das Vorwiegen der Malerei und ihr Einfluß auf die Plastik, welche die Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts überhaupt charakterisieren, in Deutschland in ähnlicher Weise wie in Italien dadurch, daß eine Anzahl der plastischen Bildwerke, namentlich der Holzkaltäre, wenn nicht von Malern selbst geschnitten, so doch in ihrer Werkstatt oder unter ihrer Leitung ausgeführt und von ihnen bemalt und vergoldet wurden. Daß dieselben aber mehr auf eine malerische, als auf statuarische Wirkung dabei ausgingen, ist begreiflich.

Diese reiche Bemalung und Vergoldung war bei den gewöhnlichen Stoffen, in denen die deutschen Bildhauer (mit Ausnahme der Bronze) auch in dieser Zeit noch ihre Kunstwerke auszuführen gezwungen waren, beinahe eine Notwendigkeit, wenigstens für eine Zeit, welche noch so farbig empfand, wie das fünfzehnte Jahrhundert.

Bei der ausgesprochenen Richtung dieser Kunst auf das Charakteristische und Individuelle, in welcher auch die deutschen Bildhauer, ähnlich wie gleichzeitig die italienischen Künstler, nicht selten so weit gehen, ihren Heiligen die treuen Bildniszüge von charaktervollen Köpfen aus ihrer Bekanntschaft zu geben, mußte sich jetzt — im Gegen-

satz gegen die Kunst des vierzehnten Jahrhunderts — eine Reihe von Schulen mit ausgesprochenem Sondercharakter nach den einzelnen Provinzen und Städten, in denen die Plastik zu gedeihlicher Entfaltung kommen konnte, herausbilden; und in diesen Schulen sind wieder, je nach ihrer Bedeutung, eine größere oder kleinere Zahl einzelner Künstlerindividualitäten leicht und klar herauszuerkennen. Wenn wir trotzdem nur von einigen wenigen Künstlern ein einigermaßen scharfes und klares Bild ihres Lebens und Schaffens besitzen, und wenn die außerordentliche Fülle von Arbeiten dieser Zeit vielfach noch ganz kritiklos bald dem einen, bald dem anderen dieser Künstler zugeschrieben wird, so liegt dies teils in den wenigen bisher bekannten Urkunden über die Bildhauer dieser Zeit und in der verhältnismäßig kleinen Zahl von Künstlernamen, über welche wir inselbedessen verfügen; teils haben wir leider auch den Grund in der unverantwortlichen Vernachlässigung dieses Zweiges der Kunst durch die deutsche Kunstgeschichte und Archivforschung zu suchen. Nicht einmal über einen Künstler wie Peter Vischer besitzen wir bisher eine ausführlichere Monographie. Für Veit Stof, Adam Kraft und Michael Pacher ist erst in neuester Zeit der Anfang dazu gemacht in Publikationen, bei denen meist den Illustrationen immer noch die Hauptrolle zugewiesen ist und die Biographie nur als begleitender Text derselben erscheint. Für Tilman Riemenschneider, über den wir die älteste derartige Arbeit besitzen, hat leider der Verfasser einer erst im vorigen Jahre veröffentlichten neuen Arbeit sich für den historischen Teil auf ein teilweise wörtliches Nachschreiben dieser älteren fleißigen Arbeit beschränkt, während er in seinem ausführlichen Verzeichnis der Werke des Künstlers, trotz einer sehr dankenswerten Bereicherung des bisher bekannten Materials, durch Heranziehen einer Reihe ganz fremdartiger Werke für die Kritik von Riemenschneiders Arbeiten eher nachteilig gewirkt hat.

Die beiden großen Gruppen, in welche sich die Bildhauerschulen dieser Epoche sondern, sind die süddeutsche und die norddeutsche. Die weitaus bedeutendere ist die süddeutsche mit Franken an der Spitze; die norddeutsche Gruppe hat ihren Schwerpunkt am Niederrhein, wo sich derselbe in dieser Zeit von Köln mehr und mehr nach den Niederlanden verlegt, deren Einfluß bis in die Ostseeprovinzen maßgebend wird. In Süddeutschland geht die plastische Kunst der Malerei voran und ist ihr bis zum Anfang des sechzehnten Jahrhunderts entschieden überlegen; sie übt daher ihrerseits einen großen Einfluß auf die Malerei und erhält sich selbst bis zu einem gewissen Grade in den Schranken des Statuarischen und Monumentalen. Am Niederrhein und insbesondere in den Niederlanden wirkt umgekehrt die frühe und großartige Entfaltung der Malerei auf die plastische Kunst anfangs sehr beschränkend, und später beeinflusst sie die Entwicklung derselben ganz nach der malerischen Richtung.

Während nun im übrigen Norddeutschland die nur zu einer sehr bedingten Blüte sich entfaltende Skulptur von dieser niederrheinisch-westfälischen und niederländischen Kunst sich ins Schlepptau nehmen ließ, soweit sie dieselbe nicht direkt zur Ausführung bedeutender Aufgaben heranzog, hat Süddeutschland eine außerordentlich reiche und mannigfaltige Entwicklung aufzuweisen. Allerdings steht hier Franken, insbesondere die Hauptstadt Nürnberg, durch die Zahl seiner hervorragenden Künstler und durch den Umfang ihrer Thätigkeit, die sich ja zum Teil über ganz Deutschland und selbst

noch auf das Ausland ausdehnte, weitaus in erster Linie, und sein Einfluß auf die Nachbarprovinzen darf gewiß nicht zu niedrig angeschlagen werden. Insbesondere haben das Kurfürstentum Sachsen sowohl als Thüringen und Hessen, für welche die Künstler Nürnbergs vielfach beschäftigt waren, in ihrer Entwicklung der plastischen Kunst gegen den Ausgang des fünfzehnten und im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts ganz entscheidende Einflüsse von der fränkischen Kunst erhalten. Auch nach Schwaben und Bayern und selbst nach den österreichischen Landen ist die fränkische Kunst zweifellos nicht ohne Einwirkung geblieben; hier hat sie aber doch nur anregend und befruchtend eingewirkt, ohne die provinzielle Eigenart dieser Schulen irgendwie dadurch zu beeinträchtigen. Vielmehr haben dieselben verschiedene, zum Teil nicht einmal dem Namen nach bekannte Künstler aufzuweisen, welche neben den großen Nürnberger Meistern ganz eigenartig und ebenbürtig dastehen und welche auch ihrerseits auf einzelne fränkische Künstler einen rückwirkenden Einfluß ausgeübt haben.

Schon der Umstand, daß uns wenigstens eine ganze Reihe der Bildhauer dieser Zeit dem Namen nach bekannt sind und daß uns über verschiedene derselben Nachrichten durch Urkunden und durch Mitteilungen von Zeitgenossen erhalten sind, läßt — gegenüber der sozialen Stellung der Künstler im vierzehnten Jahrhundert — auf eine angesehenere, selbstbewusstere Stellung derselben schließen. Dies bestätigen jene Nachrichten über ihr Leben, wenn sie auch verhältnismäßig noch recht spärlich fließen. Mehrere der uns bekannten Künstler finden wir nicht nur im Vorstand ihrer Zunft, sondern auch in städtischen Ehrenämtern, bis zum höchsten, dem Bürgermeisteramte. Auch ihr Anteil an den humanistischen und reformatorischen Bewegungen ist ein Zeugnis für ihre Bildung und Stellung; wenn auch in letzterer Beziehung der Gang zur Libertinage, dem die Künstler zu allen Zeiten besonders leicht ausgesetzt sind, bei mehreren derselben für ihre Teilnahme an jener Bewegung bestimmender war als tiefe religiöse Überzeugung. Aus dieser Stellung, dieser regen Teilnahme an den öffentlichen Dingen ergibt sich, daß die deutschen Bildhauer als tüchtige Bürger geachtet waren, daß ihre äußere Lage eine behäbige, selbst wohlhabende zu nennen ist. Andererseits sind sie als Mitglieder einer Zunft doch noch Handwerker, wenn auch besonders geachtete; und dieser Zusammenhang mit dem Handwerk hat sehr wohlthätig auf die Entwicklung der Kunst eingewirkt.

Daß sich im Laufe der für die Dauer einer ganzen Kunstperiode ja kurzen Zeit von etwa acht Jahrzehnten doch auch zeitlich nicht unwesentliche Verschiedenheiten herausstellten, ist bei der glänzenden und mannigfaltigen Entwicklung der plastischen Kunst in dieser Epoche sehr erklärlich. Ein tief einschneidendes Moment ist namentlich die Verührung mit der italienischen Kunst und der Antike und deren Einfluß auf die deutsche Plastik im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts. Derselbe macht sich eine kurze Zeit belebend und läuternd geltend durch die Entfaltung eines in der deutschen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts ungekannten Schönheitsfinnes, durch welchen die plastischen Bildwerke zugleich eine statuarische Ruhe und Monumentalität erlangen, die ihnen sonst selbst in den größten Leistungen jener Zeit mehr oder weniger abgingen. Diese kurze, ganz eigentartige Blüte entspricht der Hochrenaissance in Italien, in ihren Bedingungen wie in ihrer Entwicklung und ihren Wirkungen. Wenn ich sie trotzdem

nicht gesondert betrachte, so war mir dafür der Umstand maßgebend, daß nur wenige Schulen und in diesen selbst nur wenige Künstler diese Entwicklung mitmachen, daß sie also für Deutschland keineswegs als eine allgemeine zu bezeichnen ist. Auch fällt dieselbe bei einzelnen Künstlern, welche ihr unterlagen, erst in den Schluß ihrer Thätigkeit, den wir schon deshalb nicht getrennt von ihrer gesamten Wirksamkeit betrachten dürfen.

1. Bildwerke in Franken: Die Nürnberger Schule.

Wenn von Bildwerken deutscher Renaissance die Rede ist, so wird jeder an Nürnberg denken, an die drei Meister Adam Kraft, Veit Stofz und Peter Vischer, in denen uns gewissermaßen die Plastik dieser Zeit verkörpert ist: der eine als Steinhildhauer, der andere als Holzschnitzer, der dritte als Bronzegießer die gefeiertsten Bildhauer Deutschlands. Ihre umfangreichen Werkstätten, die für ganz Deutschland und selbst für das Ausland in Anspruch genommen wurden, erforderten eine Reihe von tüchtigen Gehilfen, welche die Meister, soweit sie sich ihnen nicht aus Mitgliefern der eigenen Familie boten, gewiß aus den tüchtigsten Bildhauern Nürnbergs auswählten und auswählen konnten, da es in ihrer Werkstatt stets zu arbeiten und zu verdienen gab. Dennoch genügte ihre Thätigkeit nicht einmal für die Bestellungen, welche in Nürnberg und in der Nachbarschaft gemacht wurden; und neben ihnen hatte daher eine Reihe tüchtiger, freilich meist dem Namen nach nicht bekannter Künstler Gelegenheit, ausreichende Beschäftigung zu finden. Auch wissen wir, daß in einzelnen größeren Malerwerkstätten auch die plastischen Arbeiten an den Altären ausgeführt wurden; so namentlich bei Michael Wohlgemuth, dessen Werkstatt gegen Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts durch Bestellungen so sehr in Anspruch genommen war, daß selbst Albrecht Dürer nach der Rückkehr von seinen Reisen eine Zeitlang als Gehilfe in dieselbe einzutreten für vorteilhaft fand.

Über die Lehrer aller dieser Meister ist uns fast gar nichts bekannt; auch von ihren Vorgängern wissen wir kaum von dem einen oder andern den Namen. Aber eine Anzahl zum Teil datierter Bildwerke sind noch in Nürnberg erhalten, welche hinlänglich beweisen, daß sie ihre Meisterschaft nicht zum kleinsten Teil einer guten Schule verdanken.

In der Sebalduskirche hängt am Eingangspfeiler zum Chor ein Madonnenbild, tadellos erhalten in seiner glänzenden alten Bemalung und Vergoldung und noch in seinem ursprünglichen Holzgehäuse. Die eingeknickte Haltung der kurzen Gestalt, ihre reichen, nach unten geradezu barock sich häufenden Langfalten des Mantels, eine gewisse Ungeschicklichkeit der Bewegung und Anordnung verraten einen Künstler, der noch in der Werkstatt eines gotischen Bildschnitzers groß geworden ist. Andererseits bekundet aber der porträtartige Kopf der Maria, der köstlich derbe nackte Bube, den die Mutter in seinem ausgelassenen kindlichen Spiele kaum auf ihren beiden Händen zu halten vermag, die Bildung der beiden vollodigen Engel, welche die Krone stürmisch auf das Haupt der Himmelskönigin drücken, sowie der beiden andern Engelsgestalten, welche die Mondichel unter den Füßen der Madonna halten, einen frischen, stürmisch und übermütig sich eindringenden Naturalismus,

ähnlich wie er fünfzig Jahre später sich gemäßig und veredelt in Krafts Werken äußert. Nicht so lebendig, aber auch feiner durchgebildet und in Anordnung und Gewandung schon ebenso tüchtig naturalistisch belebt sind die beiden Gruppen aus dem Leben der heil. Katharina an dem Löffelholz'schen Epitaph im westlichen Chor derselben Kirche. Ihre Entstehung wird durch das Todesjahr der Kunigunde Wilhelmine Löffelholz (1453), zu deren Erinnerung der Altar gesetzt wurde, ziemlich genau festgestellt. In jenem Schnitzwerk erscheint der Künstler desselben als unmittelbarer Vorläufer der Wohlgemuth'schen Werkstatt, der er vielleicht später angehört hat.

Schon in dem steinernen Sakramentshaus im östlichen Chor, das dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts angehört, zeigen die ziemlich rohen Bildwerke teilweise die Richtung der neuen Zeit; namentlich die schlanken Statuetten des Petrus und Sebald und die Grablegungsgruppe. Ein weiter vorgeschrittener derber Naturalismus spricht sich in der Kolossalstatue des Christophorus vom Jahre 1442 außen am Ostchor aus; ächzend beugt er sich unter der ihm unerklärlichen Last, welche ihm die Adern an Beinen und Händen aufschwellen läßt; der ausgerastete Mantel bildet reiche, wirkungsvolle Falten. Ruhiger und vielleicht selbst etwas befangener erscheinen noch die Figuren der großen Gruppe der Grablegung in der Agidienkirche, welche der Bildhauer *Hans Decker* im Jahre 1446 ausführte. Dafür entschädigt aber reichlich die Tiefe der Empfindung in der Anordnung wie im Ausdruck, welche durch die edle Mäßigung nur um so wirkungsvoller wird. Die verschiedenen berühmten Kompositionen der Grablegung von Adam Kraft haben hier ihr unmittelbares Vorbild. An Kraft erinnert auch die um zwanzig bis dreißig Jahre jüngere Madonnenstatue außen am Eingange der Kirche; ihrer Eigenart nach könnte sie sehr wohl ein Jugendwerk dieses Künstlers sein. Ähnlichen Charakter trägt das Hochrelief mit dem thronenden Christus an der Südseite der Lorenzkirche, in welchem die edle Komposition, die schönen Köpfe, die einfache ruhige Gewandung und der Gegensatz zwischen der würdevollen Gestalt Christi und den holden Engeln, die ihn umgeben und andächtig vor ihm knien, besonders ansprechend wirken. In verschiedenen Kirchen und an mehreren Häusern Nürnbergs begegnet man Figuren von ähnlichem Charakter und aus der gleichen Zeit; ich nenne im Chor der Sebalduskirche die Steinfiguren einer Verkündigung und der Begegnung, letztere jünger und weniger handwerksmäßig in der Ausführung.

Wohl die edelste Figur dieser Richtung, welche aber schon in die Zeit der ersten Thätigkeit eines A. Kraft und V. Stoß fallen wird, ist eine Madonnenstatue in der Frauenkirche, an einem Pfeiler des südlichen Schiffes leider hoch oben nahe dem Gewölbe aufgestellt; eine gedrungene, des Adam Kraft würdige Gestalt von ruhiger, vornehmer Haltung und Gewandung und edlem Ausdruck, über ihr zwei volltöckige Engel mit der Krone. Daß sie nicht zu dem im Jahre 1504 gestifteten Hochaltar gehört haben kann, beweist (abgesehen von dem altertümlichen Charakter der Arbeit) der Umstand, daß der mit zwei Engeln verzierte reiche Sockel gleichzeitig und von derselben Hand ist.

Ehe wir noch ein Werk eines der großen Bildhauer in Nürnberg nachweisen können, begegnen wir hier der Thätigkeit des *Michael Wohlgemuth* (1434—1519), oder, wie wir uns wohl präziser auszudrücken haben, der von ihm unterhaltenen Bildhauerwerkstatt. Denn daß der als Maler und Zeichner für den Holzschnitt so

viel beschäftigte Künstler selbst auch als Bildschnitzer thätig gewesen sein sollte oder gar all den umfangreichen bildnerischen Schmuck an den Altären, die nachweislich bei ihm bestellt wurden, allein ausgeführt haben sollte, ist von vornherein unwahrscheinlich. Aber auch davon abgesehen sind wir nach allem, was wir von der Thätigkeit der deutschen Künstler noch vor uns sehen, oder was wir durch Urkunden darüber erfahren, keineswegs berechtigt, für Deutschland eine ähnliche Vielseitigkeit in der Ausübung der



Abnahme vom Kreuz. Gruppe von M. Wohlgemuth in der Kapelle zum heil. Kreuz in Nürnberg.

Künste anzunehmen, wie wir sie in Italien während des fünfzehnten Jahrhunderts bei einer Reihe hervorragender Künstler kennen. Im Gegenteil bildete das scharf ausgeprägte Kunstwesen hier eine sehr weitgehende Teilung der Arbeit aus, so daß wir gerade in Nürnberg die Bildschnitzer von den Steinbildhauern und den Bronzegießern beinahe streng geschieden sehen; freilich nicht gesetzlich, aber durch Gewohnheit und Übung der Arbeit. Wenn wir also auch nicht berechtigt sind, von Wohlgemuth anzunehmen, daß er neben dem Pinsel auch das Messer und den Meißel gehandhabt habe, so dürfen wir anderseits doch in der Regel unbedenklich die Schnitzwerke, welche mit

seinen Gemälden verbunden sind, auch unter seinem Namen hier aufführen; denn sie zeigen den ähnlichen Charakter wie seine Gemälde, sowohl in der einfachen, wenig belebten Komposition wie in der ruhigen Haltung seiner schwächtigen Figuren, den runden Köpfen der Frauen und Kinder mit dem kleinen Mündchen, den müden Augen und dem knitterigen Faltenwurf, in welchem wir den Sinn für große Motive vermissen. Nach dieser Übereinstimmung der Bildwerke mit den Gemälden werden wir dem Wohlgemuth wenigstens die Zeichnung und Überwachung der Ausführung auch der Schnitzereien, sowie die Bemalung derselben zuzuschreiben haben. Daß sie in ihrem künstlerischen Wert unter sich zum Teil wesentlich verschieden sind und auch mehr oder weniger große Verschiedenheiten in ihrem Charakter tragen, erklärt sich aus den verschiedenen Gesellen, die der Meister dafür beschäftigte. Einzelne darunter sind entschieden den Gemälden überlegen.

Zu den frühesten nachweisbaren Altären des Wohlgemuth, an denen plastische Teile sich befinden, gehört der große Altar in der heil. Kreuzkapelle zu Nürnberg (angeblich v. J. 1479); er zeigt in der Mitte in sieben beinahe lebensgroßen Freifiguren die Abnahme vom Kreuz. Größe der Auffassung oder Schönheit der Gestalten läßt auch diese Komposition wie jedes Werk des Wohlgemuth vermissen; aber der Ernst im Ausdruck, die tüchtige Naturbeobachtung bis in die kleinsten Falten, die außerordentlich fleißige Ausführung, die prächtige Gesamtwirkung der Farben und Vergoldung mit den Gemälden der Flügel machen doch diese Gruppe zu einer der beachtenswertesten Skulpturen Nürnbergs vor A. Kraft. Urfundlich aus dem Jahre 1479 ist auch der Flügelaltar in der Marienkirche zu Zwickau: in der Mitte in lebensgroßen Figuren die Madonna zwischen vier weiblichen Heiligen, auf den Flügeln je zwei andre jugendliche Heiligengestalten; in der Staffel die kleinen Halbfiguren Christi und der Apostel. Die Gestalten sind ganz besonders charakteristisch für Wohlgemuth, in der Durchführung lassen sie aber die tüchtige Hand und den feinen Naturalismus des Künstlers der Kreuzigungsgruppe vermissen. Wohl in die früheste Zeit des Künstlers gehört das in seiner Bemalung trefflich erhaltene Relief innen über der Südthüre der Sebalduskirche: Maria mit dem Kinde von einer Nonne aus der Familie Ebner verehrt, an; durch den Reiz der Gestalten und die treffliche Durchbildung ein Hauptwerk des Künstlers.

Gleichfalls für ein Werk der Wohlgemuth'schen Werkstatt, aus früherer Zeit und von der Hand eines besonders begabten Bildschnitzers ausgeführt, möchte ich auch den jetzt im Germanischen Museum aufgestellten kleinen Altar mit der Verlobung der heil. Katharina halten. Maria hält der vor ihr knieenden Katharina das nackte Kindchen entgegen, welches den Ring an ihrer Hand zu befestigen sucht; hinter dieser Gruppe von Freifiguren ist ein burgundischer Teppich gemalt, den drei Engel vor sich halten. Die tüchtig naturalistischen Gestalten von voller Bildung, mit welcher eine gewisse Zierlichkeit in der Bewegung, namentlich der Hände glücklich kontrastiert, der feierliche Ernst, der auf den stummen Gesichtern lagert, die fleißige Ausführung und der Reiz der noch trefflich erhaltenen Bemalung wirken zusammen, um dieses schon durch das Motiv besonders anziehende Altärchen zu einer der Perlen des Germanischen Museums zu machen. In derselben Sammlung ist ein größeres Altarwerk ausgestellt, die Madonna zwischen den vier Kirchenvätern aus der Kirche zu Herbruck, das gleichfalls wohl

auf Wohlgemuths Werkstatt zurückzuführen ist, aber schon seiner späteren Zeit angehört. Die Ausführung verrät die Hand eines viel geringeren Bildschnitzers, der schlanker in der Bildung seiner Figuren, gezielter und doch ausdrucksloser, in der Gewandung sehr viel unruhiger ist, aber doch einzelne wirkungsvolle Motive aufweist.

Eine bekanntere Arbeit Wohlgemuths ist der große Altar in Heilbronn (um 1500), dessen plastische Teile die Anbetung der Könige und einzelne Heilige darstellen, etwa von gleichem Wert wie der Hersbruder Altar; mit überreicher Gewandung, die vollen Gesichter ohne Ausdruck. Auch der kleinere Flügelaltar ebenda, der die Madonna und zehn jugendliche weibliche Heilige zeigt, scheint mir die charakteristischen Eigentümlichkeiten der Wohlgemuth'schen Werkstatt aufzuweisen. Bedeutender ist der späte Hochaltar im Chor der Kirche zu Schwabach, über welchen ein ausführlicher Vertrag mit dem Künstler aus dem Jahre 1507 noch erhalten ist. Dieser Vertrag ist von besonderem Interesse durch die Vorbehalte, welche der Besteller für den Fall des Mißlingens einzelner Teile des Altars machte, indem daraus die wesentliche Beteiligung einer Reihe von Gehilfen zweifellos wird. Da der Charakter aller plastischen Teile mit Wohlgemuths Arbeiten gar nichts gemein hat, vielmehr auf Veit Stofz hinweist, so werde ich bei Besprechung der Werke dieses Künstlers auf das umfangreiche Werk zurückkommen.

In Nürnberg selbst finden sich noch verschiedene namenlose Altäre und Einzelfiguren, welche mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit dem Wohlgemuth'schen Atelier zugeschrieben werden dürften, namentlich mehrere Altäre im südlichen Schiff der Lorenz-Kirche. Obgleich einfacher und weniger reich ausgestattet als jene großen Altarwerke der kleinen Nachbarörter, sind sie denselben doch an künstlerischem Werte überlegen; die Nürnberger waren damals schon an Ausgezeichnetes gewöhnt und ließen sich nicht mit flüchtiger Gesellenarbeit abfinden. Ganz charakteristische Gestalten des Wohlgemuth sind die drei lebensgroßen Freifiguren im Katharinenaltar, die heil. Katharina zwischen Helena und Konrad; stattliche Gestalten von überreicher Gewandung. Anmutiger durch das Motiv sind die beiden Figuren an dem 1499 gestifteten Rochusaltar: der heil. Rochus, eine schöne Mannesgestalt mit lockigem Haar und Bart, der dem Engel neben sich seine Pestbeulen zeigt; in der gotischen Bekrönung der heil. Sebastian zwischen zwei Hekern, fein bewegte kleine Figuren. Am Marthaaaltar sind die beiden Statuetten der heil. Martha und Magdalena sowie die beiden männlichen Heiligen in flachem Relief auf den Flügeln besonders anmutige Gestalten. Auch die Gruppe der Verkündigung über der Kanzel der Frauenkirche, ein Altar im Vorraum des nördlichen Eingangs der Jakobskirche u. a. m. gehören hierher.

Die Ausführung der späteren unter den genannten Altären der Wohlgemuth'schen Werkstatt hat man neuerdings dem *Veit Stofz* zuschreiben wollen, der nach seiner Rückkehr aus Krakau 1496 in Wohlgemuths Atelier als Leiter von dessen Bildschnitzwerkstatt eingetreten sei (Bergau in Dohmes „Kunst und Künstler“). Diese Ansicht stützt sich nur auf den Charakter dieser Bildwerke; aber gerade aus diesem scheint sich mir (mit alleiniger Ausnahme des Schwabacher Hochaltars) überzeugend das Irrtümliche dieser Hypothese zu ergeben. Denn mit den zahlreichen beglaubigten Arbeiten des Veit Stofz stimmt keine derselben irgendwie überein. Daß dieser Künstler aber einfach die Zeichnungen des Wohlgemuth ausgeführt hätte, ist kaum

glaublich; denn zu einem bloßen Handlanger des Wohlgemuth hätte sich der im Dienst der polnischen Fürsten vielfach ausgezeichnete, von seinem Werte sehr überzeugte Künstler gewiß nicht hergegeben. Galt doch Veit Stofß damals wohl schon für den ersten Bildschnitzer Deutschlands, ein Ruhm, der ihm bis heute unbestritten geblieben ist, obgleich das Interesse für den Menschen sehr abgenommen hat; denn durch die Veröffentlichung einer Reihe von Urkunden sind die schlimmsten Zeugnisse über seinen Charakter beigebracht worden. Der Künstler stammt aus einer in den Urkunden vom Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts mehrfach genannten Nürnberger Handwerkerfamilie; seine Geburt würde um das Jahr 1440 fallen, wenn Neudörfer mit seiner Angabe, er sei 1533 im Alter von 95 Jahren gestorben, recht hat. Erwähnt wird der Künstler zuerst 1477 bei seiner Übersiedelung nach Krakau. Hier läßt er sich an den Aufträgen, die er erhielt und die er zu größter Zufriedenheit ausführte, bis zu seiner Rückkehr in die Vaterstadt 1496 verfolgen. Die Verleihung des Ehrenbürgerrechts von Krakau, seine mehrmalige Ernennung zum Vorstand der Zunft sprechen für die Achtung, welche er in Krakau genoß, von wo er als sehr wohlhabender Mann nach Nürnberg zurückkehrte. Sein Wohlstand geht aus dem Ankauf eines Hauses und der verzinslichen Anlage mehrerer nicht unbeträchtlicher Kapitalien bald nach seiner Rückkehr nach Nürnberg hervor. Hier entwickelte sich aber sein Charakter sehr bald in unvorteilhafter Weise; die Bezeichnungen als „unruhig heilloser Bürger“ und als „irrig und geschreyig Mann“, die ihm in verschiedenen öffentlichen Urkunden beigelegt sind, erscheinen durch sein Betragen gerechtfertigt. Er beginnt Prozesse mit dem Rat, verwickelt die Stadt in Handel und Streit mit ihren Nachbarn, bricht wiederholt sein gegebenes Wort und scheut im Jahre 1503, um wieder zu einem durch Bankerott eines Schuldners verlorenen Kapitale zu kommen, selbst vor der Anfertigung einer falschen Urkunde nicht zurück; ein Verbrechen, das damals mit dem Tode bestraft wurde, für das Veit Stofß aus besonderer Gnade nur gebrandmarkt wurde, indem ihm öffentlich durch den Henker beide Backen mit glühenden Eisen durchbohrt wurden. Von den Folgen der Ehrlosigkeit befreite ihn bald darauf ein Rehabilitationsbrief, den sich der Künstler vom Kaiser Maximilian zu verschaffen wußte; aber seine bürgerliche Stellung war sehr erschüttert und seine Thätigkeit, da in Nürnberg lange Zeit noch niemand bei ihm arbeiten lassen wollte, war hinfort eine viel beschränktere, zumal auch das Alter hemmend auf die Arbeit einwirken mußte. Erst im Jahre 1533 starb der Künstler, angeblich im Alter von 95 Jahren.

Man hat sich gefragt: wie hat ein so „heilloser“, verworfener Mensch ein Künstler von solcher Meisterschaft, von so zarter, inniger Auffassung sein können? In der Verwickelung, welche den Künstler auf die abschüssige Bahn brachte, ist allerdings schon nach dem bekannten urkundlichen Material ein gewisses tragisches Verhängnis nicht zu verkennen, welches den in seinem ehrlichen Vertrauen schändlich Betrogenen zum Handelslüthigen, zum Fälscher und zum Meineidigen machte. Auch läßt der Umstand, daß die meisten der zahlreichen Söhne und Schwiegersöhne es zu geachteten Stellungen brachten, günstig auf den Vater zurückschließen. Und wenn Neudörfer über jene verhängnisvollen Vorgänge in Stofß' Leben gänzlich schweigt, ja ausdrücklich vom Künstler rühmt, daß er sich „des Weins enthielt und sehr mäßig lebte“, so geht wohl so viel daraus hervor, daß das spätere Leben von Veit Stofß seine Vergangenheit einigermaßen vergessen ließ. Aber ein zänkischer, unruhiger Charakter muß dem

Veit Stof von vornherein eigen gewesen sein, mit dem sich gerade die Innigkeit und Zartheit der Empfindung, die man ihm nachrühmt, am schwersten vereinigen ließe. Ist denn aber jener unbestrittene Ruf des Künstlers als der größte, empfindungsvollste Bildschnitzer Deutschlands wirklich berechtigt? Ich glaube diese Frage nicht unbedingt bejahend beantworten zu dürfen. Zu einer richtigen Wertschätzung des Künstlers wollen wir aber zunächst einen Überblick über die von ihm erhaltenen Werke zu gewinnen suchen.

Wie erwähnt, spricht die erste Urkunde von Veit Stof im Jahre 1477, als er von Nürnberg nach Krakau übersiedelte. In demselben Jahre beginnt auch schon die beglaubigte Thätigkeit des Künstlers mit dem zwischen den Jahren 1477 und 1484 ausgeführten berühmten Marienaltar in der Frauenkirche zu Krakau, zu dessen Anfertigung Stof wahrscheinlich nach Krakau übergesiedelt war. Das große Mittelfeld zeigt in beinahe lebensgroßen Freisiguren den Tod der Maria, die in den Armen eines Apostels sterbend zusammenbricht; auf den beiden Flügeln in Reliefs die Verkündigung, Anbetung der Hirten und Anbetung der Könige, sowie die Auferstehung, Himmelfahrt und Ausgießung des heil. Geistes; im reichverzierten gotischen Giebel die Krönung Mariä zwischen zwei Engeln und heil. Bischöfen. Der Künstler tritt uns in dieser ersten Arbeit sofort sehr eigenartig entgegen, und zwar sind es im wesentlichen die auch später für ihn charakteristischen Eigenschaften, welche dem Beschauer sofort in die Augen fallen: lebendige Schilderung, bewegte mannigfaltige Gestalten und reiche Gewandung. Aber vor lauter Freude an den unruhigen knitterigen Falten kommt der Künstler nicht zu klarer Entwicklung der Gewandung, durch die übertriebene Bewegung der einzelnen Figuren nicht zur Abrundung der Komposition, vor lauter naturalistischer Durchbildung der einzelnen Köpfe nicht zu ruhiger und wahrer Empfindung. Ein Streben nach äußerem Effekt und bravourmäßige Handhabung der Bildschnitzkunst lassen nicht zum vollen Genuß der mancherlei schönen Züge kommen, die diese Komposition auszeichnen. Denselben Charakter tragen die Bildwerke einer zweiten für dieselbe Kirche ausgeführten Arbeit, des Stanislausaltars, von dem nur noch die beiden Flügel erhalten sind; sechs Reliefs mit Darstellungen aus dem Leben des heil. Stanislaus.

Die ungeteilte Bewunderung, welche diese Arbeiten fanden, verschaffte dem Künstler im Jahre 1492 den ehrenvollen Auftrag, auch das Grabmonument des Königs Kasimir IV. in der Kreuzkapelle der Kathedrale auszuführen. Die Anordnung dieses reichen Denkmals ist noch ganz die gotische: die Gestalt des Verstorbenen ruht im Krönungsornat auf dem Sarkophag, an dessen Seiten Statuetten von Leidtragenden aus dem Volke, immer zwei zur Seite eines Wappens, angebracht sind; über dem Ganzen ein reicher Baldachin. Der Name des Jörg Hüber, eines Passauer Künstlers, der im Jahre 1494 Bürger von Krakau wurde, ist (neben dem Monogramme des Veit Stof) an einem der reich skulptierten Kapitelle angebracht; es ist daher sehr wahrscheinlich, daß dieser das Denkmal in Marmor ausführte, zu welchem der Bildschnitzer Veit Stof nur das Modell geliefert hatte. Die Gesamtwirkung des Monuments ist eine reiche und phantastische; dagegen läßt die Durchbildung namentlich des figürlichen Teiles zu wünschen übrig. Die überreiche, unruhige Gewandung, die übertriebene Bewegung in den jammernden Gestalten der Leidtragenden, die markierten eingefallenen Züge des Gesichts lassen den Künstler des Marienaltars unschwer erkennen. Fast gleichzeitig entstand, mutmaßlich wieder nach

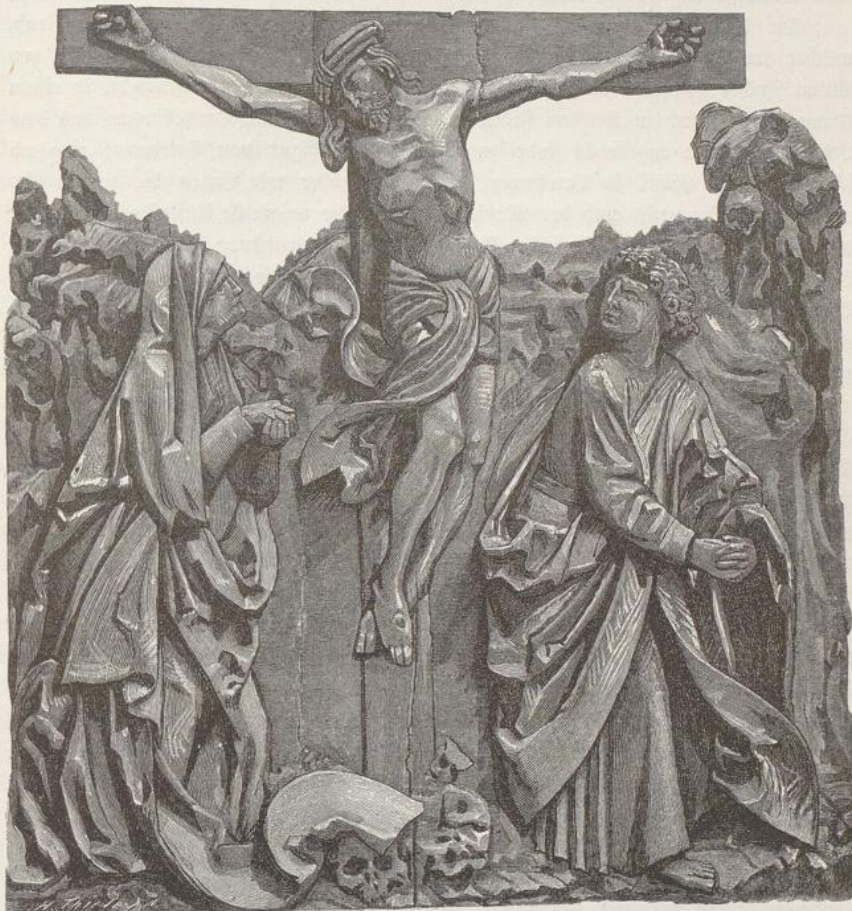
einem Modell des Veit Stof, die Grabplatte des 1493 verstorbenen Erzbischofs Bignonius Olesnicky im Dom zu Gnesen, wie das ebengenannte Monument in rotem Marmor ausgeführt; eine lebensvoll wiedergegebene Porträtgestalt.

Im Jahre 1496 siedelte der Künstler wieder nach Nürnberg über. So ergiebig und leider wenig erfreulich hier die Urkunden für die Lebensgeschichte des Künstlers sind, so dürftig sind sie verhältnismäßig, namentlich im Gegensatz gegen den Krakauer Aufenthalt, für seine Thätigkeit in Nürnberg. Dies hat den Hypothesen das weiteste Feld eröffnet. Wie man in Italien jedes glasierte Thonrelief dem Luca della Robbia zuschreibt, so gilt im Handel und in den Kirchen beinahe jede in Holz geschnitzte Figur, jeder Hochaltar in Süddeutschland, wenn sonst nichts Näheres über ihn bekannt ist, für ein Werk des Veit Stof. Diese Verwirrung, diese kritiklose Zuweisung der verschiedenartigsten Werke an den einen großen Namen ist auch in die Kunstgeschichte übergegangen und entwertet selbst die einzige kurze Monographie, welche wir über den Künstler besitzen. Die wenigen mit dem Monogramm bezeichneten Werke hat man ihm einfach abgesprochen, als nicht bedeutend genug oder nicht charakteristisch, und hat ihn dafür zum Handwerker des Wohlgemuth gemacht, für den er alle jene oben genannten Altäre ausgeführt haben soll, hat schwäbische, bayerische und niederfränkische Arbeiten aller Art auf seinen Namen getauft. Da uns die Urkunden fast ganz im Stiche lassen, haben wir uns für die Kritik der Werke des Veit Stof, soweit nicht ausnahmsweise die eigene Bezeichnung des Künstlers auf dem Bildwerk spricht, zunächst an die Nachrichten des berühmten Nürnberger Schreibmeisters Johann Neudörfer zu halten, welcher den Künstler noch kannte und kurze Zeit nach dessen Tode seine Aufzeichnungen (1547) machte. Leider ist Neudörfer aber gerade über die Werke von Stof sehr wortkarg.

Urkundlich beglaubigt ist zunächst ein Hauptwerk des Stof, der bekannte „Rosenkranz“ im Germanischen Museum, der ursprünglich in der Frauenkirche gewesen sein soll. Die wenig umfangreiche Tafel enthält, in mäßigem Relief, in der Mitte die Halbfiguren einer großen Reihe von Heiligen in der Umrahmung eines Rosenkranzes und um ein Antoniuskreuz gruppiert, darunter das Jüngste Gericht, im Rahmen des Ganzen dreißig kleine Darstellungen aus dem Leben Christi. Letztere sind nicht mehr vollständig an Ort und Stelle: sieben dieser Reliefs befinden sich jetzt im Museum zu Berlin und sind durch die Halbfiguren von zwölf der vierzehn Nothelfer ersetzt worden; gleichfalls von der Hand des Veit Stof, aber wohl einem dritten Werke desselben entlehnt. Ein großer Vorzug dieser Arbeit besteht in der maßvollen Beschränkung der zahlreichen kleinen Kompositionen auf einige wenige Figuren, sowie in der Klarheit, mit welcher dieselben angeordnet, und in der Lebendigkeit, womit sie geschildert sind. Daneben fällt aber auch hier, wie in den Krakauer Arbeiten, die ganz unmotiviert flatternde Gewandung und der knitterige Faltenwurf derselben, die oft recht lieblose Behandlung, der wenig angemessene oder gleichgültige Ausdruck in manchen Köpfen und namentlich auch die kleinliche Anordnung des Ganzen recht störend auf.

Für die Datierung dieser Arbeit haben wir einen gewissen Anhalt in der beinahe getreuen Wiederholung eines der kleinen Reliefs, der Gefangennahme Christi, in einem der drei großen Steinreliefs an der inneren Chormwand der Sebalduskirche. Dieses Bildwerk trägt neben dem Monogramm des Veit Stof die Jahreszahl 1499. Nun nennt allerdings Neudörfer diese Reliefs ausdrücklich unter den Arbeiten des Adam

Kraft, und daraufhin hat man jene Bezeichnung bisher meist für eine Fälschung erklärt. Daß aber die langen Gestalten mit ihren flatternden Gewändern, daß die unruhige Komposition mit Kraft keine Verwandtschaft haben, bedarf keines Beweises, während diese Eigentümlichkeiten anderseits durchaus zu den beglaubigten Werken des Veit Stoß stimmen. Die augenscheinlich alte Bezeichnung und die Angabe von Neu-



Der gekreuzigte Christus; Relief vom „Rosenkranz“ des Veit Stoß. Berlin, Agl. Museum.

dörfer lassen sich daher am einfachsten in der Weise vereinigen, daß wir dem Veit Stoß die Modelle zuschreiben, nach welchen in Krafts Werkstatt die dem Künstler ungewohnte Ausführung in Stein gemacht wurde. Diese Annahme wird hier auch durch das bestätigt, was wir über die Ausführung des Grabmals Kasimirs in Krakau wissen*).

*) Daß unter den Schächern ein polnischer Soldat, im Kostüm der Zeit, angebracht ist, und daß gerade an seinem krummen Säbel das Monogramm des Veit Stoß sich findet, ist ein weiteres, kleines aber nicht unwesentliches Moment, welches für diesen als Erfinder der Komposition spricht.

Übrigens sind alle drei Reliefs: neben der Gefangennahme Christi der Ölberg und das Abendmahl, besonders unruhig und unbedeutend, ja gleichgültig in der Auffassung. Die letztgenannte Komposition giebt ein gewöhnliches Gastmahl, bei welchem die meisten der Jünger es sich bei Speise und Trank sehr wohl sein lassen, ohne sich um die Worte des Herrn irgendwie zu kümmern. Die Köpfe sind zum Teil lebensvolle Bildnisse angesehener Nürnberger Patrizier, welche uns Neudörfer namhaft macht.

Die bekannteste und berühmteste Arbeit des Veit Stofz ist der englische Gruß, welcher im Chor der Lorenzkirche von dem Gewölbe herabhängt; 1518 von Anton Tucher gestiftet. Der Engel und Maria stehen, einander zugewandt, in einem Kranz von Rosen, in welchem sieben kleine Rundreliefs mit Darstellungen aus dem Leben der Maria angebracht sind; zu oberst die Halbfigur von Gottvater; ringsum schweben kleine Engel in Verehrung, musizierend oder wie Pagen die reichen Gewänder des Erzengels und der Maria haltend. Die originelle Auffassung, die hier durch die prächtige und volle, aber klar angeordnete Gewandung großartig wirkenden Gestalten rechtfertigen zum Teil den Ruf dieser Arbeit, die unter den beglaubigten Werken des Veit Stofz wohl obenan genannt zu werden verdient. Dennoch macht sich auch hier selbst in der Maria ein gewisser Mangel an wahrer und tiefer Empfindung geltend, und den kleinen Kompositionen fehlt jede größere Auffassung.

Durch Neudörfer werden dem Veit Stofz verschiedene große Kreuzigungsgruppen: Christus am Kreuz zwischen dem klagenden Johannes und Maria, in Nürnberger Kirchen zugeschrieben, deren Charakter, soweit dieselben noch erhalten sind, die Wichtigkeit dieser Benennung durchaus rechtfertigt. Dahin gehört zunächst die im Chor der Sebalduskirche aufgestellte, leider braun angestrichene vollständige Gruppe, angeblich die letzte Arbeit des Künstlers (1526). Die gleiche Gruppe in der Clara-kirche ist weit geringer und von ganz abweichendem Charakter. Dagegen sind die Statuen der Maria und des Johannes in der Jakobskirche (innen neben dem westlichen Portal) unzweifelhaft wieder von der Hand des Veit Stofz. Das fehlende Kruzifix haben wir vielleicht in dem (leider neuerdings ganz vergoldeten) Kruzifix auf dem Hochaltar der Lorenzkirche oder in demjenigen auf einem Vorplatz des Spitals zu suchen. Beide, namentlich aber das letztere, gehören nicht nur zu den besten Arbeiten des Veit Stofz, sondern zählen überhaupt zum Besten, was die deutsche Plastik aufzuweisen hat. In naturalistischer Durchbildung, in anatomischem Verständnis sind sie unübertroffen; damit verbinden sie aber eine Vornehmheit der Haltung, eine Größe der Auffassung, namentlich in dem von dem beiderseits herabwallenden Haar malerisch beschatteten Köpfe von herber Schönheit, die sonst die meisten Bildwerke des Veit Stofz vermissen lassen. Nach der Verwandtschaft dieser Arbeiten mit dem Kruzifix der Sebalduskirche vom Jahr 1526 gehören dieselben wohl gleichfalls der späteren Zeit des Künstlers an und beweisen, gegenüber seinen verschiedenen überschätzten Jugendwerken, die vorteilhafte Einwirkung von Künstlern wie Kraft, Vischer und Dürer.

Nach der Zeit der Entstehung wie nach ihrer künstlerischen Bedeutung muß neben diesen Kruzifixen die große Pietà in der Jakobskirche, Maria mit dem Leichnam Christi auf dem Schoße und Johannes, genannt werden. Die Anschauung und Wiedergabe der Formen, Bildung und Ausdruck der Köpfe lassen m. E. keinen Zweifel auf-

kommen, daß Veit Stoß der Künstler dieser Arbeit ist, auf die wir gleich noch näher einzugehen haben.

Nach dem übereinstimmenden Charakter aller dieser Arbeiten lassen sich noch eine Anzahl kleinerer Altäre oder Einzelfiguren nahezu mit Sicherheit auf die Hand des Stoß zurückführen. Darunter sind zunächst eine Reihe kleinerer, aber recht tüchtiger Arbeiten in der Jakobskirche nennenswert: ein reizvoll bewegter Engel (vielleicht von der Kreuzigungsgruppe), Maria mit dem Kinde von einer Anbetung der Könige, eine sehr bewegte Maria mit dem anmutigen Kinde im Südschiff, ein kleiner, in der Ausführung dem Rosenkranz am nächsten stehender Altar mit den Heiligenfiguren in der Egloffstein'schen Kapelle. Das im Abschluß dieses Altars angebrachte Relief mit dem Jüngsten Gerichte gehört wahrscheinlich zu einem größeren Altar mit der Gruppe der Maria Selbtritt in eine Kapelle des Nordschiffes, die gleichfalls eine charakteristische Arbeit des Stoß ist. In der Agidienkirche sind von einem größeren Altar nur noch die beiden Flügel mit den Reliefs der Verkündigung erhalten, denen zwei etwas kleinere Reliefs im Privatbesitz zu Hannover (Senator Culemann) sehr nahe stehn. Die Figuren von Maria und Johannes neben einer Kreuztragung innen über dem Hauptportale in der Frauenkirche sind gleichfalls Überreste eines größeren Altarwerkes, deren Nürnberg selbst von der Hand des Veit Stoß leider kein einziges mehr vollständig aufzuweisen hat. Ebenfalls sind wohl auch die schönen knieenden Engel, mit kurzen Leuchtern in den Händen, auf die Erfindung des Veit Stoß zurückzuführen, während die gleichfalls als Leuchterhalter komponierten altertümlichen Engel in der Sebalduskirche mehr an Wohlgemuths Werkstatt erinnern. *) In der Sebalduskirche sind mehrere große Holzstatuen zu den Seiten der Fenster im Chor charakteristische aber unerfreuliche spätere Arbeiten des Künstlers: Christus als Ecce homo und die Schmerzensmutter, Andreas und ein segnender Christus. Von den an der Außenseite von Nürnberger Häusern angebrachten Figuren ist die Madonna am Stoß-Hause (Wunderburggasse 7) eine tüchtige, eigenhändige Arbeit; mehrere andere Madonnen möchten auch wohl auf Stoß' Werkstatt zurückgehen. Im Germanischen Museum verraten mehrere größere Figuren ihre Herkunft aus der Werkstatt des Künstlers; eine ganz eigenhändige, besonders anziehende Arbeit desselben scheint mir die erst vor einigen Jahren erworbene Grabfigur einer wie im Schlummer daliegenden jungen weiblichen Heiligen zu sein. In derselben Sammlung wird jetzt auch ein Relief der Krönung Mariä aufbewahrt, welches als eine der ersten Arbeiten des Künstlers nach seiner Rückkehr in die Heimat betrachtet wird. Mit der gleichen Komposition in der Bekrönung des Krakauer Marienaltars stimmt sie jedoch wenig überein; die Figuren sind für Stoß besonders kurz, ruhig in der Haltung und auch in den Typen mehr im Charakter des Adam Kraft, während Behandlung und Gewandung in der That Stoß'sche Art zeigen. Vielleicht führte der Künstler hier die Komposition eines Dritten, des Kraft oder Wohlgemuth, aus. Als eine ganz charakteristische Arbeit des Veit Stoß erscheint mir dagegen die Gruppe des ungerechten Richters ebenda; lebendig empfundene Gestalten, deren Gewandung aber besonders unruhig ist.

*) Durch ein Versehen sind diese Engel schon früher (vgl. S. 94) unter den Arbeiten des vierzehnten Jahrhunderts aufgezählt worden.

Außerhalb Nürnbergs sind, abgesehen von den bereits erwähnten Arbeiten in Berlin, Hannover und namentlich in Krakau und Umgebung, zunächst zwei Flachreliefs mit den Darstellungen der Verkündigung und des Öbergs im Nationalmuseum



Madonna mit der eisernen Krone;
an einem Hause in Nürnberg.

zu München als gute Werkstattarbeiten bemerkenswert. Bedeutender sind zwei größere Altäre in der Oberen Pfarrkirche zu Bamberg und in Schwabach, die einzigen in Deutschland erhaltenen vollständigen Altarwerke des Künstlers. Der Bamberger Altar trägt seine Hausmarke und die Jahreszahl 1523. Freilich hat man die Echtheit dieser Bezeichnung und damit auch die Urheberschaft des Veit Stoß bestritten; doch wüßte ich kaum ein Werk des Künstlers zu nennen, das alle Eigentümlichkeiten desselben so ausgeprägt zeigt. Die Mitte stellt in beinahe freien Figuren die Anbetung der Hirten dar; die Flügel zeigen unten, in hohem Relief, die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel, darüber in Flachrelief die Geburt der Maria und die Flucht nach Ägypten. Die Gestalten sind stark und gestreckt, von kräftiger Modellierung, markigem Faltenwurf und lebendiger Bewegung; die Ausführung ist meisterhafter als in manchen weit berühmteren Arbeiten in Nürnberg. Der Schwabacher Hochaltar zeigt in großen Freisfiguren Christus und Maria thronend zwischen den beiden Schutzheiligen der Kirche, Martin und Johannes dem Täufer; auf den Flügeln je zwei flache Reliefs, in der Staffel das Abendmahl in kleinen Figuren. Die schlanken Gestalten, die unruhige, stark unterbrochene Gewandung, die Köpfe und ihr Ausdruck sind ebenso bezeichnend für Stoß wie verschieden von Wohlgemuth, der offenbar an Stoß den plastischen Teil seines Auftrages verband.

Das reiche Steinrelief mit dem Jüngsten Gericht über der Südthür der Sebalduskirche, der sogenannten Schantheil, welche der bekannte Dr. Hartman Schedel zur Erinnerung an einen 1485 verstorbenen Verwandten ausführen ließ, hat die volle Eigenart des Veit Stoß: Gewandung und Typen, selbst die Anordnung sind so sehr in seinem Charakter, daß

der Entwurf wohl nur auf ihn zurückgeführt werden kann. Freilich kann sie dann nicht gleich nach dem Tode des Hermann Schedel ausgeführt sein, da ja Veit Stoß erst mehr als zehn Jahre später nach Nürnberg zurückkehrte. Mit Kraft, dem sie zugeschrieben ward, hat die Arbeit so wenig gemein, daß sie nur in seiner Werkstatt nach fremdem Modell ausgeführt sein könnte.

In Nürnberg wären außerdem noch eine Reihe von plastischen Bildwerken, meist in Holz geschnitten, im Anschluß an Veit Stoß zu nennen, wenn auch keines derselben vom Künstler selbst herrührt. Eine Steinarbeit von verwandtem Charakter ist die schöne Madonna mit der eisernen Krone an einem Hause auf dem Wege zur Burg, welche die nebenstehende Abbildung wiedergiebt. Auch die Ausführung eines bekannten Entwurfes von Albrecht Dürer hat man dem Künstler neuerdings zugeschrieben, den Rahmen des Dreifaltigkeitsbildes vom Jahre 1511, welcher jetzt im Germanischen Museum aufgestellt ist. Der figürliche Teil, Christus zwischen Maria und Johannes dem Täufer thronend, hat in der Ausführung, namentlich in der Behandlung der Gewänder und der Haare, Verwandtschaft mit Veit Stoß; den Adel der Auffassung, die glückliche Anordnung im Raume, die guten Verhältnisse und die tüchtige Kenntnis des Körpers, welche hier den großen Meister Nürnbergs verraten, hat aber Stoß in keinem seiner beglaubigten Werke aufzuweisen.

Daß Veit Stoß während seines zwanzigjährigen Aufenthaltes in Krakau und bei dem auch später stets aufrecht erhaltenen Verkehr mit dieser seiner zweiten Heimat außer den oben genannten bezugten Arbeiten noch verschiedene Bildwerke für Krakau sowohl wie für die benachbarten Orte anfertigte, ist wohl von vornherein anzunehmen. Es werden ihm daher auch sowohl in Galizien wie in Ober-Ungarn (in Leutschau und Bartfeld) eine ganze Reihe von geschnittenen Altären zugeschrieben. Doch läßt sich über dieselben allein nach den kleinen und dürftigen Abbildungen einiger dieser Altäre in den „Denkmälern des Österreichischen Kaiserstaates“ kein Urteil abgeben. Die meisten derselben werden ihm jedenfalls mit Unrecht zugeschrieben sein. Mit Bestimmtheit läßt sich dies von dem Johannesaltar in der Florianskirche zu Krakau aus dem Jahre 1518 behaupten, der eine sehr ausgesprochene Eigenart besitzt, die schon einen jüngeren, moderner empfindenden Künstler verrät. Die Figuren, obgleich teilweise sehr verfehlt in den Verhältnissen, sind von sehr stattlicher Bildung, hübschen Köpfen und gesucht vornehmer Haltung. Die mittlere Gruppe, in lebensgroßen Figuren, eine Entzückung des Täufers in der Wüste, ist von einer freilich etwas stillosen, aber sehr wirkungsvollen extasischen Bewegtheit und Erregung, und durch die reiche Gewandung und die schönen Köpfe der jugendlichen Engel noch von besonderer Anziehung. Wer der tüchtige Künstler war, vermag ich nicht zu erraten; zweifellos verrät die Hand einen deutschen Künstler, und zwar wahrscheinlich von fränkischer oder schwäbischer Herkunft, von denen ja zahlreiche Künstler und Handwerker damals in Polen und Ungarn, insbesondere in Krakau lebten oder doch von der Heimat aus für diese Länder beschäftigt waren.

Von einem solchen ausgewanderten süddeutschen Künstler, von dem Meister *Michael*, besitzt die Marienkirche zu Danzig in ihrem Hochaltar ein stattliches und recht tüchtiges Werk, das zwischen den Jahren 1511 und 1517 ausgeführt wurde (es trägt die Bezeichnung MICHAEL 1516). Dieser Meister Michael, dessen voller Name mutmaßlich Michael Schwarz war, wird freilich als ein Augsburger von Geburt bezeichnet; in jener Arbeit erscheint er aber ganz unter fränkischen, speziell Nürnberger Einflüssen. Namentlich ist es Michael Wohlgemuth, an den seine ruhigen, etwas ausdruckslosen Gestalten, sein tüchtiger, regelmäßiger Faltenwurf, ebenso wie der mit Benutzung von Dürers Holzschnitten ausgeführte Bilderschmuck auf der Rückseite

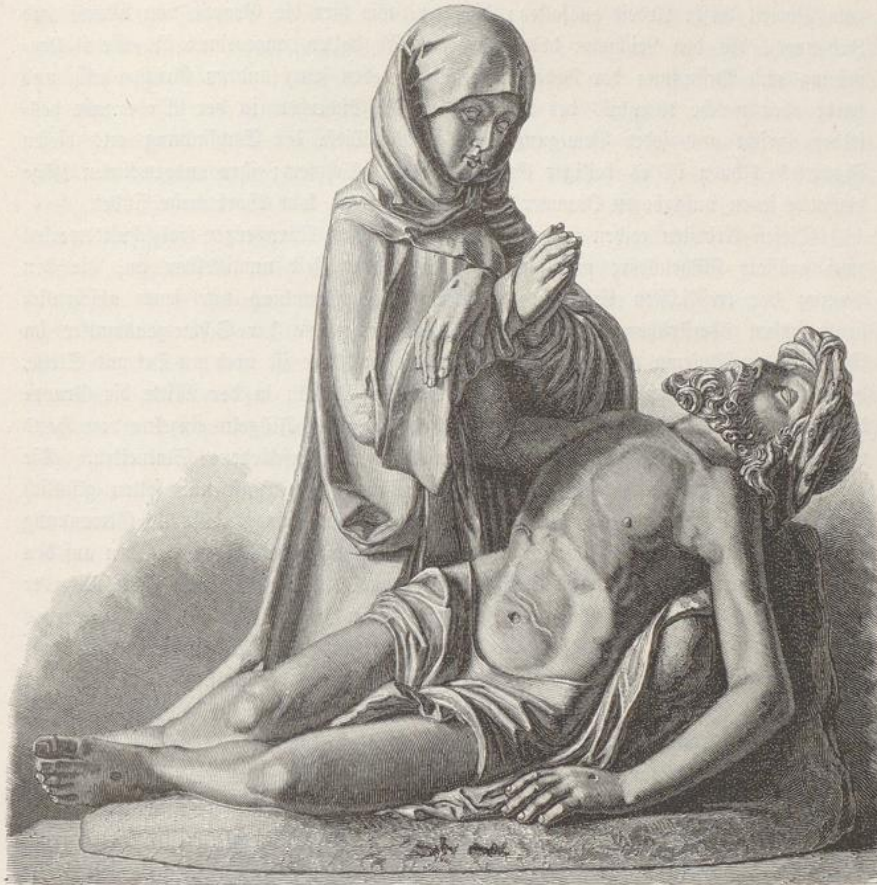


Maria als Schmerzsmutter, im Germ. Mus. zu Nürnberg.

erinnern. In der Mitte ist, ganz ähnlich wie auf Krafts Grabtafel des Matthäus Landauer, Maria zwischen Gottvater und Christus dargestellt, wie zwei Engel eine Krone auf ihr Haupt niederlassen; in der Einrahmung Statuetten der Propheten. Die silbernen Statuen der Flügel sind ihrer Kostbarkeit zum Opfer gefallen; nur die zierlichen, ganz kleinen geschnitzten Figürchen in dem Maßwerk der Nischen sind noch erhalten. Die Außenseite zeigt, leider in modernem Anstrich, zehn Reliefs mit Darstellungen aus dem Leben der Maria, wiederum von echt Nürnberger Charakter; schlicht in der Auffassung, wie Wohlgemuth, aber in der Gewandung und der schlanken Bildung der Figuren mehr unter dem Einfluß des Veit Stoß. Das im Jahre 1517 gestiftete kolossale Kruzifix zwischen Maria und Johannes, welches oberhalb des Altars oben im Mittelschiff der Kirche angebracht ist, scheint eine Werkstattarbeit desselben Künstlers, der hier wieder die ähnlichen Arbeiten des Veit Stoß in Nürnberg zum Vorbilde nahm.

Mit Stoß sind auch die beiden berühmtesten Schnitzwerke Nürnbergs, die Schmerzsmutter im Germanischen Museum (früher im Rathause) und die Pietà der Jakobskirche, in Beziehung gebracht worden. Die Verwandtschaft derselben untereinander scheint mir so groß, daß sie wohl nur einem und demselben Meister zugeschrieben werden können. Wenn die Statue der Maria wirklich, wie angegeben wird, aus Gnadenberg in der Pfalz stammen sollte, so trägt sie doch so sehr das Gepräge Nürnberger Kunst vom Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, daß wir nur in Nürnberg den Meister derselben suchen dürfen.

Bezeichnend ist für diese Statue, die offenbar der Überrest einer Kreuzigungsgruppe ist, und in demselben Maße für die zum Vergleich hierneben mit abgebildete Pietà, eine in der deutschen Plastik dieser Zeit ganz seltene Schönheit und Größe sowohl in der Anordnung wie in der Bildung der Gewandung und insbesondere der Köpfe. Der Kopf der Maria ist in beiden Bildwerken fast der gleiche: hier wie dort finden wir



Gruppe der Maria mit dem Leichnam Christi, in der Jakobskirche zu Nürnberg.

die großen schönen Augen mit den hochgewölbten Brauen, die edel gebildete Nase und die vollen Lippen des fein geschwungenen Mundes. Selbst das Kopftuch und die Art, wie dasselbe über den Kopf gelegt ist, sind in beiden Bildwerken fast übereinstimmend. Aber diese Schönheit ist doch in gewissem Sinne eine äußerliche, da sie auf Kosten der Empfindung wiedergegeben ist. Nicht der Ausdruck tiefsten Seelenschmerzes, den die deutsche Kunst gleichzeitig oft so ergreifend wiedergiebt, sondern vielmehr ein Ausdruck ernster Bewunderung, ja beinahe freudigen Stolzes spricht aus

Wode, Plastik.

9

den Zügen dieser Maria. Auch dem Leichnam Christi, dessen Anordnung und Formen einen so edlen Geschmack und Schönheitsinn verraten, ist doch gleichfalls eine gewisse Absichtlichkeit, eine Zurschaufstellung der schönen Formen und daher eine gewisse Leere nicht abzusprechen, wenn wir den strengsten Maßstab der Kritik anlegen. Der Vergleich mit der an derselben Wand der Kirche aufgestellten Pietà, welche wir oben als ein Werk des B. Stoß bezeichnet haben, wird freilich auf den ersten Blick nicht zum Vorteil dieser Arbeit ausfallen; die Art, wie hier die Gruppe von Maria und Johannes, die den Leichnam des Herrn vor sich halten, angeordnet ist, die Faltengebung und Auffassung der Formen erscheinen neben jener andern Gruppe eckig und hart; aber welche Kenntnis des Körpers, welche Sicherheit in der Wiedergabe desselben spricht aus jeder Bewegung, und welche Tiefe der Empfindung aus diesen Figuren! Ihnen ist es heiliger Ernst mit ihrem Schmerz; ihre ausgeteinten Züge verraten jenen unsagbaren Jammer, der keinen Trost, kein Wort mehr findet.

Diesen Arbeiten reihen sich unter den namenlosen Nürnberger Holzschnittswerken zwei größere Flügelaltäre aus etwas vorgerückter Zeit unmittelbar an, die den Vorzug der trefflichsten Erhaltung in ihrer alten Bemalung vor jener abscheulich bronzefarben überstrichenen Gruppe der Jakobskirche wie der Schmerzensmutter im Germanischen Museum voraus haben. Einer dieser Altäre ist noch an Ort und Stelle, der Annenaltar in der Lorenzkirche vom Jahre 1521; in der Mitte die Gruppe der heil. Anna mit Maria und dem Christkinde, auf den Flügeln einzelne von Hans von Kulmbach gemalte Heilige, im oberen Abschluß verschiedene Statuetten. Die geschmackvolle Anordnung der selbst von der italienischen Kunst nur selten glücklich wiedergegebenen Gruppe, die lebendige Bewegung, die schöne, maßvolle Gewandung und feine Charakteristik und das glückliche Zusammenwirken mit den Gemälden auf den Flügeln zeichnen diesen Altar in ähnlicher Weise aus, wie einen zweiten Flügelaltar der gleichen Zeit, der sich seit 1873 im Besitz des South-Kensington-Museums zu London befindet. Hier sind die Heiligen auf den Flügeln gleichfalls aus Holz geschnitten, aber im ziemlich flachen Relief, worin auch die heil. Familie mit der heil. Anna auf dem Mittelfelde ausgeführt sind. Die Figuren wie die Gewandung sind beinahe stürmisch bewegt, aber voll Lebenswahrheit und von großem Zug. In dem erstgenannten Altare läßt sich die unter Dürers Einfluß veredelte Schule Wohlgenuths nicht verkennen.

Damit wird uns die vielbesprochene Frage nahe gerückt, wie weit Wohlgenuths berühmter Schüler *Albrecht Dürer* sich an der Ausführung plastischer Bildwerke beteiligt habe. Daß er für solche, wie es von anderen gleichzeitigen Malern beglaubigt ist, die Entwürfe geliefert hat, wird durch verschiedene seiner erhaltenen Zeichnungen bezeugt: so durch die Zeichnung zu dem im Germanischen Museum aufbewahrten Rahmen des Dreifaltigkeitsbildes mit der edlen Gruppe des zwischen Maria und Johannes dem Täufer thronenden Christus im Abschluß, dessen Ausführung — wie erwähnt — dem Veit Stoß zugeschrieben wird, während von anderer Seite (Thausing) wohl mit Unrecht an A. Kraft erinnert ist; sodann auch durch den Entwurf zu einer Bronzegrabplatte des Peter Vischer, die wir noch näher kennen lernen werden. Hat aber Dürer auch selbst das Messer und den Meißel gebraucht und selbst den Guß geübt, wie man allgemein annimmt und wie man durch bezeichnete Bildwerke verschiedener Art in

mehreren Museen und Privatsammlungen noch beweisen zu können glaubt? Für einige wenige Medaillen ist auch in neuester Zeit noch die Urheberschaft Dürers von kompetenter Seite mit Bestimmtheit behauptet worden, während Thausing dieselbe bestreitet und sich dafür auf Dürers eigene Worte, „er pflege mit solchem Ding (Medaillen) nicht umzugehen,“ bezieht. Von Thausing wird dagegen ein silbernes Flachrelief einer von der Rückseite gesehenen nackten weiblichen Figur im Besitz der Familie von Imhof zu Nürnberg, welche — wie jene Medaillen — mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1509 versehen ist, auf ein eigenhändiges Modell des Albrecht Dürer zurückgeführt und werden dafür mit einiger Wahrscheinlichkeit die uns erhaltenen urkundlichen Nachrichten über den Abguß einer Frau, welche Dürer gerade im Jahre 1509 an Kurfürst Friedrich von Sachsen sandte, angezogen. Was an Holzbildwerken, an Reliefs in Kehlheimer Stein u. s. f. unter Dürers Namen geht, darf ausnahmslos dem Künstler abgesprochen werden; nicht einmal die Zeichnung für diese Arbeiten, denen Dürers Monogramm regelmäßig in betrüglicher Absicht aufgesetzt ist, läßt sich auf Dürers Hand zurückführen. Dies gilt namentlich auch für die bekanntesten unter diesen Bildwerken, für die drei Hochreliefs in Kehlheimer Stein mit Darstellungen aus dem Leben Johannes des Täufers im Museum zu Braunschweig, im British-Museum zu London und im Bischöflichen Seminar zu Brügge, in denen die freie Entlehnung von Motiven und Figuren aus Dürers Holzschnitten und Kupferstichen schon allein ein überzeugender Grund ist, nicht an den Meister selbst zu denken. Es ist vielmehr wahrscheinlich, daß Georg Schweiger, welcher in den Jahren 1644—1648 drei ähnliche Reliefs in etwa derselben Größe aus dem Leben Johannes des Täufers in Nachahmung Dürers ausführte, die sich jetzt in der Ambraßer Sammlung zu Wien befinden, auch jene drei Reliefs angefertigt hat. Auch glaube ich mich zu erinnern, daß die Braunschweiger Tafel auf der Rückseite, wie die Wiener Reliefs, den Namen des Georg Schweiger trägt.

Mit diesen Arbeiten sind wir zum Teil schon bis an die Grenze dieser Epoche gelangt. Als letzten Ausgang der Richtung des Veit Stoß möchte ich noch das kleine Relief mit Christus am Ölberg in der Egloffsteinschen Kapelle, datiert 1532, erwähnen, welches die lebendige Auffassung und reiche Gewandung des Stoß gemäßigter und bei edleren Formen zeigt.

Neben dem Bildschnitzer Veit Stoß wird Adam Kraft als der ebenbürtige Bildhauer Nürnbergs genannt; und gewiß mit Recht. Obgleich etwa um zehn oder fünfzehn Jahre jünger, vertritt er doch eine etwas altertümlichere, strengere Richtung der Nürnberger Plastik, welcher er auch während seiner ganzen Thätigkeit treu bleibt. Schon durch das Material, den Stein, war er auf größere Einfachheit und Ruhe seiner Kompositionen angewiesen. Seine Anordnung ist klar und wirkungsvoll; seine Gestalten sind kräftig und unterseht, seine Gewandung ist verhältnismäßig einfach, aber dabei doch sehr mannigfaltig und fein beobachtet in der Faltengebung. Dieser edlen Ruhe, die niemals in Starrheit ausartet, entspricht der Ernst des Ausdrucks und eine Tiefe der Empfindung, welche Stoß nur selten erreicht. Die Ausführung ist selbst bei den mehr dekorativen Arbeiten niemals nachlässig, sondern fleißig und

doch breit und sicher, da der Künstler als Steinmetz eine Meisterschaft in der Handhabung des Meißels erlangt hatte, von welcher namentlich das in seiner Art unübertroffene Sakramentshaus der Lorenzkirche das sprechendste Zeugnis ablegt.

Über das Leben des Künstlers sind wir weit weniger unterrichtet als über das des Veit Stoß; Adam Kraft war ein schlichter Handwerker, der sich wahrscheinlich erst vom Steinmetz zum Bildhauer hinaufgearbeitet hatte, und ging als solcher schlecht und recht durchs Leben. Seine Erholung und seine größte Freude war am Feierabend das vertrauliche Gespräch über Kunst und Handwerk mit seinen Freunden Peter Vischer und dem Kupferschmied Sebastian Lindenaß. Wer sein Vater, wer sein Lehrer war, wissen wir nicht; doch kommt seine Familie in verschiedenen Mitgliedern schon im Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts in Nürnberg vor. Nach dem Alter, welches sein Bildnis an dem 1500 vollendeten Sakramentshaus zeigt, muß Adam Kraft um 1450—1455 geboren sein. Wie uns Neudörfer erzählt, starb er 1507 im Spital zu Schwabach, mutmaßlich an der Arbeit, bei welcher ihn der Tod plötzlich überraschte; denn er hatte Haus und Familie daheim in Nürnberg, die den Kranken sonst aufgenommen hätten. Zu größerem Wohlstand scheint er es aber nicht gebracht zu haben; denn die Erben mußten das Haus gleich für eine Schuld von einigen hundert Gulden an einen Gläubiger abtreten.

Die nach ihrer Entstehungszeit bekannten Arbeiten Krafts gehen nicht vor das Jahr 1490 zurück. In diesem Jahre entstanden, nach der sehr wahrscheinlichen Annahme Wills, die bekannten, von Martin Keßel gestifteten sieben Stationen auf dem Wege zum Johannis Kirchhof und der Kalvarienberg auf dem Kirchhofe selbst. Der junge Nürnberger Patrizier war im Jahre 1468 und 1472 wiederholt im heiligen Lande gewesen und hatte hier die von der Tradition auf dem Wege nach Golgatha für alle die einzelnen Szenen, welche uns die heilige Geschichte vom Kreuzeswege Christi erzählt, bezeichneten Plätze genau nach ihrer Entfernung vom angeblichen Hause des Pilatus abgemessen. Nach diesen Maßen der „Stationen“ ließ Keßel die von Kraft in seinem Auftrage gearbeiteten sieben Reliefs vom Thiergärtner Thore aus neben der Straße nach der Johannisvorstadt, in welcher sich damals der Kirchhof noch nicht befand, zur Aufstellung bringen. Obgleich aus ziemlich gewöhnlichem Sandstein und augenscheinlich meist von Gesellen in der Werkstatt ausgeführt, ist hier doch schon die volle Eigenart des Künstlers ausgesprochen. Freilich waren die Motive besonders geeignet, seine hervorragenden Eigenschaften in vorteilhaftester und reichster Weise zu entfalten, so daß kaum eines der späteren berühmten Werke den Künstler so gründlich und mannigfaltig kennen lehrt. Die Anordnung in einer mäßigen Zahl von Figuren, die in Hochrelief gearbeitet sind, ist in allen sieben Kompositionen einfach und klar; das Motiv fällt sofort in die Augen, und doch kommt jede einzelne Figur nach ihrer Bedeutung zur richtigen Geltung. Aufopferung und Duldbertum, Mitleid und Jammer, gleichgültige Geschäftigkeit und Brutalität sind mit edler Mäßigung und doch mit tiefer Empfindung, sprechender Wahrheit, reicher Entwicklung und wirkungsvollem Gegensatz zum Ausdruck gebracht. Wie Kraft hier siebenmal den ganz ähnlichen Vorwurf in stets neuer Weise komponiert, neue Empfindungen zum Ausdruck bringt und doch dabei ganz ungesucht und natürlich erscheint, zeugt für das hohe künstlerische Vermögen des Künstlers. Die Ausführung verrät verschiedene, zum Teil etwas handwerksmäßige

Hände. Daher sind in mehreren der Reliefs die Figuren zu kurz, die Falten der groben Gewänder knitterig und ohne feinere Belebung. Andere dagegen, namentlich die beiden letzten Stationen: der ohnmächtig unter der Last des Kreuzes zusammengebrochene Christus und die Klage um den Leichnam des Herrn, sind auch in der Durchführung von gleicher Meisterschaft wie im Entwurf. Edler und einfacher sind diese von der deutschen Skulptur dieser Zeit unzählig oft wiederholten Szenen nicht zur Darstellung gekommen; und doch können sie auch in der Lebendigkeit der Schilderung, in der Mannigfaltigkeit der Motive, in der Schönheit der Gestalten mit den berühmtesten



Christus spricht zu den Frauen; dritte Station auf dem Wege zum Johannis Kirchhof in Nürnberg,
von Adam Kraft.

Kompositionen der großen Zeitgenossen wetteifern. Von den Kolossalfiguren auf dem Kirchhof ist der gekreuzigte Christus von edler Bildung; die anderen Figuren sind dagegen durch Restaurationen verschiedener Zeit so sehr entstellt, daß sie kein sicheres Urteil mehr zulassen.

Das nächste beglaubigte Werk, das berühmte Schreyersche Grabmal außen an der Sebalduskirche, dessen Vollendung im Jahre 1492 durch die Jahreszahl unter der eisernen Laterne vor dem Relief gesichert ist, bezeugt gleichfalls durch seine grundverschiedene Auffassung des Reliefstils sowohl, als der einzelnen, dem Motiv nach wieder ganz verwandten Kompositionen die echte künstlerische Begabung des Meisters. Während Kraft in den Stationen einfache, in sich abgeschlossene Bilder der Andacht zu geben bestrebt war, ist hier in einem einzigen Raum die ganze Passion

in rein malerischer Weise wiedergegeben: die drei Hauptszenen, Kreuzschleppung, Grablegung und Auferstehung, sind im Vordergrunde in gleichem Plan dargestellt; in der reichen, bis zum oberen Rahmen aufsteigenden Landschaft, bei welcher die malerische Behandlung besonders auffällt, sind in kleinen Figuren noch verschiedene andere untergeordnetere Szenen angebracht, die sich den Hauptszenen im Vordergrunde anschließen. Ganz unten sind klein die knieenden Mitglieder der Familien Schreyer und Landauer angebracht, in deren Auftrage das prächtige Monument errichtet wurde. Dieser malerische Sinn bekundet sich auch in der Auffassung und Durchführung der Komposition, die lebendiger bewegt, reicher und unruhiger in der Faltengebung erscheint als die Stationen. Aber auch hier, so packend und großartig er die bewegte Szene schildert, geht Kraft nicht über jenes schöne Maß hinaus, das ihn vor den meisten seiner Zeitgenossen auszeichnet. Die Durchbildung der Köpfe, die Meisterschaft in der Modellierung der Hände, die feine Beobachtung im Faltenwurf sind ein Beweis, daß ein gut Teil der Ausführung von des Meisters eigener Hand herrührt.

Im Mittelschiff der Sebalduskirche befindet sich ein kleines, erst später dorthin versetztes Hochrelief mit der Kreuzeschleppung (vom Jahre 1496), das den Stationen sehr verwandt ist, aber gleichfalls einen landschaftlichen Hintergrund zeigt und nach seiner Durchführung mehr für die Beschauung in der Nähe berechnet war. In Originalität der Erfindung, Adel und Tiefe der Empfindung steht es den eben genannten ähnlichen Kompositionen des Künstlers nicht nach.

Schon ein Jahr nach Vollendung des Schreyer-Grabmals, 1493, begann Kraft das zweite Werk, welchem er vielleicht noch in höherem Maße seinen Ruf verdankt, das steinerne Sakramentshaus in der Lorenzkirche, das er im Auftrage des Hans Imhof in den Jahren 1493—1500 ausführte und mit 770 Gulden bezahlt erhielt. Was man auch vom stilistischen Standpunkte über die spielende Verwendung der gotischen Bauformen sagen mag: nicht nur die technische Meisterschaft der Ausführung, sondern ebenso sehr die Klarheit und der Geschmack in der Anordnung und im Aufbau, die glücklichen Verhältnisse, die malerische Wirkung fordern einen Vergleich mit den sieben Wunderwerken der alten Kunst heraus und machen dieses Werk in der That zu einem der Wunder deutscher Kunst. Auch der figürliche Schmuck, der uns hier allein zu beschäftigen hat, verdient in der Art seiner Anbringung und Verteilung wie in der Ausführung das gleiche Lob und beweist den echt monumentalen Sinn des Künstlers. Der mehr als 19 Meter hohe Aufbau, welcher sich an den dem Hochaltar zunächst liegenden Pfeiler links anlehnt, hat die Form eines zierlichen durchbrochenen Turmhelmes. Das mittlere Hauptstück, das von eisernen Gittern verschlossene Tabernakel zur Aufnahme der Monstranz mit der geweihten Hostie, steht auf einem, von durchbrochener Balustrade umgebenen, breiten Umgang. Darüber erhebt sich baldachinartig, in sieben Stockwerken, die schlanke Turmpyramide, welche — wie zur Bethätigung ihres rein dekorativen Zweckes — unter dem Gewölbe in seiner Endigung sich schneckenartig aufrollt; ein vom rein statischen Standpunkt barockes Motiv, welches sich an verschiedenen Teilen des Aufbaues in dekorativ sehr wirkungsvoller Weise wiederholt. Die plastischen Teile unterstützen in glücklichster Weise die Gesamtwirkung, über welcher sie gar zu leicht übersehen werden. Sämtliche Bildwerke, mit Ausnahme des Umganges, dessen Schmuck auf die Besteller und die Künstler Bezug

hat, sind in sinniger und treffender Weise auf den Inhalt des Tabernakels, auf die Monstranz bezogen: sie beginnen mit der Einsetzung des Abendmahls, zeigen die Hauptmomente der Passion und gipfeln in dem triumphierenden Christus. Den Umgang stützen die lebensgroßen, kräftigen Gestalten des Meisters Adam und seiner beiden Gesellen, in Arbeitstracht; an den Pfeilern der Balustrade stehen Statuetten von Schutzheiligen der Familie. Das Tabernakel setzt unten auf Konsolen mit singenden Engeln auf; an den vier Ecken unter dem Baldachin trägt dasselbe die Statuetten von Johannes, Maria, Moses und Jakobus. Die Fortsetzung vom Körper des Tabernakels zum Turm wird durch drei Reliefs in malerischem Hochrelief gebildet: das Abendmahl, Christus am Ölberg und Christus den Frauen erscheinend. Das erste Stockwerk des Turmes wird beinahe ausgefüllt durch drei andere figurenreiche Szenen der Passion: Christus vor Pilatus, die Verspottung und die Geißelung, in kleinen Freifiguren, welche aber in ihrer Anordnung hinter einem dunklen Grunde wie malerische Hochreliefs erscheinen. Vor den Reliefs stehen auf Konsolen Statuetten von Engeln mit den Marterinstrumenten. Das zweite Stockwerk zeigt, hinter seinen wie Schachtelhalme aufsteigenden schlanken Pfeilern, in beinahe lebensgroßen Statuen den gekreuzigten Christus zwischen der wehklagenden Maria und Johannes und vor dem Kreuzesfuß, händeringend, die knieende Magdalena. Oben an den vier Pfeilern dieses Stockwerkes wieder je eine Statuette. Im folgenden Stockwerk und baldachinartig davon überragt steht als Abschluß des figürlichen Schmuckes das Standbild des triumphierenden Christus. Die Ausführung aller dieser Figuren und Reliefs ist, bei der Höhe, in welcher die meisten angebracht sind, und bei der verhältnismäßig geringen Größe der Figuren, schwer zu beurteilen. Die dem Auge zunächst stehenden Statuen der drei Künstler sind außerordentlich lebensvolle, einfach und treuherzig aufgefaßte Gestalten von tüchtiger künstlerischer Durchbildung. Dasselbe scheint auch für die meisten übrigen Figuren und Kompositionen zu gelten, wenn auch einige derselben unter der Überfülle der Gewandung und der kleinen Falten in ihrer Wirkung beeinträchtigt sind. Am bewundernswertesten bleibt aber doch die wahrhaft monumentale Verwendung des gesamten figürlichen Schmuckes: wie und wo jede Figur steht, wie sie eingerahmt und aufgestellt ist, ihre Größe und Zusammenstellung mit anderen Figuren, der Wechsel von Reliefs und Gruppen in Freifiguren, ihre Beleuchtung vor dem Hintergrund, endlich das Zusammenwirken der Bildwerke mit dem überaus reichen und phantastischen Ornament und mit den architektonischen Teilen — alles dies ist wohl in keinem anderen deutschen Monument wieder mit solchem Verständnis und doch so ungesucht und wirkungsvoll zur Geltung gekommen. Gerade dieses Denkmal läßt es aufs tiefste bedauern, daß Adam Kraft nicht mehrfach in ähnlicher Weise für monumentale Aufgaben der Plastik berufen worden ist.

Der Künstler erntete für sein Sakramentshaus den reichsten Ruhm: mehr als die Lobverfe des Coban Hesse bezeugen dies die nach dem Muster desselben in den ersten Jahren des sechzehnten Jahrhunderts ausgeführten Sakramentshäuser in der Nachbarschaft von Nürnberg. Sie mögen zum Teil noch unter Krafts Augen in seiner Werkstatt ausgeführt sein, teils wohl von den Gesellen, welche an der großen Arbeit mitwirkten; einzelne können auch von dritten Künstlern im Anschluß an das von Kraft hingestellte Vorbild entstanden sein. Die Kirchen in Fürth, in Schwabach (1505),

in Kloster Heilsbronn, in Kalchreuth und Ratzwang haben solche, stets einfachere, aber doch mehr oder weniger an das Monument der Lorenzkirche sich anschließende, auch meist in ähnlicher Weise mit figürlichem Schmuck verzierte Sakramentshäuser aufzuweisen. In Ratzwang hat wohl derselbe tüchtige Gehilfe des Kraft, welcher die wirkungsvollen Bildwerke am dortigen Sakramentshaus ausführte, auch die große Gruppe des Öbergs geschaffen, die durch seine Anordnung und namentlich durch die sehr individuelle, ausdrucksvolle Gestalt Christi zu den besten Darstellungen dieser Art in Deutschland gehört. Ein zweites, urkundlich dem Adam Kraft selbst in Auftrag gegebenes Sakramentshaus, in der Abteikirche zu Reischheim, ist nicht mehr erhalten. Auch die abgebrochene Augustinerkirche zu Nürnberg soll den gleichen Schmuck von Krafts Hand besessen haben.

Zu den späteren Arbeiten des Künstlers, in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts ausgeführt, gehören drei untereinander nahe verwandte Grabdenkmäler, sämtlich nicht mehr an ihrer alten Stelle: eines jetzt in der Tegelskapelle der Agidienkirche und zwei in der Frauenkirche zu Nürnberg. Sie zeigen unter sich große Verwandtschaft: die Haupttafel ist in allen diesen Monumenten der Verherrlichung der Maria gewidmet; die Familienglieder, zu deren Erinnerung die Denkmäler errichtet wurden, sind nur in kleinen Figuren als Andächtige zu ihren Füßen angebracht oder nur in der Inschrift und durch ihre Wappen erwähnt. Die architektonische Einrahmung und das Ornament sind von ähnlicher Bildung wie im Sakramentshaus, aber einfacher und schwerfälliger, auch in der Einteilung und in den Verhältnissen keineswegs so glücklich, wie in jenem Monument. Freilich steht uns in dieser Beziehung kein vollgültiges Urteil mehr zu, weil wir nicht wissen, wie diese Denkmäler ursprünglich gestanden haben und wie weit ihre Einrahmung jetzt noch vollständig ist.

Am einfachsten und zugleich am glücklichsten gelöst erscheint die Aufgabe in dem wenig umfangreichen Denkmal des Hans Rebeck, mit dessen Tode am St. Veitstag des Jahres 1500 das Nürnberger Geschlecht der Rebeck erlosch. Aus dem Kreuzgang der Dominikanerkirche ist dasselbe in die Frauenkirche übergeführt und dort der Kanzel gegenüber an einem der Pfeiler aufgestellt worden. Auf einem kurzen Wandpfeiler erhebt sich die Tafel, welche unter einem flach schließenden Baldachin von naturalistischem Laubwerk in Hochrelief die Krönung der auf Wolken zwischen Gottvater und Christus knieenden Maria zeigt; hinter dieser Gruppe halten vier kleine Engel einen Vorhang in die Höhe; unterhalb derselben tragen zwei schöne jugendliche Engel die Inschrift, und im untersten Abschluß halten zwei Männer das kleine Wappen. Das Relief ist eine ruhige und edle Darstellung von besonders schön abgewogener Komposition; die Köpfe sind edel, die Gewandung reich, aber klar in den Motiven, die Ausführung — soweit der moderne Anstrich ein Urteil zuläßt — voll künstlerischer Meisterschaft und Breite.

Die gleiche Darstellung, jedoch in Freifiguren und in anderer Auffassung, bildet auch den Mittelpunkt des Landauerischen Grabdenkmals in der Agidienkirche. Dasselbe wurde nach einem Brande 1696, bei welchem es arg verstümmelt wurde, aus dem Kreuzgange in die Tegelsche Kapelle geschafft. Der Auftraggeber war Matthäus Landauer, in dessen Auftrage Adam Kraft schon das Schreyer-Landauerische Grabmonument an der Sebalduskirche ausgeführt hatte. Mutmaßlich erfolgte der

Auftrag nach dem Tode der Frau des Matthäus im Jahre 1501, dessen noch in der Inschrift gedacht ist, während ihres Mannes Todesjahr (1515) später zugefügt erscheint. Maria wird hier von zwei über ihr schwebenden Engeln gekrönt, während Gottvater und Christus ihr zugewendet zur Seite sitzen. Die Bewegungen sind nicht



Pergerstorffersches Grabdenkmal in der Frauenkirche zu Nürnberg.

so ungezwungen, der Ausdruck ist nicht so würdig und fein empfunden, die Gewandung ist unruhiger als in den meisten bisher genannten Arbeiten des Künstlers. Von besonderem Reiz war dagegen, soweit das Erhaltene ein Urteil über das Ganze gestattet, der untere Teil der Tafel, welcher, in kleineren Figuren und durch eine Gruppe von musizierenden Engeln getrennt, links die andächtige Christengemeinde, rechts sieben Mitglieder der Familie Landauer darstellt; lebensvolle Figuren von edlem Ausdruck und tüchtiger Gewandung.

Auch für die Zeit der Entstehung des dritten und berühmtesten Grabdenkmals, der Pergerstorfferschen Grabtafel, welches gleichfalls aus dem Kreuzgang des Augustinerklosters in die Frauenkirche versetzt wurde, sind wir nur auf Kombinationen aus der Inschrifttafel unter dem Relief angewiesen. Die jüngsten Mitglieder der Familie, zu deren Andenken das Denkmal errichtet wurde, sind nämlich die in den Jahren 1498 und 1499 verstorbenen Sebald Pergerstorffer und seine Frau Katharina Harsdorfferin. Der Auftrag wird also wohl unmittelbar nach dem Tode dieses Ehepaares an den Künstler ergangen sein. Auch hier gilt die Hauptdarstellung der Verherrlichung der Maria, die hier mit dem Kinde, beinahe überlebensgroß, als Gnadenmutter dargestellt ist. Zwei schwebende Engel halten über ihr die Krone, während zwei andere, fast stürmisch fliegend, den Mantel hinter ihr über die unten knieenden Gläubigen ausbreiten: wie in der Landauer Grabtafel links die gläubige Gemeinde, rechts acht Mitglieder der Familie Pergerstorffer. Die Hauptfigur, Maria, ist dem Künstler nicht vollständig gelungen; die Haltung ist nicht ganz glücklich, der Ausdruck ist zu gleichgültig und die Gewandung ohne größere Faltenmotive. Dagegen ist die ganze Anordnung und die Gesamtwirkung des großen Reliefs ebenso vorzüglich wie die Köpfe der holden Engel und die Gestalten der treffend individuellen, in den verschiedenen Graden ihrer Andacht meisterhaft charakterisierten knieenden Gemeindeglieder und der Angehörigen der Familie. Die Art, wie die ähnliche Komposition in dem Landauerischen Grabmal noch in zwei Abteilungen getrennt gegeben ist, hier aber in sehr glücklicher Weise zu einem einheitlichen Motiv zusammengezogen ist, würde die spätere Entstehung dieses Denkmals wahrscheinlich machen, während, wie wir sahen, die Inschriften gerade umgekehrt die frühere Entstehung des Pergerstorfferschen Denkmals vermuten lassen. Die Gesamtanordnung, die Anbringung der Inschrift, der Wappen zu jeder Seite und des baldachinartigen Abschlusses ist in beiden sehr verwandt, jedoch beide Male wenig organisch, aber für die malerische Gesamtwirkung nicht unvorteilhaft gelöst.

Die figurenreichste größere Komposition des Künstlers, die Grablegung in der Kapelle auf dem Johannis Kirchhofe, welche fünfzehn überlebensgroße Figuren zählt, kann nicht mehr von ihm selbst vollendet sein, denn sie trägt die Jahreszahl 1518. Dies macht sich in der handwerksmäßigen, oberflächlichen Ausführung der meisten Figuren dieser besonders schön angeordneten Gruppe empfindlich geltend.

Noch geringer, so daß man selbst die Erfindung auf einen Gesellen zurückführen möchte, ist die Gruppe des Ölbergs an der Burg, in welcher man die von Neudörfer genannte Darstellung dieses Motivs erkennen will, welche der Künstler nach diesem Autor 1498 für Peter Harsdorffer auf dem Kirchhof der Karthause aufrichtete.

Durch Neudörfer, welcher eine Aufzählung aller ihm bekannten Werke des Adam Kraft giebt, sind noch einige kleinere Arbeiten des Künstlers, meist an Privathäusern, beglaubigt. Das bekannteste darunter ist das Relief über dem Thor der Stadtwage mit der Jahreszahl 1497: der Wagmeister schaut nach dem Bünglein der Wage, während ein Knecht die Gewichte aufstellt und der Kaufmann neben seiner Ware den Geldbeutel zieht, um den Zoll zu entrichten. Das Motiv ist in der einfachsten, aber sprechendsten Weise zur Darstellung gebracht. Kleinere Arbeiten ähnlicher Art finden sich an mehreren Privathäusern: am umfangreichsten und bedeutendsten ist das Relief mit dem heil. Georg in der Theresienstraße, ausgezeichnet durch die gute

Zeichnung des edlen Pferdes, welches an Dürers Pferd im „Ritter Tod und Teufel“ erinnert, und durch den festen Sitz der edlen Rittergestalt; eine kleine Anbetung des Kindes im Hofe des Clericus'schen Hauses auf der Adlerstraße, datiert 1498; ein ganz kleines Relief mit Josua und Kaleb, welche die große Rebe tragen, über einer Thür in der Binderstraße; die letzteren beiden anspruchslose, aber geistvoll behandelte Kompositionen. Auch der alten den Nürnberger Bürgern besonders lieben Gewohnheit, ihre Häuser durch die Statuen der Madonna oder von Heiligen zu schmücken, verdanken wir mehrere tüchtige Arbeiten des Adam Kraft. Durch die Jahreszahl 1504 am Sockel werden die beiden Statuen der Verkündigung an einem Hause auf der Winklergasse ihrer Entstehungszeit nach näher bestimmt; an den Sockeln je zwei spielende und musizierende Engel. Reizvoller und feiner in der Ausführung ist die Madonna am Hause „Zum gläsernen Himmel“ in der Binderstraße. Im Gegensatz gegen die als Himmelskönigin gedachte Gottesmutter am Bergerstorfferschen Grabmal sind hier Mutter und Kind ganz genuehft aufgefäht, in besonders naturalistischer und origineller Anordnung und ansprechendem Ausdruck, die Gewandung von großem, eigenartigem Wurf. Daß die Madonna an der Rückseite der Agidienkirche vielleicht ein Jugendwerk des Adam Kraft sein könnte, habe ich schon früher erwähnt. In nahe Beziehung zu ihm hat man auch, mit Recht, die Statuen von zwei übereinander aufgestellten weiblichen Heiligen an einem Hause in der Königsstraße nahe bei der Clara-Kirche gebracht; und daselbe darf man auch für die auf der andern Seite der Straße schräg gegenüber angebrachte Madonnenstatue behaupten.

Weder Kraft noch Stoß haben den Grad der Popularität erlangt, dessen sich ein dritter gleichzeitiger Bildhauer Nürnbergs, der Rotgießer *Peter Vischer*, noch heute erfreut. Wie Dürer in der Überlieferung des deutschen Volkes als der Vertreter der deutschen Malerei gilt, so verehrt man in Vischer die Verkörperung von Deutschlands bildnerischer Begabung. Vischer verdankt dies wohl in erster Linie seinem Meisterwerke, dem Sebaldusgrab, das wegen der Kunstfertigkeit und Originalität der Arbeit eine Art Wahrzeichen von Nürnberg geworden ist. Daneben mag auch das edle Material seiner Werke, die Bronze, sowie namentlich der Umstand, daß seine Bronzegüsse fast über ganz Deutschland und selbst über dessen Grenzen verbreitet sind, zu seiner Volkstümlichkeit mit beigetragen haben.

Eine richtige Abwägung seiner künstlerischen Bedeutung ist aus verschiedenen Gründen nicht ganz leicht. Einmal beschäftigte Vischer in seiner Gießhütte verschiedene talentvolle Söhne, über deren Beteiligung an den Arbeiten wir meist nur auf Vermutungen angewiesen sind. Sodann ist mehrfach urkundlich beglaubigt, daß Vischer Güsse auch nach fremden Modellen und Zeichnungen ausführte. Dieser Umstand hat in neuester Zeit einen Biographen des Peter Vischer (H. Bergau) dahin geführt, dem Künstler die geradezu untergeordnete Stellung eines Gießers anzuweisen, der sich die Modelle für die meisten, namentlich für die bedeutenderen Bestellungen von Bildhauern und Malern Nürnbergs und selbst von fremden Künstlern anfertigen ließ. Als einen solchen bezeichnet er ausdrücklich den Adam Kraft für fast alle bekannten Meisterwerke, welche aus Peter Vischers Gießhütte hervorgingen. Allein abgesehen davon, daß wir nach zwei oder drei, obenein untergeordneten Arbeiten, für welche

der Beweis einer derartigen Ausführung des Gusses nach fremden Entwürfen vorliegt, keineswegs auf die übrigen Werke oder nur auf die Mehrzahl derselben zu schließen berechtigt sind, ist auch der Charakter von weitaus den meisten Bronzebildwerken des Peter Vischer, und namentlich von den bekannten Hauptwerken ein so eigenartiger und unterscheidet sich so sehr von den Werken der Meister, welchen die Modelle für dieselben zugeschrieben werden, daß eine solche Degradierung des zu allen Zeiten hochbewunderten Meisters nicht im geringsten gerechtfertigt erscheint. Gewiß hätten die Zeitgenossen den Peter Vischer nicht über alle Bildhauer und Bildschnitzer seiner Zeit gesetzt, wenn er nur ein Handlanger gewesen wäre, der fremden Erfindungen die Form zu geben verstand. Ein persönlicher Bekannter, der Schreibmeister Neudörfer, nennt ihn „in natürlichen Künsten (als ein Lay zu reden) fein erfahren, im Gießen auch dermaßen berühmt, daß, wenn ein Fürst herkam oder ein großer Potentat, er's selten unterließ, daß er ihn nicht in seiner Gießhütte besuchte.“

Leider erfahren wir über die Lobeserhebungen seiner Kunst sowohl von Neudörfer und anderen Zeitgenossen als aus den Urkunden nur sehr wenig über sein Leben. Peter Vischer war der Sohn des Nürnberger Rotgießers Hermann Vischer, der im Jahre 1487 starb und seinem damals einige dreißig Jahre alten Sohne und Gehilfen in der Werkstatt seine große Gießhütte hinterließ. Peters Arbeiten verbreiteten den Ruf derselben rasch in solcher Weise, daß die Vischer'sche Hütte für ein halbes Jahrhundert zur Ausführung künstlerischer Arbeiten in Bronze und Messing in Deutschland fast ohne Konkurrenz war und namentlich auch von den slawischen Ländern Aufträge erhielt. Peter war bis zum Tode seines Vaters, der zweifellos sein Lehrer war, nur dessen Gehilfe; erst nach dem Tode desselben machte er sein Meisterstück und wurde darauf 1487 als Meister in die Gilde aufgenommen. Im Jahre 1489 oder 1490 heiratete er Margarete Groß, welche bald nach der Geburt eines Sohnes, Hermann, gestorben sein muß. Denn im Jahre 1493 vermählt sich der Künstler mit einer gewissen Dorothea und nach deren frühem Ableben in dritter Ehe wieder mit einer Margarete, welche wahrscheinlich die Mutter seiner fünf jüngeren Kinder ist. Auch diese Frau starb noch vor dem Künstler, im Jahre 1522. Am 7. Januar 1529 folgte ihr der Gatte. Das einfache Grab auf dem Rochuskirchhofe, welches die Überreste seiner letzten Frau und seiner beiden ältesten Söhne und begabtesten Schüler, die ihm gleichfalls im Tode vorangegangen waren, aufgenommen hatte, wurde auch die Ruhestätte für den großen Künstler. Über sein Wesen und seinen Charakter sind wir auf einige wenige Worte Neudörfers beschränkt, der von ihm rühmt, er sei „gegen Jedermänniglich freundlichen Gesprächs“ gewesen. Seine Persönlichkeit hat er selbst uns in jener berühmten Statuette am Sebaldusgrabe hingestellt, in welcher er sich, ähnlich wie sein Freund Adam Kraft am Sakramentshaus der Lorenzkirche, als Handwerker in Werkstattstracht und mit dem Werkzeug in der Hand wiedergegeben hat; eine kräftige Gestalt mit vollbärtigem Gesicht von offenen, freundlichen Zügen, hochgewölbter Brust und breiten Schultern, welche verraten, daß der Künstler sein Lebenslang Hammer und Meißel zu führen gewohnt war.

Von Peter Vischers Vater und Lehrer, *Hermann Vischer*, der als Fremder im Jahre 1453 das Bürgerrecht in Nürnberg erwarb und als Meister aufgenommen wurde, besitzen wir wenigstens ein durch die volle Namensinschrift beglaubigtes

Werk, das bronzene Taufbecken in der Pfarrkirche zu Wittenberg vom Jahre 1457. Auf reich gegliedertem Fuß in spätgotischem Maß- und Rankenwerk erhebt sich das Becken, welches mit den Statuetten der Evangelisten und an den Seiten mit den in flachem Relief gehaltenen Figürchen der übrigen acht Apostel geschmückt ist. Guß und Ziselierung lassen einen noch nicht sehr geübten Künstler erkennen. Die Gestalten sind derb und untersezt, aber verraten schon den naturalistischen Sinn der Zeit. Einen sicheren Schluß auf die künstlerische Eigenart des Hermann Bischer dürfen wir daraus allerdings noch nicht machen; denn die Möglichkeit, daß er gerade die Figuren nach fremden Modellen gemacht habe, ist in der That auch nach der Fassung der Inschrift nicht ausgeschlossen.

Auf Hermanns Werkstatt hat man außerdem mit einiger Wahrscheinlichkeit auch den Guß der ältesten Bronzeplatten in den Domen zu Bamberg und Meissen zurückgeführt. Dafür spricht schon der Umstand, daß wir bald nach Hermanns Tode seinen Sohn gerade für diese Orte beschäftigt sehen, und daß auch jene älteren Grabtafeln den späteren in Form und Charakter fast gleich sind, wenn ihre Ausführung auch handwerksmäßiger ist. Es sind dies die in flachem Relief gehaltenen Grabplatten des Bischofs Sigismund von Würzburg († 1457) im Dom zu Meissen und des 1475 verstorbenen Bamberger Bischofs Georg I. von Schaumberg im Dom zu Bamberg; beide von einer für diese Zeit beachtenswerten Energie der Auffassung und Anordnung und von guter Charakteristik der Köpfe.

Doch, wie gesagt, diese Arbeiten genügen nicht und sind nicht hinlänglich beglaubigt, um ein festeres Bild zu geben von der künstlerischen Bedeutung des Hermann Bischer und von dem, was sein großer Sohn ihm verdankt. Einen der eben genannten Denkmäler ähnlichen Grabstein, dessen Entstehungszeit nicht ganz sicher ist, weil derselbe noch bei Lebzeiten des Dargestellten ausgeführt wurde, die lebensgroße Rittergestalt des Grafen Otto IV. von Henneberg († 1502) in der Kirche zu Römhild, haben wir wohl bereits als ein Werk des Sohnes anzusehen; der Umstand, daß an der Grabinschrift die letzten Ziffern des Todesdatums XXII nicht mit gegossen, sondern später hineingemeißelt sind, macht die Entstehung in den achtziger Jahren sehr wahrscheinlich; vielleicht erfolgte die Bestellung im Jahre 1487, als Graf Otto in Nürnberg beim Reichstag anwesend war. Wir würden dann das früheste bisher bekannte Werk des Peter Bischer darin zu erkennen haben. Der Dargestellte ist von vorn und frei in ganzer, lebensgroßer Figur, auf einem Löwen stehend und in voller Prachtrüstung gegeben. Anordnung und Auffassung stimmen mit einer Reihe gleichzeitiger und früherer Rittergrabsteine, insbesondere aber mit den kurze Zeit vorher angefertigten drei Grabsteinen älterer Grafen von Henneberg in derselben Kirche überein, welche in Stein ausgeführt sind. Die schlicht aufgefaßte Figur ist voll tüchtiger Haltung und lebensvollem Ausdruck im Kopf; Guß und Ziselierung sind schon wesentlich besser als in den eben genannten älteren beiden Grabtafeln in Bamberg und Meissen.

Durch die aufgesetzte Jahreszahl 1490 ist die einzelne, als Träger gedachte Figur eines knieenden Mannes, wohl das Bruchstück eines größeren Monumentes im National-Museum zu München, nach der Zeit ihrer Entstehung genau festgestellt. Ihre Haltung und Auffassung erinnert sofort an die Statuen des Adam Kraft und seiner beiden Gehilfen unter dem Sakramentshaus der Lorenzkirche, für

welche diese ältere Bischer'sche Arbeit vielleicht als Vorbild diente. Die etwa in halber Lebensgröße und in der Zeittracht gegebene Figur ist von energischer, lebensvoller Bewegung und Bildung und technisch vorzüglich behandelt. Auch die in derselben Sammlung aufbewahrte Figur eines jungen Wappenhalters scheint auf Peter Bischer's frühere Zeit zurückzugehen.

Aus dem Jahre 1492 datiert die erste der drei unter sich ganz verwandten Bronzegrabtafeln Bamberger Bischöfe, welche jetzt im Chor des Bamberger Doms aufgestellt sind. Für jede dieser Grabplatten erhielt Peter Bischer, laut den noch vorhandenen Rechnungen, 60 fl. für den Guß. Dem Maler Wolfgang Ratzheimer wurden für die jüngste dieser Platten drei Pfund für die „Bisierung zum Guß“ gezahlt. Nach ihrer Übereinstimmung untereinander dürfen wir diesem sonst ganz unbekannten Maler wohl den Entwurf für alle drei Platten zumuten; vielleicht hatte er auch schon dem Hermann Bischer die Zeichnung für die Grabtafel des Bischofs Georg I. geliefert, welche das Vorbild für diese jüngeren Platten abgab. Sie stellen die Bischöfe Heinrich III. (1480—1500), Veit I. (1501—1503) und Georg II. (1503 bis 1505) dar und wurden sämtlich noch bei Lebzeiten derselben ausgeführt. Die lebensgroßen Figuren sind in ganz flachem Relief gehalten, von vorn gesehen und in Bischofstracht; sie stehen auf einem Löwen und sind von einem reichen gotischen Spitzbogen bekrönt; ringsum läuft die Inschrift in schlichter Einrahmung. Die Ausführung ist gut und sauber, aber Charakteristik und Zeichnung verraten doch die Vorlage eines hinter Peter Bischer weit zurückstehenden Künstlers. Noch mehr ist dasselbe der Fall bei den zahlreichen gleichzeitigen Grabplatten der Bamberger Domherren, welche in der Sepultur neben dem Dome aufgestellt sind, und von denen die Mehrzahl gleichfalls mit großer Wahrscheinlichkeit der Bischer'schen Gießhütte zugeschrieben werden darf. Bei den meisten sind gleichfalls die Inschrift mit der Einrahmung und die Figur besonders gegossen; letztere ist in flachem Relief gehalten. Nur zwei ältere Tafeln zeigen die Gestalten in graviertem Relief (Domherren, die 1475 und 1505 verstarben). Sie sind sämtlich mehr oder weniger roh in Zeichnung und Auffassung und handwerksmäßig in der Ausführung.

Wegen ihrer Verwandtschaft mögen hier gleich die meistens in den ersten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts ausgeführten Grabtafeln mit besprochen werden, welche sich im Dom zu Meißen und im Würzburger Dom befinden. Schon mit Rücksicht auf die nahen Beziehungen der sächsischen Fürsten zu Nürnberg und insbesondere zu Peter Bischer hat man jene Grabplatten von Mitgliedern des kurfürstlichen Hauses im Dom zu Meißen als Arbeiten der Bischer'schen Werkstatt in Anspruch genommen. Die Übereinstimmung mit den beglaubigten Arbeiten in Bamberg, bei den besseren auch der Charakter der Figuren und der Ornamente, machen diese Annahme in der That sehr wahrscheinlich. Freilich sind auch hier die meisten nach der handwerksmäßigen Ausführung nur als Werkstattarbeiten anzusehen; und nach dem sehr verschiedenartigen künstlerischen Wert werden wohl auch nur wenige im Entwurf auf Peter Bischer selbst zurückgehen. Am wenigsten zweifelhaft ist dies für die berühmte, nur gravierte Grabplatte der 1510 verstorbenen Herzogin Sidonie, Tochter des Königs Georg Podiebrad von Böhmen. Die Fürstin trägt reiche Witwenstracht, hat das schöne Haupt etwas geneigt und die Hände zum Gebet gefaltet; hinter

ihr ein burgundischer Teppich, über welchen man in ein perspektivisch wiedergegebenes Zimmer hineinblickt. Die Ornamente oben in den Zwickeln zeigen die charakteristischen Formen von Vischers frühesten Renaissanceornamenten, wie wir sie namentlich am Sebaldusgrab finden. Diese Tafel ist mit acht anderen, sämtlich früher entstandenen Tafeln um den bereits oben als ein Werk des Hermann Vischer besprochenen Sarkophag des Kurfürsten Friedrich des Streitbaren im Boden der von demselben erbauten Kapelle angeordnet; zwei weitere Tafeln sind in einer benachbarten Kapelle angebracht.

Die ähnlichen Metallgrabplatten im Dom zu Würzburg gehören zum Teil erst der Mitte oder zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts an; sechs seit dem Jahre 1501 entstandene Tafeln fallen dagegen in die Lebenszeit des Peter Vischer. Keine derselben ist urkundlich als eine Arbeit seiner Gießhütte bezeugt; aber nach ihrer Verwandtschaft mit den Bamberger und Meißener Tafeln lassen sie sich derselben doch mit Wahrscheinlichkeit zuschreiben. Sie sind den besseren Denkmälern in der Sepultur zu Bamberg gewachsen; eine derselben, die stattliche Bronzetafel des Bischofs Lorenz von Vibra († 1519), ist ihnen sogar wesentlich überlegen. In der Gewandbehandlung und in der Zeichnung hat diese Arbeit so viel Verwandtschaft mit den Arbeiten des Tilman Riemenschneider, daß wir den Entwurf dazu wohl diesem Künstler zuschreiben dürfen; um so mehr, als derselbe ja das Marmorgrabmal anfertigte, welches ursprünglich mit dieser Bronzeplatte bedeckt wurde.

Während die bisher besprochenen Werke, soweit sie nicht Arbeiten der Werkstatt sind, fast sämtlich nur nach ihrer Eigentümlichkeit oder nur aus äußeren Gründen mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit als Arbeiten des Peter Vischer zu bezeichnen sind, tritt uns der Künstler um die Mitte der neunziger Jahre mit zwei stattlichen Denkmälern entgegen, für die wir die urkundlichen Nachweise noch besitzen, und welche für die frühere Zeit des Meisters besonders charakteristisch sind. Das größere ist das Grabdenkmal des Erzbischofs von Magdeburg, Ernst von Sachsen, welches derselbe im Jahre 1494 in Nürnberg bei Vischer bestellte, und das bereits 1495 vollendet und in der Annakapelle des Domes zu Magdeburg aufgestellt wurde. Das Denkmal ist ein Hochgrab, ganz in der Form, wie dieselben seit dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts überall in Deutschland, insbesondere auch in Niedersachsen, ausgeführt wurden. Der Erzbischof, in vollem Ornate, ruht in lebensgroßer Freifigur auf dem Unterbau, die Füße auf einen Löwen setzend, das Haupt von einem reichen gotischen Baldachin bekrönt; neben der Figur sind auf den Ecken die vier Apostelsymbole angebracht. An der Tumba sind in gotisch dekorierten Nischen zwischen Wappen Bronzestatuetten der zwölf Apostel und die beiden Schutzpatrone der Dome von Magdeburg und Halberstadt, Mauritius und Stephanus, aufgestellt. Eine Inschrift am Fußende giebt Auskunft über den Künstler und die Zeit der Entstehung: gemacht zu nürnberg von mir peter fischer rotgiesser und ist vollbracht worden da man zalt 1495 jar. *) Es mag als ein Verstoß gegen den Stil getadelt werden, daß die liegende Figur stehend gedacht ist; die Wirkung des stattlichen Denkmals ist dadurch kaum irgendwie beeinträchtigt. Die Gestalt des Erzbischofs ist voll Energie,

*) Die letzte Ziffer ist nicht eine 7, wie regelmäßig angegeben wird, sondern eine ganz charakteristische 5.

besonders in der groß gehaltenen Gewandung; der Kopf zeigt regelmäßig schöne Züge. Die kleinen Figuren der Apostel und Heiligen sind lebensvolle, kräftige Gestalten: unterseht, die Gewandung einfach und wirkungsvoll durch die massigen Falten, die Bewegungen und der Ausdruck der individuellen Köpfe auf den breiten



Bronzestatuetten zweier Apostel von Peter Wischers Grabmal des Erzbischofs Ernst von Magdeburg.

Nacken sprechen verhaltene Leidenschaft. Die Ausführung bis zu der dunklen Patina ist meisterhaft; die zierlichen Ornamente an den Gewändern und Wappen sind geschmackvoll und äußerst sauber durchgeführt, ohne irgendwie aufdringlich zu sein. *)

*) Eine Wiederholung der Statuette des heil. Mauritius schenkte der Künstler dem Peter Imhof, um demselben seinen Dank für die Bemühungen um die Eintreibung der Beiträge zur Fertigstellung des Sebaldusgrabes zu bezeugen. Die Figur befindet sich jetzt noch zu Nürnberg, auf dem Brunnen im Hof des Hauses Theresienstraße 7.

Gleich nach dem Magdeburger Grabmal führte Vischer die bronzene Grabtafel des Bischofs von Breslau, Johann IV. Roth, aus, welche im kleinen Chor des Doms zu Breslau aufgestellt ist. Sie trägt die Inschrift: gemacht zu nürnberg von mir peter fischer im 1496 jar. In der Anordnung, in dem flachen Relief und in der Behandlung schließt sie sich mehr den besten Grabtafeln in Bamberg, Würzburg und Meissen, als dem Magdeburger Denkmal an; aber sie ist viel reicher als jene und offenbar, nach Charakter und Meisterschaft der Arbeit, wie dieses Monument vom Meister selbst entworfen und ausgeführt. Auch hier zeigt der Künstler den Verstorbene von vorn in voller Bischofsstracht auf einem Löwen stehend und giebt ihn in ganzer Lebensgröße; hinter der in flachem Relief gehaltenen Figur ist in gravierter Zeichnung ein Vorhang mit Granatmuster angebracht, über den man — ähnlich wie in der Grabtafel der Herzogin Sibonie von Sachsen — in das Innere einer Kirche blickt. Der gotische Baldachin über dem Haupte des Bischofs ist in flachem Relief behandelt; in dem als Kirchenportal gedachten Rahmen der Platte sind jederseits drei Statuetten angebracht; an den vier Ecken des äußeren Rahmens befinden sich die Evangelistenzeichen. Auch dieses Monument ist, wie das Magdeburger, ausgezeichnet durch die Verbindung eines tüchtigen Naturalismus in der Bildung der Gestalt und des lebensvollen Kopfes mit Größe und Geschmack in der Anordnung und technischer Meisterschaft in Guß, Ziselierung und Patina.

Die nächste beglaubigte Arbeit ist erst das unter der Bezeichnung des „Sebalbusgrabes“ populärste plastische Denkmal der deutschen Kunst, das Bronzegehäuse für den silbernen Sarg mit den sterblichen Überresten des heiligen Sebald in der Kirche dieses Heiligen zu Nürnberg. Bereits zwei Jahrzehnte früher hatte man an die Ausführung desselben gedacht; denn es ist noch ein großer Entwurf dafür aus dem Jahre 1488 vorhanden, den man dem Veit Stoß und Adam Kraft zugeschrieben hat, beiden jedoch ohne genügenden Anhalt. Eine Restauration des im Jahre 1397 gefertigten silbernen Sarges, welche 1506 nötig wurde, brachte die Angelegenheit wieder in Fluß; in der Zuversicht auf die allgemeine Verehrung für den Schutzpatron der Stadt Nürnberg, „den heiligen Himmelsfürsten St. Sebald“, wandte man sich an die Freigebigkeit der Bürger und konnte bei dem günstigen Erfolg der Sammlungen bereits im folgenden Jahre 1507 dem Peter Vischer die Ausführung des Gehäuses „in Kupfer, damit es langwieriger werde“, übertragen. Der Meister ging sofort an die Arbeit: am 7. Juni erhielt er eine Anzahlung von 100 fl., und zwei Inschriften am Sockel aus dem Jahre 1508 und 1509 („ein Anfang giesst mich Peter Vischer 1508“ und „gemacht von mir Peter Vischer 1509“) bezeugen, daß der in zwei Teilen gegossene Fuß in diesen Jahren bereits fertig gestellt wurde. In den Jahren 1510/11 war schon ein wesentlicher Teil des ganzen Werkes vollendet, da ein Augenzeuge (Johann Cochläus) damals Vischers Arbeit als „totum sacellum, ab eo in es fusum, imaginibusque celatum“ beschreibt. Bald darauf scheint die Arbeit ins Stocken geraten zu sein; denn 1514 wurde der Künstler zur Fertigstellung ermahnt. Da das anfangs gesammelte Geld nicht ausreichte, hatte Vischer mutmaßlich sich der Ausführung anderer Bestellungen zugewendet, von denen uns gerade in diesen Jahren mehrere bedeutendere bekannt sind. Über die Zeit der Vollendung belehrt uns, außer den Urkunden, der Meister selbst durch eine Inschrift am Sockel: Petter Vischer

purger zu Nurnberg machet das werck mit sein Sune. un̄ wurd folbracht im jar 1519 und ist allein Got dem Allmächtigen zu lob und Sanct Sebald den Himmelfürsten zu Eren mit hillf frummer leut un̄ dem Almossen bezahlt. Am 19. Juli wurde das Grabmal in der Sebalduskirche aufgerichtet und der Rest von Bischers Forderung aus dem Ergebnis neuer Sammlungen bezahlt. Im ganzen erhielt der Meister die Summe von 3145 fl. 16 Schilling.

Ich habe die Geschichte der Entstehung dieses Monumentes so ausführlich mitgeteilt, weil dieselbe zur Entscheidung der Frage über den Anteil des Vaters und den seiner Söhne und damit teilweise auch über den Charakter von Peter Bischers späteren Arbeiten von Bedeutung ist. Jene Behauptung, der Meister habe auch dieses Werk nach einer fremden Vorlage in Auftrag bekommen und wenigstens im Unterbau danach ausgeführt, widerlegt sich schon dadurch, daß auch der Fuß ganz in dem Charakter jener eigentümlichen Renaissance gehalten ist, welcher dem ganzen Aufbau und seiner Dekoration eigen ist. Aber diese Einheitlichkeit in den architektonischen und ornamentalen Teilen sowohl wie in den Figuren und Reliefs scheint mir auch gegen die jetzt fast allgemeine Ansicht zu sprechen, daß namentlich das Figürliche den Söhnen, insbesondere dem Hermann und Peter Bischer, zuzuschreiben sei. In der That ist zwischen den Figuren an diesem Denkmal und allen bisher genannten Arbeiten des alten Peter Bischer ein wesentlicher Unterschied; aber zwischen den letzten Werken seiner früheren Zeit und dem Anfang des Sebaldusgrabes liegt auch ein Zwischenraum von etwa zwölf Jahren, aus welchen uns kein einziges Werk Bischers bekannt ist; ja nicht einmal mit einiger Wahrscheinlichkeit läßt sich ein solches in diese Zeit verweisen. Dazu kommt, daß gerade in Nürnberg gleichzeitig jener Einfluß der italienischen Renaissance zum Durchbruch gelangt, von welchem das Sebaldusgrab das erste und bezeichnendste plastische Denkmal ist; dieser Einfluß mußte aber selbst das Wesen eines so eigenartigen Künstlers wie Peter Bischer vielfach umgestalten. Daß nicht das Beste und Meiste an der Arbeit den Söhnen zuzuschreiben ist, dafür spricht aber namentlich jener oben angeführte Ausspruch des Cochläus aus dem Jahre 1511, der ausdrücklich von dem „ganzen“ Aufbau und von dem figürlichen Schmuck spricht. Damals war aber der älteste Sohn Hermann erst gegen 20 Jahre alt und Peter noch um etwa drei oder vier Jahre jünger. Durch diesen Ausspruch wird auch die Ansicht widerlegt, Hermanns Reise nach Italien im Laufe des Jahres 1515 sei die Veranlassung gewesen, daß der gotische Entwurf verlassen und das Monument im Geschmack der italienischen Renaissance fortgesetzt und vollendet sei. Hermann kann überhaupt nach seiner italienischen Studienreise nicht viel mehr am Grabmal mit gearbeitet haben, da er noch im Winter 1516, wohl wenige Monate nach der Rückkehr, unter einem Schlitten verunglückte.

Wie das Denkmal jetzt vor uns steht, erscheint es durchaus aus einem Gusse; und gerade darin, in dem klaren Aufbau liegt neben der reichen Phantasie in der Bildung und Anbringung der Details und der äußerst stilvollen Erfindung des Ganzen für die Ausführung in Bronze der außerordentliche Eindruck, den dieses Kunstwerk in gleichem Maße auf den Laien wie auf den Künstler und Kunstgebildeten macht; ein Eindruck, in welchem dem Sebaldusgrab unter allen Bronzebildwerken der christlichen Zeit vielleicht nur Ghiberti's „Pforten des Paradieses“ an die Seite gesetzt werden können.

Man kann mit Recht die Mischung von gotischen und Renaissancemotiven in den Profilen und Ornamenten als barock bezeichnen, kann die Gotik darin verwildert und die Renaissance plump und unverstanden schelten: aber selbst in dieser naiven Mischung, in dieser Verwendung alterer Formen mit etwas ganz Neuem, Fremdartigen, welches der Künstler nur durch fremde Vermittlung kennen gelernt hat, aber mit Begeisterung in seine Sprache zu übersehen bestrebt ist, liegt noch ein ganz besonderer, phantastischer Reiz.

Der Aufbau und der figürliche Schmuck des Sebaldusgrabes ist so bekannt, daß wenige Worte zur Erklärung der beistehenden Tafel genügen. Der silberne Sarkophag



Relief vom Sebaldusgrave.

steht auf einem hohen Untersatz, an dessen Langseiten je zwei Reliefs mit Szenen aus dem Leben des Heiligen angebracht sind, während an den Schmalseiten die Statuetten des heil. Sebald und als Gegenstück — in gerechtem Stolz auf sein Meisterwerk — der Künstler selbst im Arbeitsanzug stehen. Über dem Sarg erhebt sich auf acht schlanken, reich profilierten Pfeilern dreiteilig der Baldachin, in Form des Mittelschiffes eines gotischen Domes; die drei Wölbungen desselben sind bekrönt mit einem reichen kuppelartigen Aufbau nach Art spätromanischer Baldachine, wie sie aber auch in der gleichzeitigen Architektur, in Deutschland z. B. in der Kuppel des Mainzer Doms, vorkommen. Vor den nischenartigen Vertiefungen der Pfeiler stehen die etwa drittellebensgroßen Statuetten der zwölf Apostel, von denen mehrere in Deutschland in ähnlicher Weise zu typischen Gestalten geworden sind, wie für die ganze neuere Kunst die Apostel in Leonardo's Abendmahl. Auf fialenartigen Vorsprüngen über diesen Pfeilern stehen die kleineren Figuren von Propheten. Über der mittleren Kuppel, als



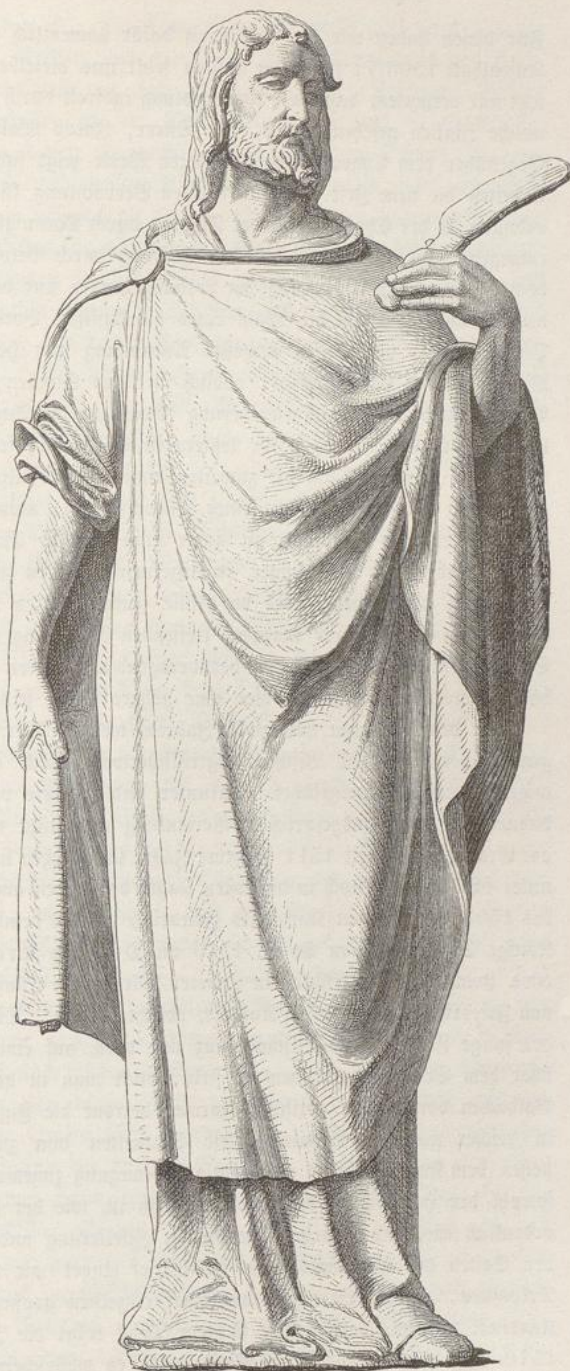
St. Petrusstatue vom Sebaldusgrabe; von Peter Vischer.

Abschluß des ganzen Aufbaues, das Christkind mit der Weltfugel. Der übrige plastische Schmuck hat rein dekorative Bedeutung und ist daher der Fabelwelt entlehnt, in welcher sich damals im Norden Gestalten der antiken Mythologie mit Helden des Alten Testaments und Motiven der Kinderwelt in phantastischer Weise mischen.

Diese Tritonen und Sirenen, diese Harpyien und Satyrn, wie die spielenden Kinder, die als letzter Schmuck des Monuments gearbeitet sein werden, hat man wohl mit Recht, ihrer Mehrzahl nach, der Erfindung und Hand des jüngeren Peter Vischer zuzuweisen, dessen „Luft an Historien und Poeten“ Neudörfer ausdrücklich hervorhebt, und dessen bezeichnete Arbeiten in Formgebung und Erfindung den ähnlichen Charakter tragen. Wie weit der älteste Sohn Hermann bei dem figürlichen Schmuck selbständig beteiligt war, darüber können wir nicht einmal eine Vermutung aufstellen, da leider kein beglaubigtes Werk dieses Künstlers erhalten ist, wie wir noch sehen werden. Den drei jüngsten Söhnen, von denen nur Hans sich einen Namen als selbständiger Künstler gemacht hat, wird, bei dem jugendlichen Alter, in dem sie selbst bei Abschluß des Werkes noch standen, höchstens ein untergeordneter Anteil an der Ausführung zugewiesen werden können. Ich glaube demnach, daß dem alten Peter Vischer nicht nur die Erfindung des gesamten Aufbaues und seiner Gliederung im einzelnen gebührt, sondern auch der wesentliche Teil in Erfindung und Aus-

führung der Reliefs sowohl als der Statuetten. Dafür spricht namentlich die Charakteristik der Figuren, die in ihrer Mannigfaltigkeit und ihrer lebensvollen Wahrheit den Gestalten der früheren Werke des Peter Vischer entsprechen. Freilich zeigt sich in der Richtigkeit der Verhältnisse, in der Freiheit der Bewegung, in der Schönheit ihrer Bildung, im Verständnis der Gewandung, wie in der stilvollen Behandlung des Reliefs und der Anordnung desselben zum Teil ein großer Fortschritt, der sich aber aus der Entwicklung des Meisters sehr wohl erklärt; wenn wir auch bei dem langen Zeitraum, für welchen uns Werke Vischers nicht bekannt sind, das allmähliche Werden dieser Entwicklung nicht verfolgen können.

Wie uns Vischer hier entgegentritt, gehört er allerdings — wie seine Söhne — bereits voll und ganz der Hochrenaissance an; dies ist aber auch in sämtlichen beglaubigten gleichzeitigen und späteren Arbeiten der Fall, deren Ausführung und Erfindung wir doch ebenso wenig deshalb allein ganz den Söhnen zuschreiben dürfen. Die gleiche Umwandlung können wir um dieselbe Zeit bei verschiedenen Nürnberger Künstlern beobachten, insbesondere bei A. Dürer.



St. Bartholomäusstatue vom Sebaldusgrabe; von Peter Vischer.

Für diesen haben wir die Erklärung dafür namentlich in seinem zweiten italienischen Aufenthalt 1506/7; für Peter Vischer fehlt uns dieselbe dagegen, und können wir bis jetzt nur vermuten, daß diese Umwandlung indirekt durch den Einfluß deutscher Künstler, welche Italien gesehen hatten, wie Dürer, Jacob Walch u. a., herbeigeführt wurde. Gegenüber dem Charakter seiner älteren Werke zeigt sich hier und in Vischers späteren Arbeiten die neue Zeit in der bewußten Beobachtung künstlerischer Regeln, in der Anordnung, in der Charakteristik der Figuren durch Mannigfaltigkeit und Gegenüberstellung entgegengesetzter Charaktere, in der Haltung durch Betonung des Stand- und Spielbeins, sowie durch Andeutung der vorausgehenden und der nachfolgenden Bewegung, in der Gewandung durch die Wahl eines an klassische Vorbilder erinnernden Unter- und Obergewandes und dessen bewußte Anordnung zur Hebung der Körperformen, der Bewegung und Charakteristik, endlich in dem Streben auf gefällige Wirkung durch Vereinfachung und Verallgemeinerung sowohl in der Anordnung, wie in der Formenbildung und Gewandung. Für letztere ist bei Vischer fortan die Vorliebe für einfache Langsakten charakteristisch, die zuweilen etwas schwerfällig und einförmig wirken. Verglichen mit den Hauptwerken seiner früheren Zeit, namentlich mit den Apostelfiguren am Magdeburger Grabmal, ist zwar eine gewisse Einbuße an Naivetät, schlichter Naturwahrheit und urwüchziger, in einzelnen Gestalten zu wahrer Größe sich erhebender Kraft nicht zu leugnen; aber die Fülle jener anderen Vorzüge, welche die Figuren sowohl, als die in ihrer knappen, treffenden Erzählung ganz meisterhaften Reliefs des Sebalbusgrabes selbst vor den hervorragenden älteren Werken des Künstlers voraushaben, berechtigen uns doch hier eine höhere Stufe seiner Entwicklung anzuerkennen.

In dem Zeitraum von zwölf Jahren, welcher über der Vollendung des Sebalbusgrabes verstrich, hat Vischer begreiflicherweise noch eine Reihe anderer Aufträge angenommen und ausgeführt. Darunter sind mehrere von solchem Umfang, daß auch dadurch die oben ausgesprochene Vermutung unterstützt wird, Vischer habe seine Arbeit am Grabmal etwa seit 1511 mehrere Jahre lang liegen lassen. Das umfangreichste darunter fällt teilweise noch in die ersten Jahre der Arbeit am Sebalbusgrave, das Denkmal des 1503 verstorbenen Kardinals Friedrich, welches demselben von seinem Bruder, dem Könige Sigismund von Polen, 1510 im Dom zu Krakau gesetzt wurde; dort wo etwa zwanzig Jahre früher ein anderer Nürnberger Künstler, Veit Stöck, das Denkmal von Friedrichs Vater, König Kasimir, errichtet hatte. Die Grabtafel ist nur graviert; der junge Fürst ist als Bischof ganz von vorn, auf einem Löwen stehend, dargestellt; über dem Vorhang, vor dem er steht, blickt man in das Innere einer Kirche. Ein Baldachin von reichen gotischen Formen bekrönt die Figur, während zu den Seiten in reicher gotischer Architektur die Statuetten von zwei polnischen heil. Bischöfen stehen, dem Kardinalbischof in anmutiger Bewegung zugewandt. Haltung und Gewandung sowohl der Hauptfigur, die überlebensgroß ist, wie der beiden Statuetten sind außerordentlich edel und vornehm; Zeichnung, Riselierung und Patina sind meisterhaft. An den Seiten des Grabmals sind im Relief Engel mit Wappen und Amoretten auf Delphinen, an der Stirnseite auf einer einzelnen großen Platte die Madonna, vom Kardinal verehrt, dargestellt. Letztere Tafel trägt die Inschrift und die Jahreszahl 1510. Die Verschiedenheit des Stils macht es wahrscheinlich, daß die gravierte Grabplatte, deren Ornamente noch rein gotisch sind, bereits früher, wohl noch bei Lebzeiten

des jungen Kardinals, entstanden ist. Die Komposition der Relieftafel zeigt dagegen schon die völlige Freiheit im Aufbau und die breite Formenbehandlung der Hochrenaissance; und ihre Verwandtschaft mit dem 1513 nach einer Zeichnung Dürers ausgeführten Altarbild von Kulmbach in der Sebalduskirche ist um so ehrenvoller für Peter Vischer, als er in dieser Komposition der Vorgänger Dürers ist, von dem er im übrigen allerdings nach dessen Rückkehr aus Venedig stark beeinflusst zu sein scheint. — In Krakau hat auch die Marienkirche zwei Bronzegrabplatten aufzuweisen, die alle charakteristischen Eigenschaften des Peter Vischer zu besitzen scheinen: die in flachem Relief ausgeführten Denkmäler des Peter Salomon († 1506) und Peter Kmity († 1505); namentlich letztere in Haltung und Durchbildung der Gestalt wie den reichen Ornamenten und den kleinen Apostelfiguren ganz besonders bezeichnend für die mittlere Zeit Vischers, dessen besten Arbeiten ich sie zuzählen möchte. Auch die noch vorzüglichere Grabtafel des Fil. Call. Buonacorsi († 1497), welche in flachem Relief den Gelehrten am Arbeitstisch zeigt, gleichfalls namenlos wie die beiden vorgenannten Denkmäler, wird wohl mit der größten Wahrscheinlichkeit als ein Werk des Peter Vischer aus etwas früherer Zeit zu betrachten sein.

Unsicherer als bei diesem Denkmal ist die Entstehung von zwei unter sich ganz verwandten Grabmälern, welche Vischer für Verwandte der Brandenburger anfertigte, in deren Diensten er namentlich in seinen letzten Jahren so vielfach thätig war. Es sind dies das Grabdenkmal des Grafen Hermann VIII. von Henneberg und seiner 1507 verstorbenen Gemahlin Elisabeth, Tochter Albrecht Achills von Brandenburg, welches in der Stiftskirche zu Römhild steht, sowie das nur noch in der Grabplatte erhaltene Monument des Grafen Eitel Friedrich II. von Hohenzollern und seiner Gemahlin Magdalena, Markgräfin von Brandenburg in der Stadtkirche zu Hechingen. Für die frühere Entstehung des ersteren spricht der Umstand, daß demselben das Denkmal des Erzbischofs Ernst von Magdeburg zu Grunde gelegt ist, während anderseits für die Priorität des Hechinger Grabmals der Umstand angeführt wird, daß für die Grabtafel ein Entwurf Dürers (in der Handzeichnungsammlung der Wffizien) erhalten sei, welche Vischer doch auch für die fast genau übereinstimmende Grabplatte des Römhilder Monuments benutzt haben müsse. Auf jener Zeichnung steht die Jahreszahl 1517, die jedoch — wie das daneben stehende Monogramm — nicht eigenhändig und daher keineswegs beweiskräftig für die Zeit der Entstehung sein kann. Nach der Behandlung, wie nach den Kostümen könnte diese möglicherweise schon um das Jahr 1510, oder selbst noch früher gezeichnet sein. Doch möchte ich überhaupt das Römhilder Denkmal nicht von dieser Zeichnung Dürers so unbedingt abhängig machen; bei Dürer kann vom Grafen Eitel Friedrich († 1512) oder seinem Sohne der Entwurf sehr wohl auf Grund der fertigen Grabtafel des Grafen von Henneberg bestellt sein, welche unter seiner Hand lebensvoller gestaltet wurde. Denn für die frühere Entstehung des Römhilder Grabes spricht, außer dem Anschluß an das Magdeburger Denkmal, auch der Charakter der gotischen Ornamente und der meisten Statuetten. Die Tafel zeigt das jugendliche Ehepaar, einander zugekehrt und offenbar ohne Bildnisähnlichkeit. Den Unterbau umgeben zehn Statuetten von Heiligen unter gotischen Baldachinen, zwischen denen wieder, wie in Magdeburg, die Wappen der Familie angebracht sind; an den Ecken der Grabtafel sind auf hohen Sockeln die

Apostelsymbole angebracht, welche (nebst verschiedenen Teilen der Architektur) über den Modellen für das Grabmal des Erzbischofs Ernst angefertigt sind. Daß das Denkmal in Römhibl jedoch erst etwa ein Jahrzehnt nach dem Magdeburger Monument ausgeführt wurde, dafür spricht aber die weichere und schlankere Bildung, wie die reichere Belebung der kleinen Figuren, von denen mehrere schon den Statuetten am Sebalbusgrabe näher stehen als denen am Magdeburger Grabmal, so wie die etwas nüchtern klassische Auffassung und Behandlung des gräflichen Ehepaares. Der Ausführung fehlt die Frische in dem Maße, daß wir wohl dem Meister selbst nur einen kleinen Teil an demselben zuschreiben dürfen.

Von dem Hechinger Grabmal ist leider der Unterbau im vorigen Jahrhundert eingeschmolzen worden und nur noch die Grabtafel erhalten. Die Dargestellten sind, ebenso wenig wie Graf Hermann von Henneberg und seine Frau, porträtähnlich, sondern charakteristische jugendliche Gestalten des deutschen Rittertums, wie sie damals dem Ideal der Nürnberger Künstler entsprachen. Auch hier ist die Ausführung zu handwerksmäßig, um an eine wesentliche Beteiligung des alten Bischof denken zu lassen. Der Umstand, daß in der Inschrift von der Jahreszahl nur die Ziffern MCCCC gegossen sind (der Rest derselben ist auch später nicht ausgefüllt worden), läßt vielleicht darauf schließen, daß Auftrag und Ausführung derselben schon vor dem Jahre 1510 erfolgt sind; sonst hätte Bischof wohl die X noch hinzugefügt.

Für die Zeit, während die Arbeit am Sebalbusgrabe ruhte, war Peter Bischof, wie neuerdings nachgewiesen ist, namentlich an der Ausführung des berühmten Grabdenkmales für Kaiser Maximilian in der Hofkirche in Innsbruck mit beteiligt. Den Auftrag dafür erhielt der Künstler im Jahre 1513; und da gerade zwei der Bronzestatuen, welche das Grabmal umgeben, diese Jahreszahl tragen: der König Arthur von England und König Theodorich, so hat man dieselben mit großer Wahrscheinlichkeit als Arbeiten Bischofs in Anspruch genommen, zumal sie nachweislich nicht in Innsbruck gegossen wurden. Daß Bischof zwei bei ihm bestellte Statuen schon im Jahre 1513 goß, geht aus einer Zahlung von 1000 fl. für „2 große messene Bildr“ hervor; und daß er dieselben nach eigenen Modellen, nicht etwa nach Entwürfen des die Ausführung leitenden Augsburger Malers Gilg Seßlschreiber, ausführte, geht aus einem Briefe des Nürnberger Gesandten Kaspar Nützel hervor, welcher im Juni 1513 berichtet, daß Bischof „der pild ains, dazu er den form hat gantz zugericht“ binnen drei Wochen gießen würde. Beide Standbilder, mehr als lebensgroß, sind durch dieselbe freie Haltung und Bewegung ausgezeichnet, welche die Statuetten des Sebalbusgrabes charakterisiert. Bei dem König Theodorich ist die Bewegung, wohl im Streben, einen sagenhaften Helden in ihm wiederzugeben, gar zu gesucht und verzwick; König Arthur ist aber von so ungezwungen vornehmer Haltung und schöner Bildung, daß derselbe unbestritten als das schönste deutsche Ritterstandbild dieser Zeit bezeichnet werden darf. Guß, Ziselierung und Patina zeigen die bekannte Meisterschaft der Bischofschen Gießhütte. Mehrere Nachrichten über Zahlungen, welche im Jahre 1517 für Arbeiten Bischofs am Grabmale Maximilians geleistet wurden, beweisen, daß derselbe außer jenen beiden Statuen noch andere Teile des Denkmals ausgeführt haben muß; für die Bestimmung derselben fehlt jedoch bisher der nötige Anhalt.

Etwa gleichzeitig, wahrscheinlich gleichfalls im Jahre 1513, erhielt Peter Vischer auch den Auftrag zur Anfertigung des Bronzegitters an der Grabkapelle der Familie Fugger in der Annakirche zu Augsburg. Leider ist dieses berühmteste Denkmal deutscher Renaissancecoration im Jahre 1806 abgebrochen und eingeschmolzen worden. Durch eine Zerwürfnis mit der Familie Fugger blieb die Arbeit liegen, nachdem schon ein großer Teil des Gitters fertig geworden war, und erst lange nach dem Tode des alten Vischer vollendete sein Sohn Hans im Auftrage des Nürnberger Rates das Gitter, welches 1540 im großen Saale des Rathauses aufgestellt wurde. Einige Abgüsse von Details und Zeichnungen geben uns vom Aufbau eine genügende Vorstellung; namentlich lassen sie ein Urteil über den Stil der Decoration zu, welcher gleichfalls die etwas schwerfälligen Formen der unter oberitalienischen Einflüssen ausgebildeten deutschen Hochrenaissance aufweist, die auch die Ornamente des Sebaldusgrabes charakterisieren.

In die Jahre unmittelbar nach Vollendung des Sebaldusgrabes fällt die Entstehung von mehreren kleinen, ihrer Form nach ganz eigenartigen Denkmälern. Es sind einfache bronzene Gedenktafeln für Verstorbene, welche über der Inschrift religiöse Darstellungen in Flachrelief enthalten. Eine derselben, 1521 zum Andenken der Frau Margarete Tucher im Dom zu Regensburg gesetzt, stellt die Begegnung Christi mit den Schwestern des Lazarus dar; im ganzen sieben Figuren vor einem durch die Reinheit seiner Formen auffallenden italienischen Kuppelbau. Die Szene ist mit den einfachsten Mitteln ausdrucksvoll und edel zur Anschauung gebracht. Nur der Faltenwurf des idealen Kostüms ist etwas schwerfällig und ohne große Motive. Vischer zeichnete diese Tafel mit seinem Monogramme zwischen den Anfangsbuchstaben des Namens. Eine getreue Wiederholung derselben, welche der Sohn Hans Vischer im Jahre 1543 für den Pfalzgrafen Otto Heinrich anfertigte, befindet sich jetzt im Nationalmuseum zu München.

Ein ähnliches Denkmal besitzt die Egidienkirche zu Nürnberg in dem Epitaph des Eißenschen Ehepaares. In einem der Einrahmung des Tucherischen Grabmales ganz verwandten Rahmen von feiner Renaissancecoration ist die Begegnung des Leichnams Christi unter dem Kreuze dargestellt, eine fein empfundene Szene von tüchtiger Anordnung und Ausführung. Von dem dritten Epitaph dieser Gattung sind zwei Bronzegüsse vorhanden: Die Testamentsvollstrecker des 1521 verstorbenen Rechtsgelehrten Henning Goden ließen dieselben auf sein Geheiß für die beiden Orte seiner Thätigkeit, für Erfurt (Dom) und Wittenberg (Schloßkirche) ausführen. Dargestellt ist über der Grabesinschrift die Krönung Mariä durch Gottvater und Christus über Wolken, in denen Engel und Cherubim schweben; zur Seite knieend der Verstorbene mit seinem Schutzpatron und einem Diener hinter sich. Beide Güsse sind durch dieselbe Sauberkeit der Arbeit und die Glätte der Politur ausgezeichnet; doch leidet die geschmackvoll aufgebaute Komposition im Ausdruck an einer gewissen Leere und an einer etwas allgemeinen Schönheit der Gestalten.

Gewisse Verschiedenheiten in allen diesen Relieftafeln, sowohl in den Verhältnissen der Figuren wie in der Bildung der Köpfe und namentlich in der Art der Faltengebung, lassen auf verschiedene Hände in der Ausführung und teilweise selbst im Entwurf schließen. Welchem der Söhne, ob dem jungen Peter oder Hans Vischer,

die Beteiligung an der einen oder anderen Arbeit zuzuschreiben ist, dies zu entscheiden, sind die Verschiedenheiten nicht groß genug. Dazu fehlt uns aber bisher auch die nötige Unterlage zur scharfen Unterscheidung der Eigenart von Bishers Söhnen unter sich sowohl als vom Vater; denn da alle fünf Söhne des Meisters, die teilweise, wie uns ausdrücklich bezeugt ist, sehr begabt waren, bis zu seinem (oder ihrem) Tode in seiner Werkstatt arbeiteten, so müssen wir bei fast allen seiner späteren Werke eine mehr oder weniger starke Beteiligung derselben annehmen. Nur werden wir, wie ich oben nachzuweisen suchte, den alten Meister stets als den maßgebenden anzusehen haben und dürfen ihn nicht geradezu von seinen Söhnen abhängig machen wollen.

Ein solches Zusammenarbeiten müssen wir namentlich für verschiedene größere Denkmäler voraussetzen, von denen mehrere erst nach dem Tode des alten Peter Bisher durch seinen Sohn Hans vollendet und abgeliefert wurden. Zunächst seien ein paar einfache Grabtafeln von mäßigem Umfange genannt, in denen reich eingerahmte Wappen neben der Inschrift den Hauptschmuck bilden. Die früheste und schönste, obgleich weder durch Inschrift noch urkundlich beglaubigt, ist die Grabplatte des 1518 verstorbenen Gothard Wigerind in der Marienkirche zu Lübeck; in den Ornamenten wie in den wenigen kleinen Figuren eine sehr bezeichnende, besonders geschmackvolle Arbeit Peter Bishers. Die beglaubigte Bronzetafel der 1524 verstorbenen Herzogin Helene von Mecklenburg im Dom zu Schwerin, im Jahre 1527 vollendet, steht auch in der Erfindung so weit hinter der ebengenannten Arbeit zurück, daß dem Meister selbst schwerlich ein besonderer Anteil daran gebührt. Auch eine dritte ähnliche Grabtafel in der Klosterkirche zu Heilsbrunn, zur Erinnerung an die Familie Haydeck gestiftet, ist neuerdings der Bisherschen Gießhütte zugewiesen.

Etwa um dieselbe Zeit war Bisher mit mehreren großen Grabdenkmälern für die beiden Fürstenfamilien beschäftigt, die Brandenburger und die Sachsen, unter deren Schutze damals die Reformation zum Durchbruch gelangte, und welche gerade um diese Zeit zu Nürnberg nach verschiedener Richtung, insbesondere für ihre künstlerischen Bedürfnisse in engster Beziehung standen. Der prachtliebende und kunstsinige Erzbischof Albrecht von Brandenburg, der letzte Kardinal der Familie, bestellte noch als junger Mann seine Grabtafel bei Peter Bisher, welche derselbe im Jahre 1525 vollendete, laut der Inschrift: OP. M. PETRI. FISCHERS. NORIMBERGE 1525. Das Denkmal steht noch in der Stiftskirche zu Aschaffenburg, für welche es bestimmt war. Die Anordnung ist ähnlich der in manchen früheren Grabtafeln Bishers. Empfindlich störend wirkt nur die sonderbar quer über dem unteren Teile der Figur angebrachte Inschrifttafel; gewiß eine Marotte des Bestellers, nicht des Künstlers. Die Gestalt ist einfach und groß wiedergegeben; die feinsten Züge sind jedoch etwas allgemein gehalten; die Einrahmung zeigt die Wappen in zierlichen Renaissanceornamenten.

In Anordnung, Relieffstil und Einrahmung sehr verwandt ist das 1527 vollendete Grabmal des Kurfürsten Friedrich des Weisen in der Schlosskirche zu Wittenberg. Der Fürst, dessen Züge Cranach so unzählige Male wiederholt hat, ist nur einmal mit derselben Energie und noch mit größerer Treue wiedergegeben, von A. Dürer in dem Jugendporträt der Berliner Galerie. Wenn dieses Gemälde vor Bishers Reliefbild eine noch beinahe ängstlich treue Naturbeobachtung voraus hat, so gebührt diesem der Vorzug großer Anordnung und Auffassung. Auch die Dekoration

ist von ausgesuchtem Geschmack und reicher Phantasie. Da der jüngere Peter Vischer in seinem Gesuche um Aufnahme als Meister in die Nürnberger Gilde sich auf dieses Denkmal als seine Arbeit beruft und der Vater ihm dieselbe als solche bezeugt, so müssen wir wohl den wesentlichsten Teil auch in der Erfindung dem Sohne Peter zuschreiben, der leider bereits im folgenden Jahre — ehe seine Aufnahme erfolgt war — plötzlich starb.

Durch den Tod dieses Sohnes, dem der Vater seine Gießhütte offenbar zugedacht hatte, und durch das schon ein Jahr darauf erfolgende Ableben des alten Peter Vischer wurde der Abschluß mehrerer anderer ähnlicher Werke in die Hand des einzigen namhaften überlebenden Sohnes, *Hans Vischer* gelegt, auf welchen die Gießhütte überging. Von ihm sind daher zweifellos alle späteren, noch etwa ein Jahrzehnt reichlich fließenden Aufträge ausgeführt worden.

Hans Vischer fertigte zunächst, als Gegenstück des Denkmals von Friedrich dem Weisen, das gleichfalls in der Schloßkirche zu Wittenberg aufgestellte Denkmal des Kurfürsten Johann des Beständigen, welches das Monogramm des Künstlers und die Jahreszahl 1534 trägt. In Anordnung und Aufbau ist die ältere Tafel zum Vorbild genommen. Die Figur ist lebendiger bewegt und die Faltengebung reicher. Doch ist der Kopf nicht so ausdrucksvoll und groß gehalten, als der Friedrichs. Als Gegenstück jener anderen noch von seinem Vater ausgeführten Grabplatte des Kardinals Albrecht entstand sodann die Bronzetafel mit der auf dem Halbmonde thronenden Madonna in der Stiftskirche zu Aschaffenburg, vom Jahr 1530. Die schönen aber etwas weichlichen Formen, auch in der Faltengebung, die gefällige Anordnung und Bildung der Köpfe machen dieses Hochrelief zu einem besonders charakteristischen und anziehenden Werke der deutschen Hochrenaissance. Ein paar ornamental sehr interessante Arbeiten des Hans Vischer sind der Bronzegalddachin über dem Grabmal der heil. Margarete in derselben Kirche zu Aschaffenburg vom Jahre 1536, so wie der prachtvolle große Leuchter in der Wenzelskapelle des Prager Domes, schon 1532 vollendet.

Wie mehrere dieser Arbeiten, so ist namentlich das bekannte Doppelgrabmal der Kurfürsten Johann Cicero und Joachim I. im Dom zu Berlin noch beim alten Peter Vischer bestellt und teilweise auch von ihm noch ausgeführt worden. Das Denkmal besteht nämlich aus zwei großen Bronzegrabplatten, von denen die des Kurfürsten Joachim, in ganz flachem Relief gehalten, auf dem Boden liegt, während über ihr auf sechs Pfeilern, vor welchen Löwen stehen, die in hohem Relief ausgeführte Grabplatte seines Vaters ruht. Von diesen beiden Platten war nun die erstere im Jahre 1524 bereits vollendet und zwar, nach der fast noch rein gotischen Dekoration zu urteilen, bereits seit einer Reihe von Jahren vollendet. In jenem Jahre erhielt Peter Vischer durch den auf dem Reichstag in Nürnberg anwesenden Kurfürsten Joachim den Auftrag auf die zweite Platte und auf eine Verbindung beider Tafeln zu einem Doppelgrabmal. Die Vollendung desselben erfolgte erst im Jahre 1530 durch Hans Vischer, welcher auch seinen Namen allein darauf setzte. Auffassung und Anordnung ist in beiden Grabplatten denen der sächsischen Kurfürsten in Wittenberg ganz ähnlich; die Arbeit des alten Peter Vischer ist noch beinahe herbe und

einfach gehalten, woneben die obere Gestalt von Hans Bischer etwas weidlich und flau erscheint.

Nur der Werkstatt des Hans Bischer werden wir eine Reihe von den in den dreißiger und vierziger Jahren entstandenen, ganz handwerksmäßig behandelten Grabplatten in der Sepultur des Domes zu Bamberg und im Meißner Dom zuzuschreiben haben. Dasselbe gilt insbesondere auch von einigen einfachen Inschriftstafeln ebenda und in der Egidienkirche zu Nürnberg. Als letzte Arbeit des Hans Bischer, der im Jahre 1549 wegen Mangel an Arbeit nach Eichstädt verzog, wird das Grabmal des 1544 verstorbenen Bischofs Sigmund von Lindenau in der Vorhalle des Doms zu Merseburg genannt, welches die Initialen des Künstlernamens trägt. Der vor dem Kreuzifix knieend dargestellte Bischof hat in der Auffassung und Behandlung schon in höherem Maße, als die genannten früheren Arbeiten des Hans Bischer, die oberflächliche, nüchterne Art der vorgeschrittenen deutschen Hochrenaissance.

Als eine Arbeit des Hans Bischer wird auch der Sockel zu der bekannten, jetzt im Germanischen Museum aufgestellten, beinahe halblebensgroßen Bronzestatue des Apollo bezeichnet, welche ursprünglich für die Gesellschaft der Bogenschützen bestimmt war. Der Sockel trägt allerdings das Datum 1532, so daß er nicht vom jüngeren Peter Bischer, dem man die Figur zuschreibt, herrühren kann. Doch weshalb sollen Figur und Sockel aus verschiedenen Zeiten und von verschiedenen Meistern herrühren? Eine andere Urkunde, wie jene kleine Inschrifttafel mit der Jahreszahl am Sockel, besitzen wir nicht darüber; es ist daher doch mehr als wahrscheinlich, daß sich dies Datum auf das Ganze, vor allem auf die Figur bezieht, die auf einen Sockel von vornherein berechnet war. Der Charakter der Figur scheint mir aber keineswegs dagegen zu sprechen, daß dieselbe gleichfalls von Hans Bischer ausgeführt sei; im Gegenteil ist sie für eine Arbeit seines Bruders Peter, wie der Vergleich mit den beglaubigten Werken desselben zeigt, nicht fein genug empfunden in Verständnis und Durchbildung der Formen und stimmt vielmehr in der mehr oberflächlichen, etwas weidlichen Bildung und in den schlanken Verhältnissen mit den Gestalten des Hans Bischer überein. Die Verwandtschaft dieser Figur mit einem Stiche des Jakob Walch, Apollo und Diana darstellend, ist so auffallend, daß sie gewiß nicht allein auf das gemeinsame Vorbild beider, den im Ende des fünfzehnten Jahrhunderts aufgefundenen Belvederischen Apollo, zurückgeführt werden kann. Walch — oder Barbari, wie er in Venedig hieß, — ist in der That auf die Verbreitung der italienischen Renaissance im Norden, namentlich in Nürnberg von hervorragendem Einfluß gewesen; insbesondere dürfen wir bei Bischer und seinen Söhnen die Einführung der italienischen Formen neben Hermann Bischer, der 1516 selbst in Italien war, gerade auf Barbari zurückführen. Jedoch als Vorlage für die Bronzestatue darf deshalb Barbari's Stich allein wegen der sehr ähnlichen Haltung, die ja teilweise in der Handlung begründet ist, noch keineswegs angesehen werden, und noch weniger darf daraus gar, wie neuerdings geschehen, gefolgert werden, alle Arbeiten des jüngeren Peter Bischer seien nach Vorlagen dieses Künstlers ausgeführt.

Offenbar das Gegenstück dieses Bogenschützen, und daher nach meinem Dafürhalten auch eine Arbeit des Hans Bischer, ist die Bronzestatue eines vorwärts



LITH. U. DRUCK. AUG. KÜRTH

G. GROTESCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN

ORPHEUS UND EURYDICE

KLEINES BRONZE-RELIEF VOM JÜNGEREN PETER VISCHER
 IM K. MUSEUM ZU BERLIN

schreitenden nackten jungen Mannes im Nationalmuseum zu München; von gleicher Größe und ganz gleicher Auffassung der Formen, wie die Nürnberger Statuette, der sie in der Durchbildung eher überlegen ist.

Dem jüngeren *Peter Vischer* läßt sich mit Sicherheit eine Gruppe kleiner Bronzearbeiten zuschreiben, die schon nach ihren Motiven, wie nach ihrem Zweck den italienischen Einfluß verraten. Es sind dies zwei Bronzetäfelchen, nach Art der italienischen placchette, so wie zwei jener kunstreichen Bronzetintenfassern, wie sie gleichfalls die italienische Kunst jener Zeit in reicher Fülle und Mannigfaltigkeit hervorbrachte. In Deutschland überließ man damals wie später noch die Anfertigung solcher Gegenstände des Gebrauchs dem Kunsthandwerke und hat denselben daher auch nicht die monumentale Ausbildung gegeben, die sie unter der Hand der italienischen Bildhauer erhielten. Der junge Peter Vischer schließt sich in allen diesen Arbeiten den italienischen Künstlern eng an. Die beiden Bronzetäfelchen, deren Bestimmung kaum zu erraten ist, sind Variationen ein und derselben Komposition: Orpheus die Geige spielend und nach Eurydice sich umwendend. Eine derselben, von welcher im Museum zu Berlin und in der Hamburger Kunsthalle Abdrücke bekannt sind, giebt unsere farbige Tafel wieder; eine durch kleine Veränderungen und Zusätze noch ansprechendere Wiederholung besitzt Herr Gustave Dreyfuß in Paris. Die beiden Tintenfassern, beide im Besitz von Mr. Drury Fortnum in Stanmore Hill, zeigen eine nackte weibliche Figur sich auf ein Gefäß lehnend und den rechten Fuß auf einen Schädel setzend. Auf einem Täfelchen steht der Wahlspruch „vitam, non mortem recogita“; unterhalb der Basis der einen Gruppe steht die Jahreszahl 1525 neben der Hausmarke; auf beiden befindet sich außerdem als Monogramm ein Speer, der durch zwei Fische gebohrt ist. Dasselbe Monogramm und der gleiche Wahlspruch finden sich auch auf der Grabtafel des Künstlers; ersteres ist aber auch auf den beiden Bronzetäfelchen mit Orpheus und Eurydice angebracht, so daß über die Autorschaft aller dieser Arbeiten kein Zweifel obwalten kann. Sie haben sowohl nach ihrem Motiv, wie nach der Vorliebe für die Darstellung der nackten Figur und in der Freiheit der Formenanschauung, worin alle diese Darstellungen den gleichen Charakter tragen, eine so eingehende Kenntnis der italienischen Renaissance und zugleich eine so eigenartige Verwertung derselben, eine so freie und breite künstlerische Behandlung und einen so offenen naturalistischen Sinn, daß dem jungen Peter Vischer unter den deutschen Künstlern nur der jüngere Hans Holbein darin gleichkommt. Der Auslug humanistischer Bildung, den uns die Wahl und Durchbildung aller dieser Motive verrät und den Neudörfer kennzeichnet, indem er von Peters „Lust an Historien und Poeten zu lesen“ spricht, wird noch deutlicher illustriert durch eine figurenreiche, leicht mit Farben angetuschte Zeichnung in der Goethe-Sammlung zu Weimar vom Jahre 1524, welche eine sehr eigentümliche Apotheose Luthers enthält. Eine größere Bronzestatue der Eva, jetzt im Besitze von Herrn D. Hainauer in Berlin, darf wohl gleichfalls den zweifellosen Arbeiten des jungen Peter Vischer gezählt werden, da sie die charakteristischen Eigenschaften des Künstlers in besonders vorteilhafter Weise zeigt.

Nach dem Verständnis, mit dem hier nicht nur die Formen, sondern der Geist der italienischen Renaissance aufgenommen ist, möchte ich glauben, daß Peter Vischer Italien gesehen und dort seine Studien gemacht hat. Beglaubigt ist eine Reise nach

Italien freilich nur für den oben mehrfach genannten Sohn erster Ehe, *Hermann Vischer*. Ich erwähne denselben erst zum Schluß, weil zweifellose Werke dieses Sohnes des Peter Vischer, welcher als der begabteste geschildert wird, aber schon im fünfundsingzigsten Lebensjahre umkam, nicht vorhanden sind. Zwei Arbeiten, welche ihm vermuthungsweise zugeschrieben werden, sind die Grabtafel des 1513 verstorbenen Propstes Anton Kress in der Lorenzkirche zu Nürnberg und eine Madonnenstatuette in der Sebalduskirche. Auf ersterer ist der Verstorbene knieend vor einem Crucifixus dargestellt, eine edle Gestalt von geschmackvoller Gewandung und feiner Bewegung. Die Behandlung des stilvollen Flachreliefs ist vorzüglich, die Renaissanceornamente der Einrahmung sind sehr rein und zierlich, der Guß über eine Wachstform ist vortrefflich, so daß die Ziselierung dadurch überflüssig wurde. Die beinahe halblebensgroße Madonnenstatuette, deren Entstehung etwa gleichzeitig, um das Jahr 1514, fällt, ist gleichfalls ein unziselierter, trefflich gelungener Guß über ein Wachstmodell, das frei und breit modelliert war. In der Auffassung, der individuellen Kopfbildung, den kurzen Verhältnissen der etwas zu massigen Gewandung zeigt sie jedoch einen von dem eben genannten Relief abweichenden derberen und naturalistischeren Charakter; und ebenso abweichend sind die kräftigen, noch halbgotischen Verzierungen. Von Hermann rührt vielleicht auch das interessante Skizzenbuch her, welches die Sammlung der Handzeichnungen in Paris besitzt und welches für das Eindringen der italienischen Renaissance in Deutschland von besonderem Interesse ist.

Zwei jüngere Söhne des Peter Vischer, Jakob und Paul, sind nach der Art, wie sie gelegentlich erwähnt werden, offenbar keine Künstler gewesen, sondern waren nur als untergeordnete Gesellen in der Werkstatt beschäftigt. Daß diese Gießhütte, nach beinahe hundertjährigem Bestehen und bei einem Andrang von Bestellungen, der manche Werke nur langsam zur Ausführung reifen ließ, gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts so sehr in Verfall kam, daß der letzte noch lebende Sohn Peters, Hans Vischer, 1549 um die Erlaubnis einkommen mußte, nach Eichstätt übersiedeln zu dürfen, um dort Arbeit zu suchen, war wol nicht die Schuld dieses Künstlers, sondern Schuld der Zeitverhältnisse, insbesondere gerade des Rückgangs von Handel und Wandel in Nürnberg.

2. Bildschnitzer in Unterfranken.

Ein Kunstleben, wie es sich in Nürnberg entfaltete, mußte die Entwicklung einer selbständigen Kunst in der Nachbarschaft notwendig sehr einschränken, da man sich hier mit den Bestellungen an die berühmten Meister der Hauptstadt wandte und anderseits tüchtige Kräfte aus den Nachbarorten in Nürnberg ihr Glück zu machen suchten. Selbst Bamberg, welches im dreizehnten und zum Teil noch im vierzehnten Jahrhundert eine so glänzende Entfaltung der plastischen Kunst aufzuweisen hatte, bringt es in dieser Periode nicht zu einer selbständigen Kunstentwicklung. Die umfangreichen Aufträge der reichen Domgeistlichkeit ergingen, wie wir sahen, fast ausschließlich nach Nürnberg, an die Gießhütte der Familie Vischer und an Veit Stof; oder man wandte sich nach Würzburg. Einige wenige Bildwerke im Dom und in der Pfarrkirche welche sich nicht auf bestimmte Meister zurückführen lassen, sind deshalb doch nicht

notwendig als Arbeiten von Bamberger Künstlern zu betrachten. Der Altar im Chor der Pfarrkirche, mit der in Holz geschnitzten Gruppe der Krönung Mariä, trägt zwar in seiner handwerksmäßigen Ausführung lokalen Charakter. Aber schon der Grabstein des Bischofs Philipp von Henneberg († 1487) im Dom weist in der flachen Gesichtsbildung, dem ernsten, fast traurigen Ausdruck, den weichen Falten der tüchtig behandelten Gewandung nach Unterfranken, wahrscheinlich nach Würzburg. Die Arbeit steht im grellen Gegensatz gegen die beiden früheren rohen und manierten Grabfiguren, die des Bischofs Albert II. von Wertheim († 1421) und Anton von Rotenhan († 1459), von welchen nur die erstere wenigstens in der Bildung des fleischigen Pfaffenantlitzes eine erste Regung von Naturalismus zeigt. Ein späteres Grabdenkmal aus rotem Salzburger Marmor, das des Bischofs Georg III. Schenk von Limburg († 1522), ist urkundlich zwischen 1518 und 1521 von einem *Loyen Hering* aus Eichstädt ausgeführt, eine charakteristisch bayerische Arbeit in ausgesprochener Hochrenaissance: sowohl in der architektonischen Einrahmung und den zierlichen Ornamenten, wie in der ruhigen Haltung, der klassischen Gewandung, den schönen aber etwas allgemeinen Gestalten des Reliefs im oberen Abschluß des Grabsteins. Letzteres stellt Christus als Weltenrichter zwischen Maria und Johannes d. T. thronend dar.

Zwei andere, in Holz geschnitzte ältere Bildwerke in der Sepultur weisen gleichfalls auf einen fremden Künstler, der Apostelaltar und das Kreuzifix. Hans Wagner von Kulmbach, dem man dieselben an Ort und Stelle zuweist, kann nicht einmal die Zeichnungen dazu geliefert haben. Abgesehen davon, daß sie einen wesentlich altertümlicheren Charakter tragen, als die Werke dieses Malers, ist auch die Auffassung eine von Dürers Schule und überhaupt von der Eigenart der Nürnberger Kunst entschieden abweichende. Die Köpfe der Apostel, die vor Jerusalem voneinander Abschied nehmen, um dem an sie ergangenen Rufe zu folgen, sind herb und zum Teil selbst häßlich, ihr Ausdruck ist ernst bis zum Mürrißen, aber voll Charakter; und die schlanken Figuren zeugen von einem tüchtigen Naturstudium, die reichen Gewänder von fleißiger Ausführung. Dasselbe ist mit dem an dem benachbarten Altar aufgestellten Crucifixus der Fall, dessen hagerer Körper in seiner sprechenden Wahrheit, dessen edler Ausdruck siegreich überwundenen Leidens in den herben Zügen einen dem Meister des Apostelaltars sehr verwandten Künstler, vielleicht die Hand desselben Künstlers bekunden. Beide Schnitzwerke haben noch ihre feine alte Bemalung und Vergoldung.

Neben Nürnberg und unabhängig von seiner Kunst entfaltet sich ein eigenes Kunstleben nur um den zweiten Bischofsitz von Franken, um Würzburg, das bis zur Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts nur eine verhältnismäßig untergeordnete Kunstthätigkeit aufzuweisen hatte. Nicht nur an Eigenart und Bedeutung, sondern teilweise auch an Umfang kann die Skulptur dieser Schule mit der Thätigkeit der Nürnberger Bildnerschule einen Vergleich aushalten. Ihre Selbständigkeit gegenüber der letzteren, ihre gedeihliche und eigenartige Entwicklung beruht vor allem auf ihrer Berührung mit der benachbarten schwäbischen Kunst, die um die Mitte des Jahrhunderts, namentlich in der Malerei, selbst der Kunst in Nürnberg wesentlich vorangeeilt war.

Diese unterfränkische Bildschnitzerschule zeigt am stärksten die für die deutsche

Plastik dieser Zeit überhaupt charakteristische Richtung auf einen bis zur Empfindsamkeit gesteigerten Gefühlsausdruck. Bewegte dramatische Motive sind nicht ihre Sache; im günstigsten Falle löst sie dieselben in eine Reihe fein empfundener und liebevoll behandelter Einzelfiguren oder Gruppen auf. Einzelfiguren, namentlich von weiblichen Heiligen, die Mutter Maria mit dem Kinde, der Gekreuzigte, Szenen wie die Beweinung Christi oder die einfachen Familienszenen aus der Kindheit Christi gelingen ihr bei der eigentümlich herzlichen und tiefen Auffassung, der zarten, beinahe schönen Bildung der Formen, der liebevollen Durchführung und bei ihrer feinen Beobachtung der Natur so gut, daß eine Reihe solcher Werke dem Besten, was sonst die fränkische und schwäbische Kunst hervorgebracht hat, vollständig ebenbürtig ist.

Wenn ich von einer unterfränkischen Bildhauerschule gesprochen, so setze ich mich damit in Widerspruch gegen die gewöhnliche Ansicht, welche alle nicht bloß handwerksmäßigen Erzeugnisse dieser Richtung dem Einen Würzburger Künstler *Tilman Riemenschneider* zuschreibt, soweit dieselben nicht — wo sie sich in größerer Entfernung von Würzburg finden — als Werke oberfränkischer oder schwäbischer Meister angesprochen werden. Eine kritische Musterung dieser Arbeiten führt aber dahin, Riemenschneider keineswegs als den einzigen tüchtigen Meister dieser Schule zu betrachten; ich glaube sogar, daß er nicht einmal als der tonangebende Künstler derselben gelten kann und vielmehr vor und neben sich verschiedene nahezu oder vollständig ebenbürtige Bildschnitzer und Bildhauer gehabt hat, welche in Rothenburg a/T., Creglingen u. s. w. das Feld ihrer Thätigkeit und vielleicht auch ihren Sitz hatten. Namentlich ist es ein Meister, ein Bildschnitzer, dessen Thätigkeit in das letzte Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts fällt, welcher in der gleichmäßigen Durchführung und Güte seiner meist unbemalten Holzbildwerke dem Tilman Riemenschneider den Rang streitig machen kann, zumal er dessen unmittelbares Vorbild, wenn nicht sein Lehrer ist. Leider wissen wir auch von ihm nicht einmal den Namen, weshalb ich ihn hier — bis ein glücklicher Fund in den Kirchenarchiven von Rothenburg oder seiner Umgebung uns zum Namen verhilft — unter der Bezeichnung „*Meister des Creglinger Altars*“ aufführe, da diese Arbeit sein Hauptwerk ist und allein die Hausmarke des Künstlers trägt; freilich eine so komplizierte, daß daraus allein die Entzifferung des Namens mindestens sehr unwahrscheinlich erscheint.

Betrachten wir zunächst die Bildwerke, welche in den Hauptorten der Thätigkeit dieser beiden Künstler, in Würzburg und Rothenburg, vor ihnen im Anfange dieser Epoche entstanden sind. In Würzburg findet sich außen am Dom ein Relief der Kreuzigung eingemauert, unten mit den Figuren des Hans Kraft und seiner Familie, welches die Jahreszahl 1451 trägt. Die Ausführung ist so handwerksmäßig, daß man daraus auf die wenige Jahrzehnte später hier entfaltete Blüte der plastischen Kunst nicht würde schließen können. Wohl aber ist dies der Fall mit der großen Gruppe des Todes der Maria im Innern des Domes, nahe am westlichen Eingange. Die beinahe lebensgroßen Steinfiguren sind unterseht und zum Teil sogar entschieden zu kurz geraten; aber die Durchbildung der charaktervollen Köpfe und der reiche knitterige Faltenwurf zeugen von ernstem Naturstudium, die lebendige Teilnahme und die mannigfaltige, tiefe Wiedergabe des Schmerzes von seiner Empfindung, die Gestalt der Maria selbst von edlem Schönheitsfönn. Anderseits läßt sich bei

einem Vergleich dieser wohl kaum später als 1460 entstandenen Gruppe mit den Bildwerken über den Portalen der Marienkirche, die etwa 70 bis 80 Jahre früher ausgeführt wurden, eine spontane Weiterbildung der plastischen Kunst in Würzburg nicht verkennen. In Lebendigkeit der Anordnung und Bewegung ist der Meister jener Gruppe übrigens sowohl seinen Vorgängern als namentlich seinen berühmten Nachfolgern entschieden überlegen. Er wagt es z. B., den Johannes uns vorzuführen, wie er im Übermaß seines Schmerzes sich über den Leichnam wirft; und diesen



Schwebende Engel; vom Altar in der Herrgottskirche zu Gieglingen a. d. L.

ergreifenden Gedanken bringt er mit dramatischer Wirkung und zugleich mit Geschmack zur Darstellung.

Von den Grabmonumenten des Doms gehören zwei dieser Zeit an, die der Bischöfe Gottfried von Limpurg († 1455) und Johann von Grumbach († 1466), welche beide einem Steinmetz *Linhard Strohmaier* zugeschrieben werden. Namentlich ersteres läßt sich der Gruppe des Todes Mariä durch die energische Haltung der unterlegten Figur, die lebensvollen naturalistischen Züge des freundlichen Gesichts und die reiche Faltenbildung des Gewandes ebenbürtig zur Seite stellen.

Auch die benachbarten Städte des westlichen Franken am mittleren Laufe des Main und Neckar haben eine ziemlich beträchtliche Zahl von Denkmälern, namentlich

Bode, Plastik.

11

in Stein, aus der Mitte und zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts aufzuweisen; so Ochsenfurt, Wertheim, Grünsfeld, Greglingen und Rothenburg selbst. In Rothenburg besitzt namentlich die Jakobskirche einen Ölbild in kolossalen Figuren und eine Reihe von Statuen außen an einem Portal des Chors und im Innern von teilweise recht tüchtigen Motiven, wenn auch in der Ausführung meist geringer. Beachtenswert ist insbesondere eine Madonnenstatue, welche in der Gewandung und in dem trefflich naturalistisch behandelten Kinde, freilich bei handwerksmäßiger Ausführung, an Krasts Madonna am „Gläsernen Himmel“ in Nürnberg erinnert. Sie trägt eine sonst unbekannte Hausmarke am Sockel; ihre Entstehung wird etwa in die Jahre 1480 bis 1490 zu setzen sein.

Diese und ähnliche Bildwerke bezeugen übrigens nicht die Hand von wirklichen Künstlern, sondern nur von mehr oder weniger geschickten Handwerkern. Es ist daher begreiflich, daß man sich in Rothenburg für eine Aufgabe, wie die Anfertigung des Hochaltars in der Jakobskirche, im Jahr 1466 nach auswärtz wandte. Die Wahl fiel auf den Maler Friedrich Herlen in Nördlingen, einen unter dem unmittelbaren Einfluß des Roger van der Weyden gebildeten Künstler, der namentlich für den Entwicklungsgang der schwäbischen Malerei von hervorragender Bedeutung geworden ist. Der mittlere Teil dieses Altars enthält in bemalten Freifiguren den Gefreuzigten zwischen Maria und Johannes sowie jederseits drei Heilige, die früher für Arbeiten des M. Wohlgemuth ausgegeben wurden und jetzt allgemein als eigenhändige Werke des Malers gelten, der sich auf einem der Gemälde der Flügel als „Meister dieses Werkes“ ausdrücklich nennt. Bei der Betrachtung der schwäbischen Skulptur dieser Zeit werden wir auf diese Bildwerke zurückkommen; hier interessieren sie uns nur wegen des Einflusses, den sie durch ihre charaktervolle Auffassung, ihre energischen Gewandmotive, die treffliche Behandlung des Nackten auf die Künstler von Rothenburg und der Nachbarstädte ausüben mußten.

Bereits im Jahre 1474 begegnen wir hier in einem Altar derselben Kirche, dem sogenannten Heiligenblutaltar*, einem Bildschnitzer, dessen ausgesprochen fränkische

*) Dr. Weißbecker („Rothenburg ob der Tauber“) teilt verschiedene interessante von ihm aufgefundenen Urkunden über Rothenburger Kunstwerke mit. Danach wäre der Abendmahlsaltar mit dem St. Jodocus-Altar zum heil. Blut in der Blutkapelle identisch, für welchen „Meister Till“ von 1497 bis 1505 beschäftigt war. Wenn diese Nachricht mit Recht auf unseren Altar bezogen wird, so würde damit nicht nur dieses Werk, sondern alle hier auf den anonymen Meister des Greglinger Altars vereinigten Bildwerke als Arbeiten des Tilmann Niemenschneider gesichert sein. Aber auch abgesehen von inneren Gründen, auf welche ich bei der Charakteristik des Niemenschneider näher eingehe, erscheint es mir sehr unwahrscheinlich, daß jener von Meister Till gefertigte Altar wirklich unser Abendmahlsaltar sei. Schon der stipulierte Preis von nur 44 fl. (dem beim Abschluß allerdings noch 10 fl. zur „Ehrung“ hinzugefügt wurden) stimmt bei dem Umfange und der Größe der Figuren dieses dreiteiligen Altarwerkes keineswegs zu den gleichzeitig dem T. Niemenschneider gezahlten Preisen. Auch der Umstand, daß dieselbe Summe dem Tischler gezahlt ward, läßt sich bei dem wesentlich figürlichen Abendmahlsaltar nicht erklären. Sodann ist die Ornamentik in ihren freien und kräftigen Formen der letzten Gotik weder zu der Zeit, zu welcher Meister Till den Altar der Blutkapelle ausführte, noch insbesondere zum Stil von Niemenschneiders Ornamentik passend. Was auch gegen die Folgerichtigkeit der Schlüsse Weißbeckers spricht, ist die Angabe, daß der jetzt als Gegenstück des Abendmahlsaltars aufgestellte Marienaltar gleichfalls von Niemenschneider herrühre und bereits

Art durch solche Anregung von außen zu sehr tüchtiger Eigenart und wirklicher Meisterschaft herausgebildet erscheint. Dieser in Holz geschnitzte, unbemalte Altar zeigt in der Mitte in beinahe lebensgroßen Freisiguren das Abendmahl; auf den Flügeln, in flachem Relief, den Einzug in Jerusalem und Christus am Ölberg; in dem Aufsatz die Statuetten der Maria und des Johannes zur Seite eines Kreuzes, das zwei Engel halten, zuoberst Christus als Schmerzensmann; die alte Staffel (eine Be- weinung Christi) ist im vorigen Jahrhundert durch eine rohe Darstellung der Taufe ersetzt worden.

Der Charakter des Künstlers ist ein sehr ausgeprägter, von allen gleichzeitigen fränkischen und schwäbischen Bildschnitzern verschiedener. Ein einfacher, gesunder Naturalismus ist ja überhaupt Gemeingut der Zeit; aber nur wenige deutsche Künstler üben ihn mit dem Maß und dem Ernst aus, wie er sich hier bekundet. Obgleich in der Gruppe des Abendmahls ein etwas starrer Zug in Bewegung und Ausdruck den Beweis liefert, daß die vollendete Darstellung dieser großen dramatischen Aufgabe außerhalb dieser Kunst lag, so läßt sich derselben doch kaum eine zweite Darstellung dieses Gegenstandes in der deutschen Plastik an die Seite setzen. Die beigegebene Abbildung zeigt, wie edel und teilweise selbst lebendig das Motiv, wie einheitlich die Komposition gedacht und mit welchem Verständnis gleichzeitig jede einzelne Figur zur Geltung gebracht ist. Dieser Anordnung entspricht der Reichtum der Charakteristik in den Typen, wie in der Bewegung und Gewandung. Freilich tiefgehende Verschiedenheiten sind es nicht gerade, durch welche der Künstler seine Apostel charakterisiert; die meisten zeigen die verwandten, etwas langgezogenen Gesichter von einer nicht unschönen, fast idealen Bildung: vorspringende Backenknochen, etwas eingefallene Wangen, starkes Kinn, regelmäßige, kräftige Nase, mandelförmige, zuweilen etwas schief stehende Augen, volles gelocktes oder welliges Haar. Die augenfälligen Verschiedenheiten beruhen wesentlich im Alter, im Schnitt von Bart und Haar, in größerer oder stärkerer Magerkeit; diese hat der Künstler mit um so größerer Sorgfalt betont und durchgeführt und die so erzielte Mannigfaltigkeit durch die reichen Motive seiner Gewandung noch zu heben gesucht. Die Gewandung ist wieder sehr charakteristisch für den Meister: ein weites Ärmelgewand von nicht sehr starkem Stoff ist in der Regel von einem langen ärmellosen Mantel aus ähnlichem ungefülltem Stoff bedeckt, der in der mannigfachsten Weise angeordnet ist. Dadurch sind die kräftigen Langfalten bei jeder stärkeren Bewegung einzelner Körperteile durch zahlreiche kleine knitterige Quersalten unterbrochen. Unter diesen Falten kommt zwar der Körper selbst wenig zur Geltung, wohl aber sind in denselben, da sie auf einem außerordentlich fleißigen Naturstudium beruhen, die Formen und Bewegungen des Körpers in sehr verständlicher, charakteristischer Weise zum Ausdruck gebracht. Derselbe Fleiß, dasselbe feine Studium, welches sich in der Gewandung verrät, beobachten wir durchweg in den Köpfen, in Händen und Füßen: in dem mit außerordentlicher Liebe und Geschmack ausgearbeiteten Haar, in dem scharfen Schnitt der Lippen und Augen, bei denen namentlich die Wiedergabe

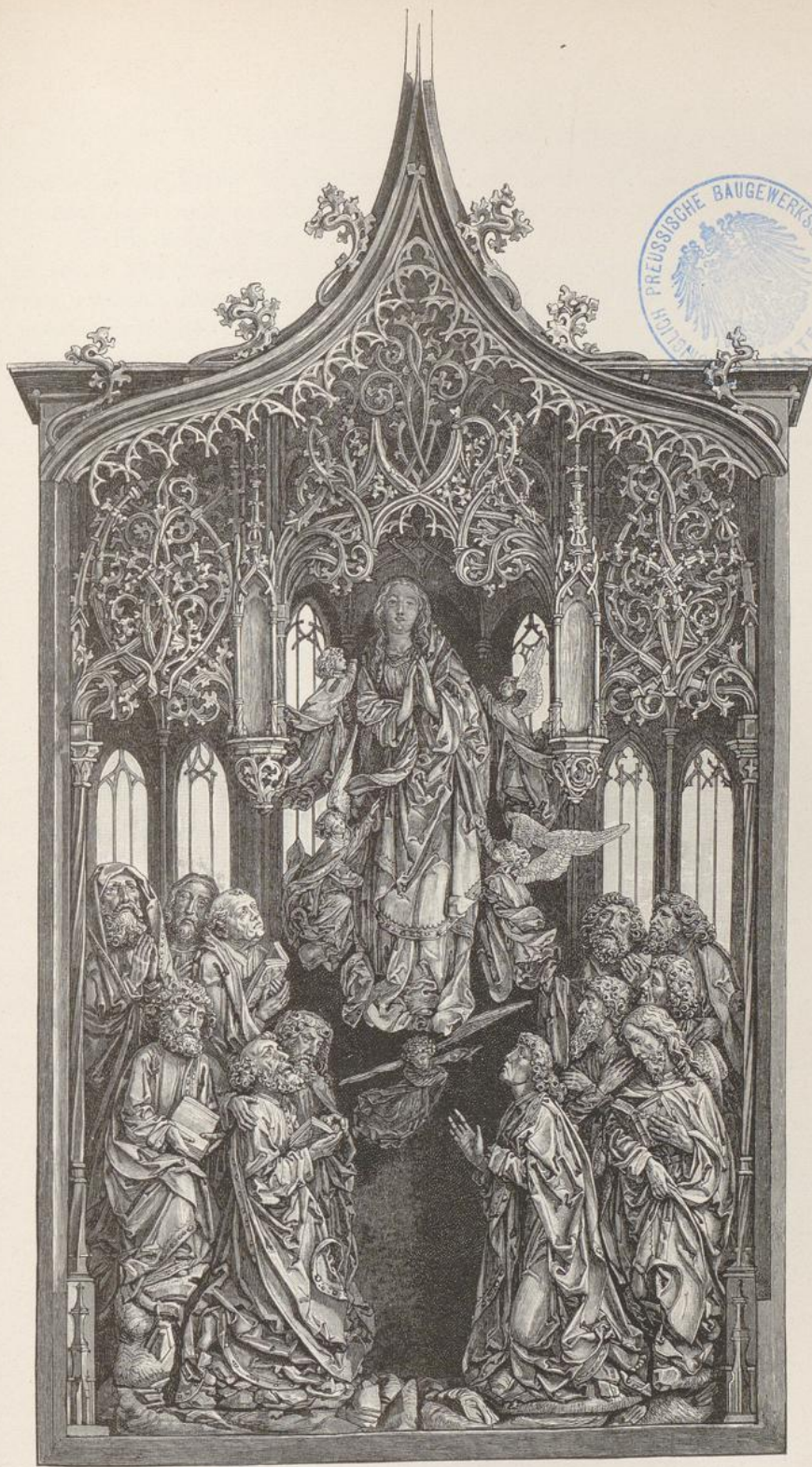
1495 von ihm gefertigt sei. Derselbe scheint mir nicht nur einen ganz verschiedenartigen, weit hinter Niemenschneider zurückstehenden Künstler zu verraten (mit Ausnahme des altertümlichen, nicht zugehörigen Predellenreliefs mit dem Tode der Maria), sondern auch um mehr als ein Jahrzehnt später entstanden zu sein, als jener bei Niemenschneider bestellte Altar.

der Falten unter den Augenlidern charakteristisch ist, die weiche Behandlung des Fleisches, worin dem Künstler wohl kein anderer Bildschnitzer gleichkommt, die mageren Hände mit den geschwellenen Adern und den schlanken Fingern, deren Spiel der Künstler zur Verstärkung des Ausdruckes trefflich zu benutzen versteht, bei älteren Leuten die häßlichen platten Füße mit den geschlossenen, in einer Linie schräg abgeschnittenen Zehen. Eine ganz besondere Anziehungskraft übt der Künstler durch den eigentümlich edlen, ernsten Ausdruck seiner Köpfe, in welchen sich Leid und Freud in besonders tiefer, ergreifender Weise ausspricht, und die beinahe feierliche Ruhe in den Bewegungen, mit denen die reiche unruhige Gewandung in wirkungsvoller Weise kontrastiert.

Daß der Künstler dieses Altarwerkes ein Rothenburger war oder doch aus der Nachbarschaft stammte, wird durch mehrere andere größere Altäre in den Ortschaften um Rothenburg, welche offenbar auf dieselbe Hand zurückgehen, mehr als wahrscheinlich. Der Altar in der Kirche zu Detwang, am Fuße des steilen Abhanges, auf dem sich Rothenburg malerisch über der Tauber erhebt, zeigt sogar ganz ähnliche Anordnung: in der Mitte in Freifiguren den gekreuzigten Christus zwischen den Gruppen seiner klagenden Angehörigen und der Juden und römischen Krieger; auf den Flügeln in flachem Relief wieder Christus am Ölberg und die Auferstehung Christi. Auffassung und Behandlung sind hier weniger herb, die Verkürzungen glücklicher als im Altar der Jakobskirche, der sich dadurch als die ältere Arbeit kennzeichnet. Der Gekreuzigte ist durch den edlen Ausdruck des hehren Hauptes, die glücklichen Verhältnisse und die weiche Behandlung des Körpers, die Anordnung des in große Falten gelegten Schurzes eine der edelsten Darstellungen des Gekreuzigten in der deutschen Kunst. Auch wie der Künstler hier den Ölberg ganz neu komponiert und doch nicht minder tief empfunden hat, zeugt für das Talent und den Ernst desselben.

Für die Entstehung einer dritten Arbeit in dieser Gegend, für den Marienaltar der Wallfahrtskirche vor Greglingen, haben wir wieder ein festes Datum; das Jahr 1487, welches eine Inschrift auf dem Altar angiebt. Nach Umfang und Vollständigkeit, teilweise auch nach seinem künstlerischen Wert ist dieser Altar das Hauptwerk des Künstlers; da er außerdem die einzige Arbeit desselben ist, welche seine Hausmarke trägt, so sind wir wohl berechtigt, den Künstler nach diesem Altar zu benennen, bis ein glücklicher Fund irgend einen Namen in Übereinstimmung mit den in jener Hausmarke versteckten Buchstaben, von denen nur V und S sich deutlich herauslesen lassen, ans Tageslicht fördert.

Das Mittelstück, welches unsere Abbildung wiedergiebt, stellt in etwas unterlebensgroßen Freifiguren die Himmelfahrt Mariä dar; die Flügel, in Flachrelief, links Heimsuchung, Verkündigung und Geburt Christi, rechts Darstellung im Tempel, Anbetung der Könige und Christus im Tempel lehrend; in der Staffel zwei Engel mit dem Tuch der Veronika; im zierlichen Maßwerk oberhalb des Mittelfeldes die Krönung der Maria und zuoberst Christus mit der Siegesfahne. Die Ausführung der Flügel verrät, bei dem Vergleich mit der Gruppe der Himmelfahrt, die Hände von Gehilfen; dagegen bezeugen die Freifiguren der Hauptgruppe noch einen Fortschritt gegenüber den älteren Arbeiten in Rothenburg und Detwang. Die Charakteristik der Gestalten ist eine reichere und tiefere, ihr Ausdruck und ihre Bewegung sind lebendiger, die Falten in den Gewändern bei gleichem Reichtum und Verständnis des Details



Marienaltar in der Herrgottskirche zu Ereglingen a. d. Tauber.

größer in den Motiven, die Behandlung breiter und weicher. Von hinreißend schönen Formen und anmutigster Bewegung sind ganz besonders die kleinen flatternden Engel.

Charakteristisch ist für alle diese Bildwerke, daß sie nicht bemalt sind und von vornherein nicht auf Malerei berechnet waren; letzteres wird durch die ganz bescheidene Färbung der Augensterne und Lippen bewiesen. Auch der Umstand, daß jeglicher Schmuck durch Gemälde an diesen Altären fehlt, ist gewiß nicht zufällig und läßt darauf schließen, daß der Künstler selbst als Maler nicht thätig war und keinen geschickten Maler in seiner Nähe hatte. Daß er aber die Farblosigkeit keineswegs prinzipiell bevorzugt, sondern durch beschränkte Mittel der Besteller oder ähnliche äußere Gründe dazu gezwungen wurde, dies beweisen die Überreste eines gleichfalls aus der Nähe von Rothenburg stammenden Altars, deren Reiz ganz besonders durch ihre alte Bemalung und Vergoldung erhöht wird: die etwa dreiviertel lebensgroßen Statuen der heil. Lorenz und Stephan im Besitz des Herrn von Gontard zu Frankfurt a/M., woselbst sich im Städtischen Museum auch die zugehörigen, leider durch Wurmfraß sehr beschädigten beiden anderen Heiligenfiguren befinden. Ursprünglich bemalt, war auch die sehr charakteristische Madonnenstatue im Berliner Museum der Maria in der Greglinger Himmelfahrt sehr ähnlich. Wie diese, so wird dem T. Riemenschneider auch ein größeres Denkmal zugeschrieben, welches ich vielmehr auf unsern Künstler zurückführen möchte: der in Sandstein ausgeführte Grabstein der 1504 verstorbenen Gräfin Dorothea von Wertheim in der Kirche zu Grünsfeld (vgl. die Abbild.).

Die Haltung der etwas über lebensgroßen Figur, die Anordnung des Kopftuches, Zeichnung der Hände und des Kopfes, die trefflich studierte Gewandung, die weiche Behandlung des Fleisches scheinen mir den Meister des Greglinger Altars zu verraten, dessen jüngstes datierbares Werk wir



Grabmal der Gräfin Dorothea von Wertheim
in Grünsfeld.

hier vor uns haben würden. Ob er als Bildschnitzer nur das Modell geliefert hat, oder selbst die Ausführung in Stein herstellte, ist freilich ohne weiteres nicht zu entscheiden; nach der Art und Meisterschaft der Ausführung möchte ich aber das letztere annehmen. Auch in Rothenburg begegnen wir einigen Steinfiguren, die wenigstens auf die Werkstatt des Künstlers zurückgehen: in der Jakobskirche ein heil. Bischof an einem der Pfeiler, sowie eine ähnliche Figur desselben Heiligen in der Franziskanerkirche, mit der Jahreszahl 1492.

Mehrere öffentliche Sammlungen besitzen noch eine Anzahl teilweise sehr hervorragender Bildwerke des Künstlers, freilich meist nur Bruchstücke größerer Altarwerke. Im Nationalmuseum zu München befinden sich, unter dem Namen des T. Riemenhneider, die sitzenden unbemalten Holzfiguren der zwölf Apostel, in mehr als halber Lebensgröße; auf der Versteigerung der bekannten Sammlung Martinengo in Würzburg erworben. Nach der Verwandtschaft der Typen sowohl als der Gewandung sind dieselben fast gleichzeitig mit dem Greglinger Marienaltar von 1487 entstanden. In der Durchführung sind sie fast von gleicher Meisterschaft wie die Figuren dieses Altars; und auch in der Charakteristik und Anordnung gehören sie zum Besten, was der Künstler geschnitten hat. Nur eine Werkstattarbeit ist dagegen das kleinere Flachrelief einer Stäupung Christi in derselben Sammlung, hinter dem ein Relief der Anbetung des Kindes im Berliner Museum im Wert der Ausführung noch etwas zurücksteht. Eigenhändig erscheint wieder das Bruchstück einer gleichfalls nicht besonders umfangreichen Anbetung der Könige im Germanischen Museum (Nr. 552), welche wohl, wie jene beiden Reliefs, den Schmuck eines Altarflügels bildete: Maria und vor ihr einer der Könige, edle Gestalten in reicher Gewandung, deren knitterige Falten auf die frühere Zeit des Meisters zu deuten scheinen.

Zwei der vollendetsten Arbeiten des Künstlers besitzt das South Kensington Museum zu London. Das in unserer Abbildung als „Ehepaar im Betstuhl“ bezeichnete größere Schnitzwerk, wohl von vornherein nicht auf Bemalung berechnet, scheint vielmehr das Bruchstück eine Darstellung der „heil. Sippe“, bei welcher wir gleichzeitig in Deutschland die Vorfahren Christi vielfach in ähnlicher Weise wie hier paarweise zusammengruppiert sehen. In Modellierung, Ausdruck und Gewandbehandlung hat der Künstler besseres überhaupt nicht geleistet. Die geschmackvolle, freie Anordnung, die Breite der Behandlung neben der außerordentlichen Schärfe sprechen für die reifste Zeit des Künstlers. Dasselbe scheint mir mit zwei berühmten kleinen Köpfen der Fall zu sein, denen man die Ehre angethan hat, sie als Schnitzwerke des Albrecht Dürer zu bezeichnen: die Köpfe von Adam und Eva, von denen die nebenstehende Abbildung den ersteren beinahe in der Größe des Originals wiedergiebt. Der Typus der edlen jugendlichen Köpfe, der scharfe Schnitt von Lippen und Augen, die Anordnung und Behandlung des Haares, namentlich der vollen Locken des herrlichen Adam, dessen sinniger fast schwermütiger Ausdruck, endlich die weiche Behandlung des Fleisches sind ebensoviel charakteristische Eigenschaften des Meisters vom Greglinger Altar. Derselbe übertrifft hier im kleinen Maßstab selbst das, was die Nürnberger und Augsburger Medailleure in den ersten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts in ihren berühmten Buchsbaummodellen geschaffen haben.



Ehepaar im Betstuhl.

Holzschnittwerk vom Meister des Creglinger Altars; im South-Kensington-Museum
zu London.

Dem Meister des Greglinger Marienaltars ist der jüngere *Tilman Riemenschneider* so verwandt, daß die Hauptwerke des ersteren neuerdings als Arbeiten Riemenschneiders in Anspruch genommen worden sind. Würden dieselben nicht durch ihre Daten in eine Zeit verwiesen, in welcher Riemenschneider noch Knabe oder wenigstens noch Geselle war, so wäre allerdings die Vermutung nicht ungerechtfertigt, daß wir jene obengenannten Bildschnitzereien als Jugendwerke des berühmten Würzburger Künstlers anzusehen hätten.

Über Riemenschneiders Leben und Werke besitzen wir eine verhältnismäßig größere Zahl zuverlässiger Nachrichten. Der Künstler war kein geborener Franke, sondern ein Niedersachse. Im Jahre 1483 wurde der Bildschnitzergeselle Tyllman Riemenschneider aus Osterode am Harz in die Lucasgilde von Würzburg aufgenommen. In dem Gesellen, der auf der Wanderschaft war, haben wir mit großer Wahrscheinlichkeit noch einen jungen Burschen zu sehen. Dies bestätigen seine Bildnisse: das Selbstbildnis auf der Grablegung in Maibbrunn von 1525 und sein Grabstein, nach welchem wir seine Geburt etwa zwischen die Jahre 1460 und 1465 zu setzen haben. Nicht lange nach seiner Aufnahme in die Gilde verheiratet sich der junge Künstler mit der Witwe eines Goldschmieds und wird sich wohl gleichzeitig als selbstständiger Meister besetzt haben. Für seine Bildung und seinen Charakter legen die Ehrenämter, welche er, der Fremde, nacheinander bekleidete, lautes Zeugnis ab. Im Jahre 1504 wurde er in den unteren Rat, 1518 in den oberen Rat der Stadt gewählt und zwei Jahre darauf bekleidete er sogar das höchste städtische Amt als erster Bürgermeister. Als Pfleger der Marienkapelle wird er wiederholt genannt, und selbst als Führer der städtischen Truppen spielt er 1522 eine Rolle. Seiner Thätigkeit in öffentlichen Ämtern wurde durch die Reaktion des Bischofs Konrad von Thüngen, nach Niederwerfung des Bauernaufstandes durch diesen kriegerischen Kirchenfürsten, ein gewaltames Ende gemacht: im Sommer 1525 wurde Riemenschneider mit zehn anderen Mitgliedern des Rats, welche früher gegen die Zumutungen des Bischofs gestimmt und späterhin die Partei der Bauern genommen hatten, aus dem Rate ausgestoßen. Seitdem lebte der Künstler zurückgezogen nur seiner Arbeit, welcher am 8. Juli 1531 der Tod ein Ziel setzte.



Kopf des Adam. Birnbaumholz.
London, South Kensington Museum.

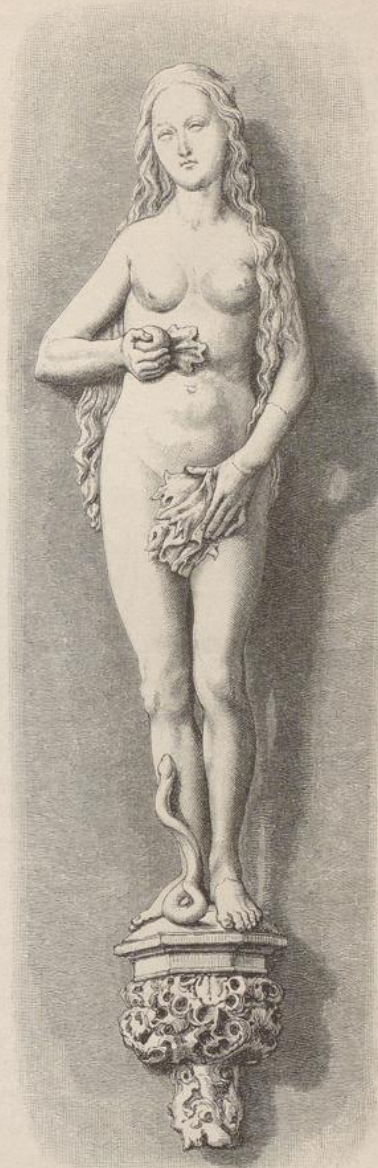
Auch über die Werke des „Meister Till“ besitzen wir ebenso zuverlässige Urkunden, welche in Beckers fleißigem und noch immer nur zum kleineren Teil veraltetem Werke über T. Riemenschneider zusammengestellt sind. Als erstes Werk betrachtet Becker den Grabstein des 1487 verstorbenen Ritters Eberhard von Grumbach in der Kirche zu Rimpf, vor Würzburg: der Verstorbene ist auf einem Löwen stehend von vorn in voller Rüstung dargestellt und fast ganz frei aus dem Stein herausgearbeitet; eine tüchtige Gestalt, die aber vor den besten ähnlichen Arbeiten spätgotischer Zeit in dieser Gegend noch wenig voraus hat. Eine Aufgabe, sich als echter Künstler der Renaissance zu zeigen, wurde ihm 1490 durch den Auftrag auf die mehr als lebensgroßen Sandsteinfiguren von Adam und Eva an der Südtür der Marienkapelle in Würzburg zu teil, welche der Künstler nebst den Baldachinen und den daran angebrachten Gruppen der Verkündigung und der Erscheinung Christi als Gärtner in drei Jahren vollendete. Schon als die ersten großen nackten Statuen der deutschen Kunst dieser Epoche haben sie ihre Bedeutung; aber auch die Art der Lösung dieser schwierigen neuen Aufgabe verdient alle Anerkennung. Größe in der Auffassung der Formen oder Freiheit in der Bewegung darf man freilich bei Riemenschneider nicht erwarten; beide Figuren sind vielmehr schüchtern aufgefaßt und befangen in ihrer Bewegung. Aber diese Befangenheit hat zugleich den Reiz einer keuschen, schamhaften Empfindung; und doch zeugt dabei die Behandlung des Nackten von einem feinen Verständnis und fleißigen Studium der Natur. Daß, gerade im Gegensatz gegen Hubert van Eyck's Gestalten der Voreltern, die Eva mehr befriedigt als der magere, in seiner Stellung besonders ungeschickte Adam, ist in der Begabung des Künstlers begründet. Für die gleiche Kirche fertigte Riemenschneider später, zwischen den Jahren 1500 und 1506, die mehr als lebensgroßen Sandsteinstatuen Christi, des Täufers und der zwölf Apostel, welche außen an den Strebepfeilern in Tabernakeln aufgestellt sind. Sie haben mehr oder weniger starke Restaurationen erlitten; fünf derselben sind durch moderne Kopien ersetzt und kürzlich an zwei Pfeilern des Doms, gleich beim Haupteingang, aufgestellt worden. Sie gestatten dadurch ein sichereres Urteil als die noch oben unter dem Dache der Marienkapelle an ihrem alten Platze befindlichen Figuren. Die Ausführung dieser mehr als lebensgroßen Statuen ist nur Gesellenarbeit, worauf schon der geringe Preis von 10 Fl. für jede Figur hinweist. Sie sind fast sämtlich zu flach, fast nur wie ein Hochrelief gehalten und in der Charakteristik zu schwächlich, in der Faltengebung zu unruhig und kleinlich. Das fällt namentlich im Vergleich zu den kleinen Apostelfiguren des Greglinger Meisters im Nationalmuseum zu München, so verwandt dieselben sind, deutlich in die Augen. Von Bedeutung aber bleiben sie namentlich dadurch, daß wir in ihnen Riemenschneiders Streben nach Charakteristik und seine Befähigung dafür in keinem anderen Werke so gut kennen lernen wie hier. Im Innern der Kirche stehen, am Eingange zum Chor, die Holzfiguren des heil. Jakobus und Sebastian, gute Arbeiten der Werkstatt, sowie zwei köstliche jugendliche Frauengestalten, die heil. Margarete und Dorothea. Die umstehende Abbildung der letzteren zeigt, welchen hohen Reiz edler Weiblichkeit Meister Till in Haltung, Bildung und Ausdruck seinen Frauengestalten zu verleihen verstand.

Gleichzeitig mit den Statuen von Adam und Eva, im Jahre 1493, vollendete der Meister, laut Inschrift am Sockel, auch eine lebensgroße Madonnenstatue aus Sandstein

in der Neumünsterkirche. Die Abbildung auf S. 171 giebt einen vortreflichen Begriff von dem Geschmack in der Anordnung, der malerischen Gewandbehandlung, der feinen Empfindung und trefflichen Durchbildung, namentlich des Fleisches. Von zwei anderen Madonnenstatuen in Stein, die stets auf Riemenschneider zurückgeführt werden, steht diejenige am Rathhaus zu Oßsenfurt, mit der Jahreszahl 1498, so weit hinter allen beglaubigten Arbeiten des Meisters zurück und hat auch so wenig von dessen charakteristischen Eigentümlichkeiten, daß sie ihm entschieden abgesprochen werden muß; um so mehr, als eine zweite etwas kleinere Statue, die neuerdings in das Städtische Museum zu Frankfurt gekommen ist, noch weicher in der Behandlung, zarter im Ausdruck und einfacher in der Gewandung ist als die Madonna der Neumünsterkirche, so daß ihre Entstehung in die spätere Zeit des Künstlers gesetzt werden muß. Sie darf wohl als die vollendetste Einzelsfigur von der Hand des Meisters bezeichnet werden.

Im Jahre 1494 hatte Riemenschneider ein Relief mit den „Bierzehn Nothelfern“ für das Stift St. Burkhard, jetzt das Hospital, zu schnitzen. Die zum Teil recht tüchtigen Figuren weichen doch in ihren kurzen Verhältnissen, in der Faltenbildung und selbst in den Typen von Riemenschneiders Arbeiten so sehr ab, daß die Ausführung ganz von der Hand eines Gesellen herrühren muß. Wird doch überhaupt eine wesentliche Beteiligung von Gesellen an manchen der selbst urkundlich ihm übertragenen Arbeiten durch die große Werkstatt, welche der Meister hielt, mehr als wahrscheinlich gemacht. In dem Einen Jahr 1501, über welches wir allein Nachrichten nach dieser Richtung besitzen, werden nicht weniger als zwölf Lehrlinge von Riemenschneider namhaft gemacht.

Die erste Arbeit, welche der Künstler für den Dom zu liefern hatte, ein 1494 ausgeführtes Sakramentshaus, welches bis unter die Decke reichte, also durch seinen



Eva. Von Riemenschneider.
Am Portal der Marienkirche zu Würzburg.

Umfang mit Krafts berühmtem Sakramentshaus in der Lorenzkirche wetteiferte, ist leider im vorigen Jahrhundert, ebenso wie das von ihm 1510 in derselben Kirche errichtete Tabernakel zerstört worden. Mehrere andere hervorragende Arbeiten seiner Hand sind hier jedoch noch erhalten. Zunächst oben im Chor der Kirche ein kolossales, in seiner alten Bemalung trefflich erhaltenes Holzkruzifix; energischer in der gestreckten Bewegung und in dem leidenden Ausdruck des beinahe häßlich naturwahren Kopfes,



Die heil. Dorothea. Von Riemenschneider.
In der Marienkapelle zu Würzburg.

als wir es sonst bei Riemenschneiders Figuren gewohnt sind, und, soweit der hohe Platz ein Urteil zuläßt, von sehr tüchtiger Durchbildung des Körpers. Bekannte Hauptwerke des Künstlers sind sodann die beiden Grabmäler von Fürstbischöfen, dasjenige des im Jahre 1495 verstorbenen Rudolf von Scherenberg und das des Bischofs Lorenz von Bibra, welcher 1519 starb; beide aus rotem Marmor, im Hochrelief und im Aufbau einander sehr ähnlich. Das eine ist für die frühere Zeit Riemenschneiders ebenso charakteristisch und ausgezeichnet, wie das andere für seine letzte Zeit. Bischof Rudolf, eine energische Greisengestalt, ist in seinen tiefgefurchten, eckigen Zügen mit so meisterhaft individueller Treue wiedergegeben, daß der Kopf den Büsten eines Rossellino oder Ben. da Majano sich vergleichen läßt. Auch sein bischöfliches Gewand zeigt die gleiche, etwas herbe Behandlung der überreichen kleinen Falten. Der prächtige gotische Baldachin und die Einrahmung der Figur wie die von zwei schönen Engeln gehaltene Grabchrift zeigen eine geschmackvolle Erfindung und tüchtige Ausbildung der phantastischen spätgotischen Formen. Daneben erscheint der Aufbau und die Ornamentik des in Renaissanceformen decorierten Grabmals des Fürstbischofs Lorenz von Bibra etwas nüchtern und schwerfällig; der Künstler vermochte mit den fremdartigen, ihm obenein nur unrein und teilweise unverständlich überlieferten Formen und Ornamenten nicht so umzugehen wie mit den ererbten, ihm in Fleisch und Blut übergegangenen

gotischen Dekorationsformen. Dagegen ist die Hauptfigur in ihrer lebendigen Auffassung, in der weichen Behandlung des Fleisches, der großen, einfachen Behandlung der Gewandfalten jener älteren Grabfigur völlig gewachsen, wenn ihr auch die Energie und Frische der Auffassung derselben abgeht. Einen besonders reizvollen Schmuck besitzt das Grab noch in dem reichen, fast spielend angebrachten figürlichen Beiwerk: den zahlreichen kleinen geflügelten Genien, welche Inschrift und Wappen halten und in den Guirlanden spielen, die statt des gotischen Maßwerks den Bogen über der Grabfigur füllen, sowie den Statuetten des heil. Lorenz und Kilian. Die Bronzeplatten,

mit den in flachem Relief gehaltenen Figuren der Verstorbenen, mit welchen beide Grabmäler ursprünglich bedeckt waren und die jetzt im südlichen Seitenschiff aufgestellt sind, wurden in Nürnberg (wohl in Bischofs Werkstatt) gegossen, gehen aber in ihrem Entwurf wohl gleichfalls auf Riemenschneider zurück.

Würzburg besitzt noch in zwei anderen Kirchen Grabdenkmäler seines großen Meisters. Der in Hochrelief ausgeführte Grabstein des im Jahre 1499 auf einer Fahrt nach Jerusalem verstorbenen Ritters Konrad von Schaumburg in der Marienkapelle ist nur eine handwerksmäßige Arbeit; schwächlich in der Haltung, ohne individuelle Durchbildung der weichlichen Züge des lockigen Hauptes. Weit tüchtiger, wenn auch noch einfacher ist die gleichfalls in Sandstein ausgeführte Grabplatte des Abts der Schottenkirche Johannes von Tritenheim († 1516) in der Neumünsterkirche; in flachem Relief gehalten, von feiner Gesichtsbildung, vornehmer Haltung und tüchtiger Gewandung.

Riemenschneiders berühmtestes Grabmal und zugleich sein Meisterwerk ist das Grabmal Kaiser Heinrichs II. und seiner Gemahlin Kunigunde in dem von ihnen gestifteten Bamberger Dom. Bischof Heinrich Gros von Trokau ertheilte dem Künstler den Auftrag dazu im Jahre 1499, aber erst 1513 war dasselbe vollendet. Das in Solenhofer Stein gearbeitete Denkmal hat die Form, welche für die reicheren Hochgrabmäler in Deutschland seit dem zwölften Jahrhundert aufgekommen war: die in Hochrelief ausgeführten Figuren des Kaisers und seiner Gemahlin, bekrönt von reichen gotischen Baldachinen, ruhen oben auf der hohen Tumba, an deren Vorder-



Madonna. Von Riemenschneider.
In der Neumünsterkirche zu Würzburg.

seite eine Inschrift, an den drei anderen Seiten fünf Darstellungen aus dem Leben des Kaiserpaars in Hochrelief angebracht sind. Beide Figuren sind tüchtige, mehr ideal gehaltene Gestalten von schöner Gewandung; ebenso bedeutend sind die Reliefs, die uns Gelegenheit bieten, den Künstler in seiner leichten, liebenswürdigen Art zu erzählen, der glücklichen Anordnung und feinen Empfindung aufs vorteilhafteste kennen zu lernen. Besonders ansprechend sind die Szenen, auf welchen die Kaiserin mit ihrem Gefolge von jungen Frauen auftritt, da der Künstler seine zarte, weibliche Art der Empfindung in ihnen am vorteilhaftesten zum Ausdruck bringen konnte. Die Behandlung ist durchweg eine sehr sorgfältige und läßt die eigenhändige Ausführung für die figürlichen Darstellungen annehmen.

Nach der ähnlichen Richtung hin wie diese Reliefs kennzeichnen den Meister mehrere unter sich sehr verwandte Darstellungen der Beweinung Christi. Die erst vor kurzem in der Franziskanerkirche zu Würzburg aufgestellte Pieta, leider neu bemalt, ist besonders herbe und auch in den Proportionen der fein durchgeführten Figuren nicht glücklich. Zwei reichere Kompositionen des ähnlichen Motivs sind in Sandstein ausgeführt. Eine derselben wurde für das Grabmal der 1508 verstorbenen Anna Eltlin in Heidingsfeld nahe bei Würzburg ausgeführt. Unter dem Kreuz klagen Maria, Johannes und Magdalena um den Leichnam Christi, den sie vor sich halten. Die Anordnung ist, namentlich in der Bewegung sämtlicher Figuren nach einer Richtung, nicht sehr glücklich, und ebenso ist die Haltung und sind die Verhältnisse des Leichnams Christi, sind die schmalen, kleinen Köpfe keineswegs tadellos; aber die Empfindung ist eine sehr zarte, die Durchführung sowohl in Fleisch wie in der vollen Gewandung eine sehr fleißige. Reicher und bedeutender ist der gleiche Gegenstand in dem gleichfalls dicht vor den Mauern Würzburgs gelegenen Maidbrunn wiedergegeben. Unter den drei Kreuzen klagen die Angehörigen Christi um den Leichnam des Herrn, den Maria und Joseph von Arimathia unterstützen, neun beinahe freigearbeitete Figuren, nur wenig unter Lebensgröße. Die Durchführung in Sandstein ist vortrefflich, und Schmerz und Trauer sind auch hier mit edlem Maß und tiefer Empfindung wiedergegeben. Die Schranken in der Begabung des Meisters machen sich freilich gerade in einer solchen reichen und dramatischen Darstellung besonders bemerkbar; die Figuren sind, obgleich geschmackvoll zusammengestellt, weder in der äußeren Komposition, noch innerlich miteinander zu einer künstlerischen Gruppe verbunden. Ein dem Heidingsfelder Relief sehr verwandtes kleines Holzrelief des gleichen Motivs, welches seit einiger Zeit in die Sammlung der Universität zu Würzburg gekommen ist, ist bei gleicher Zartheit der Empfindung glücklicher in den Verhältnissen der Figuren und in der Gewandung, weshalb es für die Reproduktion ausgewählt wurde. Dieselbe Sammlung besitzt, neben einigen Figuren aus Riemenschneiders Werkstatt, zwei tüchtige in Holz geschnitzte kleinere Madonnenstatuen vom Meister selbst. In der Sammlung des historischen Vereins ist wenigstens die sitzende Figur des heil. Stephan eine eigenhändige Arbeit. Mehrere Einzelfiguren und Reliefs befinden sich noch im Privatbesitz zu Würzburg. Einige bemerkenswerte Holzbildwerke des Künstlers und seiner Werkstatt, in Würzburg gesammelt, besitzt Herr A. Streit in Kissingen; namentlich die Statuen einer Barbara, eines Jakobus und von zwei schwebenden Engeln. Das Germanische Museum besitzt in der Statue der

heil. Elisabeth eine fein empfundene, freilich stark restaurierte Arbeit. Das Nationalmuseum zu München hat zwei ähnliche weibliche Heilige in alter Bemalung, eine kleine geringere Beweinung Christi sowie die zierliche Statuette des heil. Sebastian. Das Berliner Museum besitzt seit kurzem vier größere, aus der Pfarrkirche zu Kitzingen stammende Holzfiguren, unter denen die beiden kleineren Bischofsstatuen die besseren sind. Eine Kreuzigungsgruppe, in etwa halblebensgroßen, fein empfundenen aber überstülpten Figuren, befindet sich im Museum zu Darmstadt: die Gestalten



Beweinung Christi. Holzrelief von Riemen Schneider in der Universitätsammlung zu Würzburg.

von Maria und Johannes, und eine ähnliche, etwas kleinere Gruppe im Besitze des Herrn von Hefner-Alteneck in München; ein paar Einzelfiguren im Welfenmuseum zu Hannover.

Eine eigenartige, durch ihre treffliche alte Bemalung noch besonders wertvolle Arbeit Riemen Schneiders ist die Madonna im Rosenkranz in der Wallfahrtskapelle bei Volkach im mittleren Mainthal, welche oben von der Decke der Kirche herabhängt. Diese Aufstellung und die Einrahmung durch einen ovalen Rosenkranz, in welchem fünf kleine Rundreliefs mit Darstellungen aus dem Leben der Maria angebracht sind, endlich die Engel, welche die Madonna musizierend umgeben und die Krone über ihr halten, machen es wohl zweifellos, daß der Künstler den „englischen Gruß“ von Stof in der Lorenzkirche kannte und zum Vorbild genommen hat. Riemen Schneider führte

dieses Schnitzwerk im Jahre 1521 aus, drei Jahre nach der Entstehung jenes Bildwerkes. Die Madonna ist durch ihre feierliche Haltung, den fast schwärmerischen Ausdruck, die feine Durchführung von Fleisch und Gewandung eine der glücklichsten Schöpfungen des Meisters. Das Ganze kann sehr wohl den Vergleich mit dem viel berühmteren Werke des älteren Nürnberger Künstlers aushalten. Das Sakramentshaus in der Pfarrkirche zu Ochsenfurt hat man wohl mit Unrecht dem Meister abgesprochen, wenn es auch in der Ausführung nur die Hand eines geringen Gesellen verrät. Eine tüchtigere Arbeit ist die Holzfigur des heil. Nikolaus in derselben Kirche. Einzelne Heiligenfiguren in Kirchen der Umgebung von Würzburg, wie zu Ipphoven und Stettbach, und die Madonna über dem Marienbrunnen zu Thüngersheim, die man dem Meister Till in neuester Zeit zuschreibt, sind mir nicht bekannt. Ebenso wenig der bedeutendere dreiteilige bemalte Flügelaltar in der Kirche zu Männerstadt, den der Künstler urkundlich im Jahre 1492 ausführte. Die Hauptfigur dieses Altars, die heil. Magdalena, sowie zwei der Relieftafeln mit Darstellungen aus ihrem Leben befinden sich jetzt in der Sattlerischen Sammlung zu Mainberg.

Zum Schlusse ein paar Worte über das Gesamtbild, welches sich aus der reichen und mannigfaltigen Zahl dieser Werke des Künstlers ergibt; namentlich in Beziehung auf den ihm so nahe verwandten älteren Meister der unterfränkischen Schule, den wir als den „Meister des Greglinger Altars“ bezeichnet haben. In Riemenschneiders Kompositionen macht sich das Fehlen eines inneren Zusammenhanges, eines einheitlichen Motivs noch viel stärker bemerklich als bei jenem älteren Künstler; über das Bestreben, die Erzählung verständlich zum Ausdruck und jede einzelne Figur möglichst zur Geltung zu bringen, kommt Riemenschneider nicht hinaus. Er ist daher in bewegten Szenen vollständig ungenügend; sein Talent reicht nur aus zur Schilderung einfacher Zuständlichkeit, innerlicher Empfindung, stiller Freude oder stummer Trauer. Diese hat er in seinen zahlreichen Darstellungen der Madonna, des Gekreuzigten und der Klage um den Leichnam des Herrn, hat er in beinahe zahllosen Einzelfiguren von Heiligen in einfacher und doch so ergreifender Weise zum Ausdruck gebracht. Jene unmittelbar zu unserer modernen Empfindung sprechenden, bald wehmütig schmerzlichen, bald empfindsam lieblichen Züge sind auch den meisten Porträtgestalten des Künstlers eigen und verleihen ihnen eine über die subjektive, lebensvolle Wiedergabe ihrer Erscheinung hinausgehende Anziehung.

Riemenschneiders Gestalten sind in der Regel schlank und mager, mit schmalen hängenden Schultern, die Frauen mit schmalen Hüften und kleinen Brüsten; die leicht gebogene Haltung erhöht noch bei der gelegentlichen Übertreibung den schwächlichen Ausdruck mancher Gestalten, während sie die Anmut der Erscheinung zu heben pflegt. In den Verhältnissen seiner Figuren ist Meister Till ungleichmäßiger und unsicherer als der Meister des Greglinger Altars. In der Regel sind die Köpfe unverhältnismäßig klein und der Oberkörper zu kurz. Die Köpfe, von länglich ovaler Form, haben stark ausgeprägte Backenknochen und Kinn, kleinen fest geschlossenen Mund von zierlich geschwungenen Linien, mandelförmige Augen mit träumerisch gesenkten Lidern, lang gezogene, aber edel geformte Nase. In der Bildung der Hände fallen gleichfalls die schlanken Formen auf. Mit Vorliebe kleidet Riemenschneider, im Gegensatz gegen seinen Vorläufer in Rothenburg, seine Figuren in das Zeitkostüm;

die jungen Frauen mit ihren breiten das Gesicht kranzartig einrahmenden Flechten und dem barettartigen breiten Kopfpuz, wie ihn die auf S. 170 abgebildete Statue der heil. Dorothea zeigt, sind besonders charakteristisch für Riemenschneider. Seiner Faltengebung fehlt es, ebenso wie seiner Charakteristik, an Größe und Mannigfaltigkeit. Seine weiten Gewänder verstecken die Figur, statt sie hervorzuheben, und der Wechsel tiefer Langfalten und kleiner gehäufte Quersfalten ist häufig geradezu konventionell und nicht einmal mit Geschmack erfunden. Nur in einzelnen unmittelbar nach dem Leben gearbeiteten Bildwerken, namentlich in dem älteren der beiden Grabsteine des Doms zu Würzburg, kommt Riemenschneider in der Anordnung und Faltengebung der Gewandung dem Ereglinger Meister völlig gleich.

Die schöpferische Thätigkeit in Niederfranken während dieser Periode gipfelte zwar in den beiden großen Meistern, aber keineswegs erschöpfte sie sich in denselben; eine Anzahl anderer Künstler, welche neben ihnen gleichzeitig thätig sind, erscheint nicht einmal sehr wesentlich von ihnen abhängig und beeinflusst. Da ihre Werke fast ausnahmslos in kleinen Dorfkirchen zerstreut und daher meist noch völlig unbeachtet geblieben sind, so muß ich hier selbst auf einen Versuch, sie zusammenzustellen und auf ihre Meister zurückzuführen, verzichten und mich auf die Aufzählung einiger besonders guter und leicht zugänglicher Werke beschränken.

Die nebenstehende Abbildung giebt die bemalte Holzstatue einer heil. Elisabeth wieder, welche sich nebst dem Gegenstück, einem heil. Bischof, in der Kirche zu Staßfurt befindet. Beide Gestalten zeigen eine sehr eigenartige Mischung von Eigentümlichkeiten des Wohlgenuth und des Riemenschneider. Dem ersteren ist der unbekannte Künstler, der etwa um das Jahr 1500 diese Figuren gearbeitet hat, in Lebendigkeit des Ausdrucks und tüchtiger Durchbildung von Körper und Gewandung überlegen; und eine so lebendige Gestalt aus dem Volke, wie den kleinen Krüppel zu den Füßen der heil. Elisabeth, hat auch Riemenschneider kaum geschaffen.

Für verschiedene namenlose Bildschnitzer, welche im unteren Mainthal thätig waren, sind mehrere Einzelfiguren im Museum in Berlin besonders charakteristisch. In einer lebensgroßen Maria mit dem Kinde überrascht die völlig porträtartige, trefflich naturalistische Bildung der Figuren, ganz besonders des nackten Kindes. Von großer Schönheit, dabei einfacher und größer gehalten in Anordnung und Gewandung ist auch eine umfangreichere Gruppe, Maria als Gnadenmutter, den Mantel über die Gemeinde



Holzstatue der heil. Elisabeth in der Kirche zu Staßfurt.



Grabstein mit Ritter und Edelfrau.

ausbreitend; ein älterer Besitz der Berliner Museen, dessen Herkunft leider nicht bekannt ist. Die meisten Altäre dieser Gegend sind, neben diesen Einzelfiguren, auffallend handwerksmäßige nüchterne Arbeiten.

Die Herrgottskirche zu Greglingen hat unter mehreren Seitenaltären wenigstens einen von einer gewissen künstlerischen Bedeutung aufzuweisen, dessen Interesse durch die Künstlerinschrift: *Jakob Mülholzer* aus Windsheim 1496 noch vermehrt wird. Die Heiligengestalten sind von besonders schlichter Haltung, einfachen Langfalten der Gewandung und beinahe sentimentaler Empfindsamkeit im Ausdruck der Gesichter. Auch in den Kirchen von Rothenburg sind noch einige Altäre, die künstlerische Eigenart ihrer Meister bekunden. Der Wolfgangsaltar mit drei lebensgroßen Einzelfiguren, und der Martinsaltar (vom Jahre 1515) in der Wolfgangskapelle zeigen einen recht tüchtigen und selbständigen Nachfolger des Meisters vom Greglinger Altar. Der Marienaltar in der Jakobskirche, von schlanen Verhältnissen in dem reichen Aufbau, scheint aus derselben Zeit, aber einem geringeren Künstler anzugehören (vergl. S. 163 Anm.) und wird sehr überschätzt. Die Gruppe der Krönung Mariä sowohl, als die flachen Reliefs der Madonna und der heil. Anna zeigen schon die weiche, unbestimmte Form der beginnenden Hochrenaissance und verraten namentlich auch den Einfluß von Dürer. Dagegen ist die Gruppe des Todes der Maria jedenfalls einem um zwanzig bis dreißig Jahre älteren Altare entlehnt; sie weist auf einen Künstler von sehr lebensvoller, beinahe derber Naturanschauung, dessen bewegte Gestalten und kräftige Empfindung einen von der niederfränkischen Schule wesentlich abweichenden Charakter tragen.

Der fränkischen Schule, und zwar wahrscheinlich Nürnberger Meistern, haben wir wohl einige wenige Thonbildwerke von mäßigem Umfange zuzuschreiben, die sich leider

sämtlich nicht mehr an ihrem Bestimmungsorte befinden. Sie sind so eigenartig und reizvoll, daß eines derselben, eine sitzende Madonna mit dem Kinde im Berliner Museum (in Neapel erworben), hier in Abbildung beigegeben ist. In Auffassung und Typus erscheint dieselbe wie eine ins Plastische übersetzte Figur des Hans Baldung, den sie in seiner Durchbildung des Nackten noch übertrifft. Auffallend stilllos ist die Gewandung, die bei einer andern ebenso reizvollen, etwas älteren Gruppe dieser Art im Nationalmuseum zu München feiner behandelt ist. Hier ruht die Jungfrau auf einer gotisch verzierten Bank und hat das spielende Kind zur Seite.

3. Die schwäbische Bildnerschule.

Die schwäbische Schule pflegt in dieser Epoche der Geschichte der deutschen Plastik allen andern Schulen voran genannt zu werden. Und zwar mit einem gewissen Rechte. Freilich sind die Bildwerke an dem bekannten Magdalenenaltar des Lucas Moser in Tiefenbrunn, auf welche man die Priorität der schwäbischen Schule zu stützen pflegt, keineswegs schon vom Jahre 1431, wie man annimmt, sondern sind erst sechzig bis siebenzig Jahre später entstanden. Aber wie in Schwaben durch Berührung mit der niederländischen Kunst die Malerei zuerst in Deutschland sich in bedeutungsvoller Weise in den neuen Bahnen des Naturalismus entwickelt, so treten gleichzeitig auch gegen Ende der sechziger Jahre in verschiedenen Teilen von Schwaben mehrere namhafte Bildhauer mit einer Reihe sehr beachtenswerter und umfangreicher Arbeiten des neuen Stils hervor. Diese sind den zerstreuten und vereinzelter Arbeiten in Franken, die etwa gleichzeitig entstanden sind, nicht nur durch Umfang und Kunstwert mehr oder weniger überlegen, sondern im Gegensatz gegen diese — wie die gleichzeitigen Gemälde in Schwaben — die Produkte einer blühenden und stetig sich weiterentwickelnden Kunstschule. Wenn ich dennoch die fränkische Schule vorangestellt habe, so war mir der Umstand maßgebend, daß die fränkischen Meister diese älteren schwäbischen Bildhauer rasch überholen und durch den Ruf, den sie sich vor allen andern deutschen Meistern zu erringen wissen, einen bestimmenden Einfluß auf die gesamte deutsche Kunst erhalten. Die schwäbische Bildhauerschule hat dagegen,



Madonna; aus Thon. Berlin, Kgl. Museum.

so weit auch das Gebiet ihrer Entfaltung ist, einen ausgesprochen lokalen Charakter, wodurch natürlich nicht ausgeschlossen ist, daß sie an ihren Grenzen auf die benachbarte Kunst einen gewissen Einfluß ausgeübt hat, wie sie anderseits auch von dieser wieder empfangen hat.

Für die schwäbische Plastik, deren Blüte in den Anfang dieser Periode fällt, ist ein tüchtiger, aber etwas beschränkter Naturalismus charakteristisch. Ihre Altäre bestehen regelmäßig aus Einzelfiguren; das Komponieren, sowohl im Gruppenbild wie im Relief, ist so wenig Sache der schwäbischen Künstler, daß selbst die Ausschmückung der Seitenflügel der Altäre in der Regel der Malerei überlassen wird. Wo wir Reliefs begegnen, pflegen sie selbst bei den tüchtigsten Meistern, wie bei den unbekannten Künstlern der Hochaltäre in Blaubeuren und

Heilsbrunn, ungeschickt angeordnet und wenig belebt zu sein. Ähnliche Mängel machen sich teilweise auch in den Einzelfiguren geltend. Die Haltung derselben ist meist etwas unsicher; die eingeknickte Hüftstellung hat sich aus gotischer Zeit erhalten. Bewegung und Ausdruck sind selten stärker belebt, in den geringeren Werken sogar starr und gleichgültig. Was trotzdem diesen schwäbischen Bildwerken eine beachtenswerte Stelle in der deutschen Plastik giebt, ist der tüchtige Natursinn in Verbindung mit einem hohen Ernst und selbst Adel der Auffassung.



Zwei Figuren vom Hochaltar der Jakobskirche zu Rothenburg a. d. T.

Durch die Jahreszahl 1466 ist als das älteste große Altarwerk schwäbischen Ursprungs dieser Zeit, freilich auf fränkischem Boden, der Hochaltar in der Jakobskirche zu Rothenburg a. T. beglaubigt. Nach der Inschrift auf einem der Flügel: „Dies Werk hat gemacht Friedrich Herlen Maler 1466“, schreibt man dem Künstler auch die Statuen im mittleren Kasten des Altars zu. Sowohl die wesentlichen Unterschiede zwischen den Gemälden und den Bildwerken, wie der Umstand, daß auch in den übrigen Altarwerken des Herlen die plastischen Teile stets einen abweichenden Charakter tragen, sowohl von den Gemälden wie unter sich, scheinen es mir aber fast zweifellos zu machen, daß Herlen die plastischen Bildwerke der bei ihm bestellten Altarwerke nicht selbst ausführte, sondern dieselben ihm bekannten und bewährten Bildschnitzern in Auftrag gab. An einen Rothenburger oder sonst einen fränkischen Künstler zu denken, was bei einer selbständigen

Ausführung der Bildwerke ja am nächsten liegt, wird wohl durch den Charakter derselben ausgeschlossen.

Im Gegensatz zu Herlens schlanken schmalshulterigen Gestalten, mit ihren unruhigen Gewändern, zu den ovalen Köpfen mit langen Nasen, kleinem festgeschlossenen Mündchen und geschlitzten, schief stehenden Augen, in denen sich der Maler als ein mäßig begabter Nachfolger des Roger van der Weyden verrät, erscheint der Bildschnitzer als eine durchaus eigenartige, großartig angelegte Natur. Die sechs Heiligen zur Seite des Kreuzifixes sind untersekte kräftige Gestalten, von tüchtigen Köpfen, großer, massiger Gewandung und wirkungsvoller Bewegung, trotz gewisser gotischer Reminiszenzen. In den mageren Formen des Körpers und im Kopfe des Gekreuzigten macht sich der Naturalismus stärker und herber geltend, jedoch ohne die ergreifende Wirkung im Ausdruck zu beeinträchtigen. Gerade durch den Gegensatz zu dieser Figur sind die köstlichen vier kleinen Engel, welche anbetend und klagend neben dem Kreuze schweben, von besonders reizvoller Wirkung; Gestalten von einem Liebreiz und von einer Freiheit der Bewegung, die in der deutschen Kunst wohl kaum übertroffen sind. Auch in der Gesamtwirkung steht dieser Altar unter allen Altarwerken Deutschlands mit obenan (vgl. die obenstehende Abbildung einzelner Teile desselben).

Außerhalb Rothenburgs befinden sich noch an zwei andren Altären des Fr. Herlen plastische Bildwerke, in den Kirchen zu Dinkersbühl und zu Bopfingen. Ersterer, nach dem Charakter von Herlens Bildern fast gleichzeitig mit dem eben beschriebenen Altare, enthält die Statuen des heil. Florian und von zwei weiblichen Heiligen; unbedeutendere, auch in der Durchführung wesentlich geringere Gestalten wie die des Rothenburger Altars, so daß sie nicht von der Hand desselben Künstlers herrühren können. Der Bopfinger Altar vom Jahr 1472 zeigt in den Einzelfiguren des Mittelschreins die Madonna zwischen Heiligen.

Gleichzeitig mit diesen Herlenschen Altären sind verschiedene umfangreiche Bildwerke in Ulm und in dem benachbarten Tiefenbronn entstanden. Letztere vielleicht Arbeiten von Künstlern, die in Ulm ansässig waren.

In Tiefenbronn sind die ältesten Schnitzarbeiten die mit dem Datum 1469 versehenen Bildwerke am Hochaltar, dessen Flügel mit Gemälden des Hans Schülein geschmückt sind. In letzteren verrät sich wieder ein schwäbischer Meister, der, in ähnlicher Weise wie Wohlgemuth in Franken, unter dem Einflusse der niederländischen Malerei ausgebildet ist. Die Bildwerke des Mittelschreins: eine Abnahme vom Kreuz und darunter eine Beweinung Christi in Freifiguren, sowie Einzelfiguren von Heiligen, zeigen dagegen nichts von solchen fremden Einflüssen und sind daher wohl unabhängig vom Maler Schülein entstanden. Ausdruck und Bewegung der Figuren wie die Gewandung verraten noch stark gotische Reminiszenzen, wirken aber ansprechend durch den Ernst der Empfindung und die Einfachheit der Komposition. Die plastische Mittelgruppe des bereits erwähnten Magdalenenaltars, dessen Gemälde von der Hand des Lucas Moser aus dem Jahre 1431 von so hohem Interesse sind, hätte schon durch das Maßwerk im Abschluß des Mittelschreins als ein späterer Zusatz erkannt werden müssen. Die Figur der Magdalena wie die Engel, welche sie emportragen, haben schon die rundlichen Formen, die anmutigen Köpfe, die reiche Faltengebung der schwäbischen Schule vom Anfang des sechzehnten Jahrhunderts und zeigen die nächste

Verwandtschaft mit den Bildwerken zweier in dieser Zeit entstandenen Altäre derselben Kirche, des Familienaltars und des Muttergottesaltars; sämtlich tüchtige Arbeiten, jedoch ohne hervorstechende Eigentümlichkeit.

Bedeutender tritt uns die Ulmer Bildnerschule in Ulm selbst entgegen, wo die Thätigkeit von *Jörg Syrlin* bald nach der Mitte des Jahrhunderts nachweisbar ist. Syrlin nimmt innerhalb der schwäbischen Schule eine ähnliche Stellung ein, wie Stoß unter den fränkischen Bildschnitzern. Doch war seine Thätigkeit dadurch, daß er für die Innenaus schmückung des hohen Chores im Dom gewonnen wurde, vorwiegend der Dekoration gewidmet. Der dreißigige Stuhl am Eingange des Chores, der neben dem Namen des Künstlers das Datum 1468 trägt, und die stattliche Doppelreihe der Chorstühle an beiden Seitenwänden desselben, von 1469 bis 1474 ausgeführt, haben durch ihren geschmackvollen Aufbau, den Reichtum der Dekoration und den künstlerischen Wert der Bildwerke mit vollem Rechte ihren Ruf als die schönsten Chorstühle Deutschlands. Die Bedeutung der plastischen Bildwerke an diesem Gestühl ist ein deutlicher Beweis für die Begabung und die Freude des Syrlin an figürlicher Darstellung, während die maßvolle Anwendung und die Verteilung dieser Bildwerke für den monumentalen Sinn und den Geschmack des Künstlers das beste Zeugnis ablegen. Hier hat uns nur dieser figürliche Schmuck zu beschäftigen.

Der Dreißig enthält in den Giebelabschlüssen die Halbfiguren von Propheten in Relief, im obersten Abschluß die Figur Christi als Weltrichter, an den Sitzwangen die Halbfiguren von zwei Sibyllen. Ähnlich ist der figürliche Schmuck an den Chorstühlen angeordnet: an den Wangen der Sitze die Helden des Altertums, die in Beziehung zum Christentum gesetzt wurden, links die Gelehrten und Dichter, rechts die Sibyllen; an den Rückwänden über den Sitzen in hohem Relief die Halbfiguren von alttestamentarischen Helden und Heroinen; zu oberst in den Giebeln links über den Sitzen der Männer die Apostel und männliche Heilige, rechts über den Sitzen der Frauen die Brustbilder heiliger Frauen. Neben den frommen Männern und Frauen des Altertums hat der Künstler auch das lebensvolle eigene Bildnis und als Gegenstück das seiner Frau, wie man wohl mit Recht annimmt, angebracht. Der ganze plastische Schmuck besteht also ausschließlich aus Halbfiguren, teils frei, teils



Vom Hochaltar der Jakobskirche zu Rothenburg a. d. T.

im Relief; und doch hat der Künstler es verstanden, in diese zahlreichen ähnlichen Gestalten eine große Mannigfaltigkeit hineinzubringen, ohne gesucht zu erscheinen. Tüchtiger Naturalismus vereinigt sich mit gewähltem Geschmack und feiner Empfindung. Syrlins Gestalten sind keineswegs großartig aufgefaßt; seine männlichen Heiligen sind aber würdevoll und edel, seine weiblichen Köpfe anmutig und zart, zuweilen fast schüchtern empfunden. Die individuelle Belebung der Köpfe teilt sich auch den besonders fein gearbeiteten Händen und selbst dem tüchtigen Faltenwurf der Gewänder mit. Syrlin geht niemals bis zu dem Grade der Em-

pfindsamkeit, der Riemen-schneiders Figuren zuweilen charakterisiert, und hütet sich anderseits ebenso sehr vor der derben, empfindungslosen Art, in welche Stoß so leicht ausartet.

Das späteste beglaubigte Werk des älteren Syrlin ist der 1482 in Stein ausgeführte Brunnen am Rathause, der sogenannte Fischkasten, an dessen turmartigem Aufbau drei Ritter angebracht sind; zierliche, in der Bewegung beinahe etwas gezierte jugendliche Gestalten.

Die am Rathaus selbst angebrachten Figuren von Kurfürsten, wohl bald nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden, sind zum Teil einfach schöne Gestalten mit nur geringen gotischen Nachklängen, und beweisen, daß Syrlin in Ulm keines-



Vom Hochaltar der Jakobskirche zu Rothenburg a. d. T.

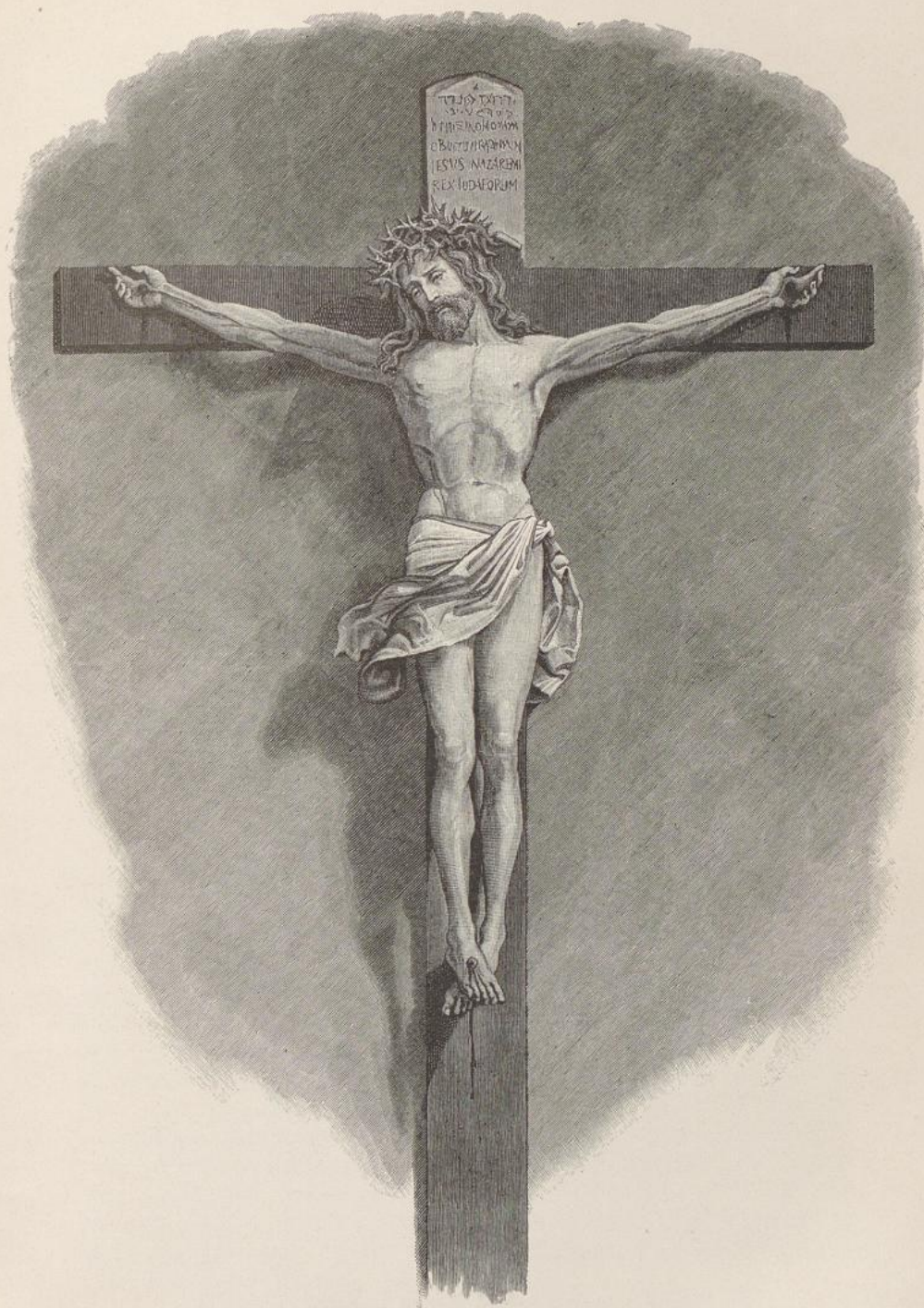
wegs ohne tüchtige Vorgänger und Mitarbeiter war. Überhaupt legen die verschiedenen gleichzeitig mit Syrlins Arbeiten im Dom ausgeführten Bildwerke ein rühmliches Zeugnis ab für Ulms Blüte der Kunst in dieser Zeit. Die Halbfiguren des steinernen Taufsteins sind zwar noch die handwerksmäßige Arbeit eines Steinmetzen; dagegen kommt der figürliche Schmuck des großen Sakramentshauses, das gleichzeitig mit Syrlins Dreißig im Chor ausgeführt wurde, teilweise schon den Arbeiten Syrlins nahe, namentlich die Statuetten am mittleren und oberen Teil des Aufbaues. Etwas später und noch tüchtiger sind die kleinen Halbfiguren der Kanzel, die einem Augsburger *Burkhard Engelberger* zugeschrieben werden; Figuren von ganz besonders feiner individueller Durchbildung, selbst der Hände, ohne die

so häufig an den deutschen Bildwerken dieser Zeit störend auffallende Ectigkeit und Unschönheiten.

Von mehreren in Holz geschnittenen Altären mit alter Bemalung im Dom, von denen nur der geringe Hochaltar mit der Madonna zwischen Heiligen, angeblich von *Daniel Mauch* (1521), noch an seinem Plage sich befindet, sind der kleine Sebastiansaltar und eine Predella mit der Madonna zwischen acht Heiligen, letztere mit der Jahreszahl 1491, von tüchtigen Nachfolgern des Jörg Syrlin. Vom gleichnamigen Sohne desselben, vom *jüngeren Jörg Syrlin*, ist eine urkundlich belegbare Arbeit, der 1510 ausgeführte Holzgeschnittene Schalldeckel der Kanzel, von reicher spätgotischer Ornamentik und zierlicher Ausführung. Da hier figürlicher Schmuck fehlt und an den gleichfalls vom jüngeren Syrlin gearbeiteten reichen Chorstühlen und dem Dreißig im Chor der Kirche zu Blaubeuren (1493 und 1496) die wenigen Figuren meist bis zur Unkenntlichkeit zerstört sind, so haben wir keinen Anhalt, diesem Künstler andre, nicht beglaubigte figürliche Schnitzarbeiten zuzuschreiben. Namentlich fehlt jeder Grund, den prachtvollen Hochaltar derselben Kirche für eine Arbeit seiner Hand zu erklären. Doch fällt seine Entstehung allerdings etwa gleichzeitig mit der Aufstellung der Chorstühle, nach den darauf angebrachten Daten in die Jahre 1494 bis 1496.

Dieser Hochaltar in Blaubeuren ist mit Recht als eines der schönsten Altarwerke Deutschlands bekannt; der Ruhm gebührt insbesondere den in ihrer alten Bemalung trefflich erhaltenen Bildwerken, neben denen die Gemälde nur in ihrer reichen, tiefen Färbung zur Erhöhung der malerischen Gesamtwirkung von Bedeutung sind. Dargestellt sind in der Mitte, etwas erhöht auf besonderem Sockel, Maria mit dem Kinde von Engeln gekrönt (nebenstehend abgebildet); zur Seite die beiden Johannes, Benedikt und Scholastica; auf den Innenseiten der Flügel die Anbetung der Hirten und Anbetung der Könige im Relief; in der Staffel die Brustbilder Christi und der Apostel; vereinzelt Halbfiguren im Aufsatz. Freilich fehlt es den Figuren an Energie in der Haltung; die schlanken und doch ziemlich fleischigen Gestalten sind fast sämtlich von etwas unsicherer, geknickter Haltung; der Ausdruck hat einen milden, teilweise selbst schwächlichen Charakter, der in den beiden Johannes durch die halbgeschlossenen Augen noch einen störend gleichgültigen Zug bekommt. Aber neben der durch die geschmackvolle Anordnung, feine Färbung und reiche Ornamentik außerordentlich prächtigen und harmonischen Erscheinung des Ganzen wirken die Einzelfiguren und die volle Gewandung beinahe feierlich durch ihre ruhige Haltung und den ernststen Ausdruck der schönen Köpfe, und ihre Durchbildung legt bis in alle Einzelheiten hinein Zeugnis ab von ebensoviel liebevoller Sorgfalt als von feinem Naturverständnis.

Einen ähnlichen gleichzeitigen Altar, noch reicher an Bildwerken, hat die Kilianuskirche zu Heilbronn aufzuweisen; leider jetzt weiß getüncht und in verschiedene Teile getrennt. Er trägt die Jahreszahl 1498. Haltung, Proportionen und Gewandung sind ganz ähnlich wie im Altar zu Blaubeuren, nur etwas derber und energischer; die Behandlung des Fleisches zeigt dieselbe Naturwahrheit und Weichheit. Aber die Köpfe haben eine so auffallend individuelle Bildung, wie wohl nur in wenigen andern deutschen Altarwerken, natürlich bei durchgehender Familienähnlichkeit: rundliche Kopfform, kräftige Nase, tiefliegende Augen, volles, meist lockiges Haar, großer fest geschlossener Mund von schönen Linien und dünnen Lippen, welcher allen diesen



Crucifix in der Hauptkirche zu Nördlingen.

Figuren einen sehr energischen Charakterzug aufprägte. Die vier Reliefs auf den Flügeln sind auch hier sehr viel geringer, überfüllt und unruhig in der Wirkung.

Von verwandtem Charakter und gleicher Meisterschaft sind auch noch das Kreuzifix und die vier Heiligenfiguren zu den Seiten im Hochaltar der Hauptkirche zu Nördlingen; noch in ihrer alten Bemalung, aber leider in barocker Einrahmung. Von der feinen Empfindung in der Gestalt des Gekreuzigten giebt unser Holzschnitt ein annäherndes Bild. Die Köpfe sind ähnlich individuell wie im Hochaltar zu Heilbronn, aber schöner und bewegter, wie auch die Bewegung der Figuren vor der gewöhnlichen nüchternen Haltung der schwäbischen Bildwerke sich vorteilhaft auszeichnet. Der Altar der Salvatorkirche gehört bereits einer etwas späteren Zeit an (die Gemälde tragen die Jahreszahl 1518).

Im Anschluß an diese Bildwerke sind auch die vier herben, aber besonders charaktervollen Büsten der Kirchenväter im Städelschen Museum zu Frankfurt zu nennen, die irrtümlich dem L. Kiemenschneider zugeschrieben werden.

Ähnliche, aber mehr oder weniger handwerksmäßiger Altarwerke der gleichen Zeit sind in Ohringen, in Besigheim und in der Gemäldegalerie zu Stuttgart; letzteres wohl das beste und durch seine reiche, tadellos erhaltene Vergoldung von besonders prächtiger Wirkung. Geringer sind verschiedene kleinere Altäre in der Kirche zu Mühlhausen a. N., in der Kreuzkirche zu Gmünd, in der Michaelskirche zu Hall (von bairischen Formen und flüchtig, aber lebensvoll), wo ein P. Lockhorn als Bildschnitzer genannt wird, in der Schloßkirche zu Winnenthal und in der Altertumsammlung zu Stuttgart, deren Bildwerke aus ganz Württemberg zusammengebracht sind. Am interessantesten sind hier die sieben bemalten Hochreliefs der Passionsszenen aus Kloster Zwiefalten, schon aus vorgerückter Zeit, etwa 1515 bis 1520, und teil-



Madonna vom Hochaltar in Blaubeuren.

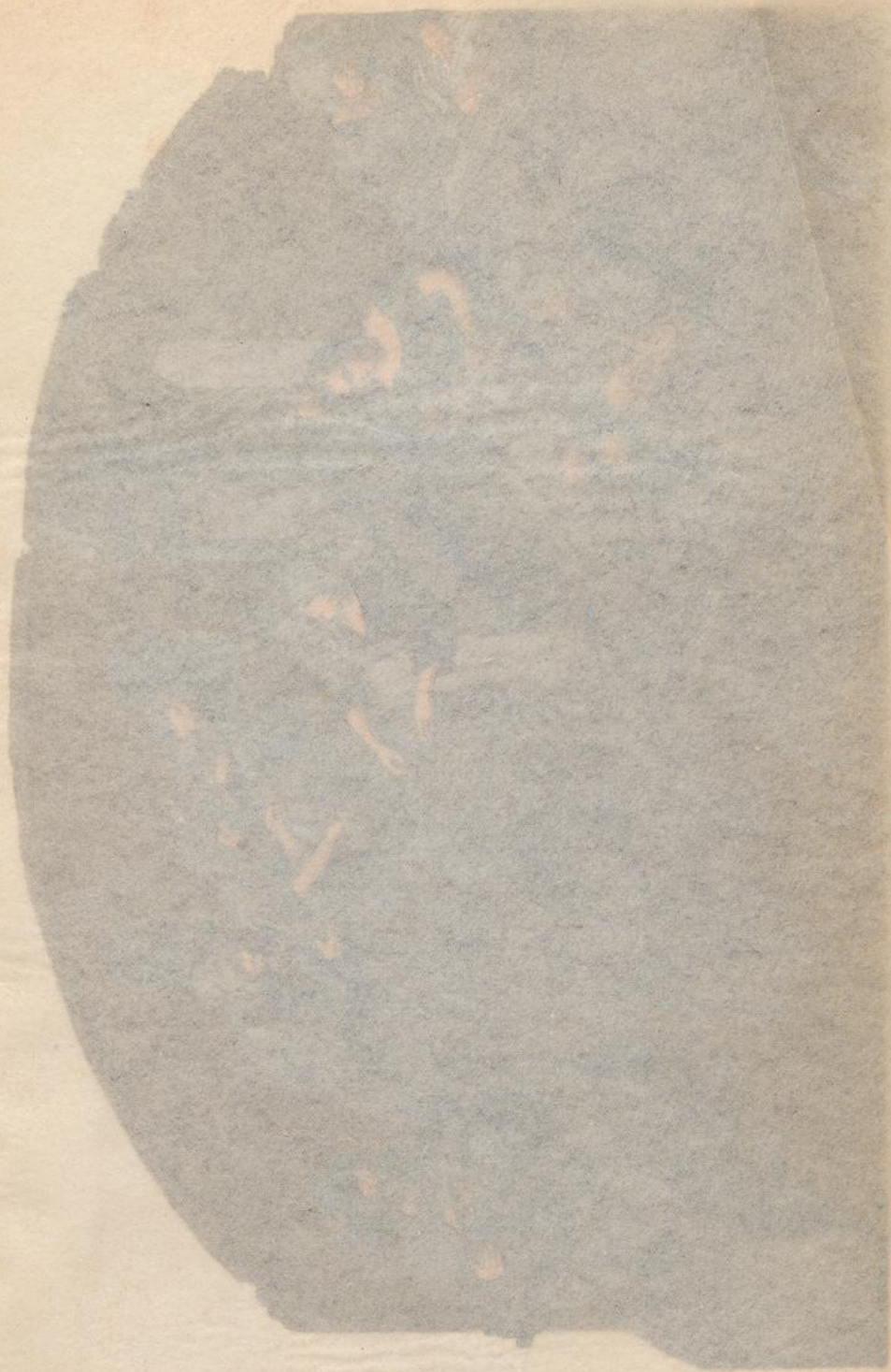
weise schon maniert in Ausdruck und Bewegung; zum Teil aber durch edle Haltung, schlanke und kräftige Gestalten und lebensvollen Ausdruck ausgezeichnet. Zu den schönsten Arbeiten des nördlichen Schwabens gehören mehrere Einzelfiguren in der Kirche zu Wimpfen im Thäl, namentlich eine heil. Anna.

Im mittleren Schwaben ist im gleichen Zeitraum die Steinskulptur bevorzugt. Manche dieser Werke sind nur handwerksmäßig, einzelne aber wahrhaft freie und edle künstlerische Leistungen. Reich an solchen Arbeiten ist namentlich Stuttgart. Hier besitzt die Stiftskirche unter dem Turme ein für diese Kunstepoche auffallend reich geschmücktes Portal: in der Bogenfüllung das verhältnismäßig flach gehaltene Relief der Kreuzschleppung und darüber kleiner die Auferstehung; zu den Seiten zwei Propheten und über der Thür, in zwei Reihen, Christus und die Apostel; höher am Turm die Evangelisten. Die beiden Reliefs*) sind offenbar die frühesten unter diesen Arbeiten. Verb in der Auffassung und in der Behandlung, sind sie durch geschickte Anordnung im Raum und durch eine Lebendigkeit, eine derbe Kraft ausgezeichnet, die sich kaum bei einem zweiten Werke schwäbischer Plastik dieser Zeit in dem Maße wiederfindet. Die Apostel, vom Jahre 1494, sind dagegen ruhige und edle Gestalten, die für ihre Nischen schön erfunden sind und zum Teil eine tüchtige Charakteristik aufweisen. Im Inneren der Kirche sind die gleichzeitigen Statuen des früheren Letzner geringer; auch die Evangelisten an der Kanzel kommen jenen Figuren nicht gleich. Von besonderem Interesse für Schwaben, das an Grabdenkmälern dieser Zeit auffällig arm ist, sind die beiden Grabsteine des Dr. Hartheffer und Dr. Bergenhans († 1512). Ähnlichen Charakter tragen die Figuren an der älteren Empore der Spitalkirche (1479). Als das großartigste Werk seiner Art gilt mit Recht der Kalvarienberg hinter dem Chor der Leonhardskirche von Jahre 1501; Maria und Johannes stehen klagend unter dem Kreuzifix, dessen Fuß Magdalena in leidenschaftlichem Schmerz umfaßt hält. Auch hier hält der schwäbische Künstler bei der tieferen Erregung doch seine fast gar zu maßvolle Haltung und Bewegung der Figuren fest, mit welcher er eine übertrieben reiche, unruhige Faltengebung kontrastieren läßt. Aber der Adel dieses gehaltenen Schmerzes, die feine Empfindung in der Anordnung, vor allem die herrliche, von einem malerisch geschürzten Lendentuch umflatterte Gestalt des Gekreuzigten und sein Dulderantlitz, dessen unverhohlen und meisterhaft wiedergegebener Ausdruck des Todes die edlen Züge nur um so ergreifender zur Geltung bringt, machen diese Gruppe doch zu einem der edelsten Erzeugnisse deutscher Steinmetzkunst.

Altertümlicher und herber, aber von gleichem ergreifenden Ernst und von ähnlichem großartigen Naturgefühl ist das Steinkreuzifix in der Klosterkirche zu Maulbronn, vom Jahre 1473.

Ein paar sehr bemerkenswerte Steinbildwerke besitzt das Stuttgart benachbarte Reutlingen in der Marienkirche. Der überaus zierliche, 1499 entstandene Taufstein ist in den Apostelstatuetten und kleinen malerischen Reliefs der Sakramente von großer Anmut und Meisterschaft der miniaturartigen Durchführung. Das große heilige Grab derselben Kirche, unter hohem Baldachin in überreichen spätgotischen

*) Durch eine Verwechslung mit der kleineren Kreuzigungsgruppe an der Südseite sind dieselben früher unter den gotischen Bildwerken genannt worden.



stark durch die Natur und Bewegung; zum Teil aber durch edle Haltung, durch die feine, schattigen und lebensvollen Ausdruck ausgezeichnet. Zu den besten Werken der nördlichen Schwabens gehören mehrere Einzelfiguren in der Kirche zu St. Martin in Tübingen, namentlich eine heil. Anna.

In Schwaben ist im gleichen Zeitraum die Steinplastik bevorzugt. Die Werke sind nur handwerksmäßig, einzelne aber wahrhaft freie und edle Leistungen. Reich an solchen Arbeiten ist namentlich Stuttgart. Hier steht in der Kirche unter dem Turme ein für diese Kunstperiode auffallend reich ausgestattetes Portal: in der Bogenfüllung das verhältnismäßig hoch gehaltene Relief der Kreuzigung und darüber kleiner die Auferstehung; zu den Seiten zwei Figuren über der Thür, in zwei Reihen, Christus und die Apostel; höher an den Säulen die Evangelisten. Die beiden Reliefs*) sind offenbar die frühesten unter jenen. Verb in der Auffassung und in der Behandlung, sind sie durch die Anordnung im Raum und durch die Kraft einer verbe Kraft ausgedrückt. Sie lassen bei einem gewissen Grade der schwebenden Plastik dieser Zeit in der Ausführung. Die Kunst, von der wir hier sprechen, ist dagegen ruhige und besonnen. Sie hat die Kraft, die Natur zu imitieren, und zum Teil eine tüchtige Nachbildung zu liefern. Das ist die Aufgabe der gleichzeitigen Statuen der Kirche zu St. Martin in Tübingen, auch die der Figuren, die in der Kirche zu St. Martin in Tübingen. Aber das beschränkte Interesse der Kunstwerke, das an Grabdenkmälern dieser Zeit zu finden ist, ist sich die besten Beispiele zu den Barthelmer und Dr. Vergers. (1472). Die beiden Charaktere tragen die Figuren an der älteren Empore der Kirche (1479). Als das großartigste Werk dieser Art gilt mit Recht das Denkmal hinter dem Chor der Leonhardskirche von Jahre 1501; Martin von Johannes neben stehend unter dem Kreuz, dessen Fuß Magdalena in leidenschaftlichem Schmerz umfaßt hält. Auch hier hat der schwäbische Künstler bei der feineren Erzeugung doch seine fast gar zu markante Haltung und Bewegung der Figuren ist, mit welcher er eine übertrieben große, unruhige Haltungsgebung bewerkstelligt. Aber der Adel dieses gehaltenen Schmuckes, die feine Auffassung in der Anordnung, vor allem die herrliche, von einem mächtig geschürzten Leidentum umhüllte Gestalt des Gefangenen und sein Dolchmesser, dessen unverhohlenen und weiserhaft widergegebener Ausdruck des Todes der seine Hölle nur um so ergreifender zur Geltung bringt, machen diese Gruppe noch zu einem der edelsten Zeugnisse deutscher Steinplastik.

Ähnlich, aber herber, aber von gleichem ergreifenden Ernst und von ähnlichem großartigen Naturgefühl ist das Denkmal in der Klosterkirche zu Maulbronn, von Jahre 1473.

Ein paar sehr bemerkenswerte Steinplastiken zeigt das Stuttgart benachbarte Heilbronn in der Marienkirche. Der 1499 entstandene Taufstein ist in den Apostelstatuen und einem mächtigen Relief der Sakramente von großer Kunst und Meisterhaft der unübertrefflichen Ausführung. Das große Relief derselben Kirche, unter hohen Baldachin in der Kirche spätgotischen

*) Durch eine Verwechslung mit der kleineren Kreuzigungsgruppe an der Südseite des Chors wurde früher unter den gotischen Bildwerken genannt worden.



G. GROTE-SCHÉ VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN.

GEBURT DER MARIA. BEMALTES HOLZRELIEF EINES AUGSBURGER MEISTERS VON 1520.

IM KÖNIGL. MUSEUM ZU BERLIN.

LITHOGR. R. HULCKER. DRUCK ED. KUNZ.

Formen, ist auch in seinem stattlichen Figurenschmuck eigenartig und bedeutend, wird jedoch in der Regel überschätzt. Denn den ansprechenden Köpfen dieser Figuren fehlt jede tiefere Charakteristik und dem ganzen Aufbau die dramatische Auffassung; auch ist die Gewandung, wie gewöhnlich in der schwäbischen Plastik, ohne klare und große Motive. Die Entstehung fällt wohl schon nach dem Jahre 1500 und nicht bereits um 1480, wie gewöhnlich angenommen wird.

Reiche Brunnenanlagen mit glücklich angebrachten Figuren von malerischer Wirkung besitzen die Städte Hall am Kocher und Urach. In der Amanduskirche zu Urach ist angeblich von *Christoph von Urach*, dem Meister dieses schon 1481 gefertigten Brunnens, der Taufstein 1518 ausgeführt worden, der in seiner Dekoration zu den reichsten Monumenten Deutschlands gehört. Auch der figürliche Schmuck, die Brustbilder von sechs Propheten und von Joseph, bezeugt durch die reiche Charakteristik und die naturalistische Behandlung die Begabung des Künstlers.

Die Plastik in Augsburg entspricht auch in dieser Epoche nicht entfernt der Bedeutung und dem Reichtum der Stadt oder der Blüte seines weltberühmten Kunsthandwerks. Freilich hat Augsburg unter den großen alten Städten Deutschlands am wenigsten von seiner alten Erscheinung bewahrt; auch sind, mit Ausnahme der späten ehernen Brunnen, seine plastischen Denkmäler, selbst die Bildwerke seiner Kirchen, auf das unbarmherzigste zerstört oder zerstreut worden. Über das, was von hier in Museen und Privatsammlungen gekommen ist, fehlt aber leider fast jeder Nachweis. Selbst in Sammlungen wie das Nationalmuseum zu München, das Germanische Museum und die Abteilung der christlichen Plastik in den Berliner Museen läßt sich die Herkunft der deutschen Bildwerke, die im Handel erstanden wurden, nur in den wenigsten Fällen nachweisen; haben ja doch die Händler oft ihre triftigen Gründe, die Herkunft zu verschweigen. Für eine Rekonstruktion der plastischen Kunst in Augsburg, die ja doch immerhin eine bedeutende und umfangreiche gewesen sein muß, fehlt uns daher bis jetzt beinahe jede Grundlage.

Für verschiedene Steinreliefs, die noch in Augsburg erhalten sind, namentlich für die beiden Bischofsdenkmäler im Chor des Doms, werde ich später die Verwandtschaft mit den gleichzeitigen bayrischen Steinbildwerken näher nachzuweisen suchen. Im Gegensatz gegen den Charakter der schwäbischen Bildwerke ist dieselbe so auffallend, daß wir hier wohl auch wirklich auf bayrische Bildhauer oder auf Augsburger unter deren Einfluß schließen dürfen. Die Kirche S. Ulrich in Afa bewahrt einen 1514 gefertigten Altar von der Hand des Augsburger *Adolf Dowher*, welcher 1522 den Hochaltar für die Annakirche in Annaberg i. S. in rotem Marmor und Solenhofer Stein ausführte. Namentlich letzterer Altar, so prächtig er (als deutsche Arbeit) im Material ist, wirkt doch besonders unglücklich durch die stillose Mischung anspruchsvoller und nüchterner Hochrenaissanceformen und Ornamente mit konfus angeordneten Halbfiguren von beinahe altertümlichem und herbem schwäbischen Charakter. Diese weisen übrigens, allein betrachtet, manche schöne Züge auf.

Ähnliche Künstler, unter denen gerade Dowher eine hervorragende Rolle gespielt zu haben scheint, führten auch das prachtvollste Monument in Augsburg, die Grabkapelle der Fugger in der Annakirche, aus, welche Jakob Fugger, genannt der

Reiche, in den Jahren 1504 bis 1522 errichten ließ. Es war dies nächst Maximilians Denkmal in Innsbruck wohl das reichste Grabmonument Deutschlands; aber auch dieses ist vor der Zerstörung nicht bewahrt geblieben. Die weit zerstreuten unvollständigen Teile desselben lassen eine Rekonstruktion des Denkmals in seiner Gesamtwirkung, auf die ihre Arbeit doch wesentlich berechnet war, nicht zu. Darum wird man ihnen einzeln auch nie ganz gerecht werden können. An Ort und Stelle sind noch vier große Reliefs in Solenhofen Kalkstein erhalten: außer zwei kolossalen Wappen die Darstellungen von Simsons Kampf gegen die Philister über dem gleichfalls in mäßigem Hochrelief gehaltenen Grabdenkmal des Georg Fugger († 1506) und der Auferstehung Christi. Beide Reliefs leiden schon an der eigentümlichen Nüchternheit und dem Mangel an Lebendigkeit, welche sich in Deutschland mit dem siegreichen Eindringen der italienischen Renaissance allmählich der ganzen Plastik mitteilen; bei dem großen Maßstabe macht sich das hier besonders stark fühlbar. Auch die Geschmacklosigkeit, daß der Verstorbene als Leiche wiedergegeben ist (an dessen Bahre zwei Satyrn knien), ist ein charakteristisches Zeichen der neuen Zeit. Dennoch sind die Entwürfe von keinem Geringeren als *A. Dürer*, dessen Zeichnungen dazu in der Albertina und im Berliner Kabinett erhalten sind. Freilich hat der ausführende Bildhauer sich nur oberflächlich an sein Vorbild gehalten und dasselbe in jeder Beziehung verflacht und verflaut. Weniger ist dies der Fall mit den in Holz geschnittenen Halbfiguren von Heiligen und biblischen und antiken Helden und Heroinen, die sich jetzt meist im Berliner Museum befinden. Die Züge von mehreren dieser lebendigen Köpfe verraten Bildnisse der Familie. Von ähnlichen Büsten ist auch beim Grabmal Maximilians in Innsbruck die Rede, ohne daß über ihre Aufstellung oder ihren Verbleib etwas bekannt wäre. Vielleicht gehörte zu denselben *Sesselschreibers* Bronzestatuette Philipps des Guten im Schlosse zu Stuttgart. Jenen Fuggerbüsten nahe verwandt sind die beiden großen Holzbüsten von Simon Wild und seiner Frau im Altertumsmuseum zu Ulm (1515).

Nur auf Grund eines Vergleichs mit den Gemälden und der Ornamentik der gleichzeitigen Augsburger Maler, insbesondere des Burckmayr läßt sich m. E. ein sehr reizvolles, kleines, reich vergoldetes Holzrelief der Geburt der Maria, von dem unser Farbendruck ein treues Bild giebt, als die Arbeit eines Augsburger Meisters um 1510 bis 1520 feststellen. Noch unsicherer wird das Urteil gegenüber einer ganzen Reihe durch ihre ausgeprägte Eigenart zweifellos auf eine und dieselbe Schule hinweisender Schnitzwerke, die wir in fast allen großen deutschen Museen finden. Der nebenstehende Holzschnitt giebt eines derselben, eines der schönsten und umfangreichsten Werke, welches sich nebst dem Gegenstück im Germanischen Museum befindet: die in ihrer alten Bemalung trefflich erhaltenen Gruppen des heil. Gereon mit der heil. Katharina von Siena und des heil. Josimus mit der heil. Barbara; die Köpfe augenscheinlich Bildnisse. Das auffallendste, wenn auch nur ein äußerliches Kennzeichen dieser Bildschnitzerschule sind die großen und tiefen Langfalten. Im Nationalmuseum zu München ist eine Beweinung Christi, gleichfalls um 1510 bis 1520 entstanden und von gleichem Charakter, unter dem großen niederrheinischen Altar aufgestellt. Kleinere, meist sehr zierliche Bildwerke derselben Kunstschule besitzt dasselbe Museum in größerer Zahl; auch Berlin und Nürnberg haben verschiedene derselben aufzuweisen.

Auffallend arm an Bildwerken sind auch die schwäbischen Städte zwischen Augsburg und dem Bodensee. Einem Meister *Schramm* von Ravensburg sind verschiedene bemalte Holzfiguren zuzuschreiben, von denen ich nur noch zwei kürzlich in das Berliner Museum gekommene kleine Gruppen, die Messe Gregors und das Martyrium der heil. Katharina, nachweisen kann. Sie verraten einen Künstler vom Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts mit feiner, zarter Empfindung und fleißiger und tüchtiger Durchbildung, der schon durch Werke des Martin Schön beeinflusst erscheint.

Die Schweiz, die in dieser Zeit verschiedene tüchtige Bildschnitzerschulen aufzuweisen hat, deren Werke sich namentlich in den Bergthälern in verhältnismäßig großer Zahl noch erhalten haben, entwickelt sich so eigenartig, daß wir sie hier bei Seite lassen müssen. Dagegen hat das Land am oberen Rheinlauf, Baden und Elsaß, unter den Leiden der französischen Verheerungskriege und Revolution auch ihre meisten und besten plastischen Denkmäler einbüßen müssen. Im Freiburger Münster werden die Schnitzarbeiten an verschiedenen Altären sehr in den Schatten gestellt durch Hans Baldungs Gemälde. Bedeutender sind zwei Schnitzaltäre im Münster zu Alt-Breisach; der kleinere noch altertümlich und mit stark gotischen Anklängen; der große Hochaltar von 1526, die Krönung Mariä zwischen Heiligen darstellend, schon völlig frei und malerisch, von prächtiger Wirkung durch die trefflich erhaltene reiche Bemalung. Im Museum zu Colmar ist der Altar mit dem heil. Antonius zwischen Augustin und Hieronymus durch die edle Auffassung der an Schongauer erinnernden Figuren die bedeutendste dort aufbewahrte Arbeit. Bemerkenswert sind hier außerdem die Figuren des Ölbergs auf dem Kirchhofe.

Im Dom zu Straßburg ist der geschnitzte Altar von 1522 von geringerem Interesse als eine Anzahl von Steinbildwerken. Zunächst am Nordportal das Relief im Halbrund über der Thür, die Werke des heil. Laurentius darstellend, und die großen Figuren neben der Thür; seit 1495 von *Jacob von Landshut* ausgeführt. Die bayrische Herkunft dieses Künstlers scheint sich in der derben Charakteristik, der unruhigen Faltengebung auszusprechen. Von anderer Hand scheint die tüchtige Gruppe der Anbetung der Könige zur Seite des Portals. Im Innern ist die Kanzel, welche *Hans Hammerer* 1485 ausführte, mehr durch die Pracht und Zierlichkeit des Aufbaues und der Dekoration als durch die zahlreichen kleinen Figuren ausgezeichnet.

Wie ich bereits gelegentlich der Arbeiten des jüngeren Peter Vischer erwähnte, hat erst die Berührung mit der italienischen Kunst gewisse Zweige der plastischen Kleinkunst, wenn ich mich so ausdrücken darf, ins Leben gerufen: die Kunst des Medaillengusses sowohl als die Herstellung von Bronzetafeln. Doch ist ihre Entwicklung, obgleich der Anstoß durch die italienischen Vorbilder gegeben wurde, keineswegs von diesen bedingt. Im Gegenteil hat sowohl die Kunst des Medaillierens als die Anfertigung kleiner Relieftafeln und Figürchen zum Schmuck von Kästchen, Tintenfässern u. s. w. von vornherein ihren sehr eigenartigen, vielfach der italienischen Kunst ganz entgegengesetzten Charakter. Nicht die Bildhauer oder Maler fertigen, wie in Italien, die Medaillen, sondern fast ausschließlich die Goldschmiede. Bezeichnend ist es ferner, daß die Kunst des Medaillierens in Deutschland

auf dem Grunde der Bildschnitzerei gewachsen ist: die Medaillen werden nach in Holz oder Stein geschnittene Modelle gegossen, und in denselben Materialien sind regelmäßig auch jene kleinen Relieftafeln und Freisiguren ausgeführt. Dieses ist der Grund, der mir die Verpflichtung auferlegt, wenigstens einen kurzen Blick auf diese eigentümlichen Zweige der Bildner zu werfen, deren ausführliche Behandlung andern Fachern der Wissenschaft obliegt.

Wenn ich diese Kunstzweige gerade hier, im Anschluß an die fränkische und schwäbische Schule, bespreche, so war der Umstand dafür maßgebend, daß dieselben von Nürnberg und Augsburg ausgehen und hier bis gegen den Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts, also bis zu ihrem Verfall am stärksten und glänzendsten geübt werden. Ja, nach dem Charakter mancher und zumal der besten Medaillen, welche am kaiserlichen Hofe und an den Höfen der Pfalzgrafen und der Kurfürsten von Sachsen und Bayern angefertigt wurden, werden wir auch ein gutes Teil dieser Medaillen auf Künstler aus Nürnberg und Augsburg zurückzuführen haben, die ihr Glück in der Fremde gesucht hatten.

Charakteristische Unterschiede zwischen den Nürnberger und den Augsburger Meistern lassen sich schon deshalb nicht aufstellen, weil wir nur eine kleinere Zahl dieser Kunstwerke bestimmten Künstlern zuschreiben können und bei diesen doch oft nicht wissen, ob der betreffende Künstler wirklich an dem Ort seiner Thätigkeit auch geboren und erzogen war. Es genügt daher, auf einige hervorragende individuelle Verschiedenheiten aufmerksam zu machen.

Da die Bekanntschaft mit den italienischen Medaillen, wie gesagt, die Anregung zu den ersten Versuchen im Modellieren auch in Deutschland wurde, so ist es bei dem Verhältnis der deutschen Kunst zur italienischen begreiflich, daß deutsche Medaillen aus dem fünfzehnten Jahrhundert überhaupt nicht vorhanden sind, und daß eine umfangreichere Thätigkeit im Modellieren sich im sechzehnten Jahrhundert erst am Ende des zweiten Jahrzehnts entfaltete. Bezeichnend ist es für den Ursprung dieser Kunst in Deutschland, daß auch hier die ersten Versuche, wie in Italien, von Bildhauern und Malern ausgeführt werden. Auf *Albrecht Dürer* führt man nach der Bezeichnung die ausgeführten Medaillen von Wohlgemuth, von „Dürers Frau“ und „Dürers Vater“ zurück; letztere 1514, die beiden ersteren 1508 entstanden. Sie zeigen die Hand eines und desselben Künstlers, der von allen späteren eigentlichen Medailleur-schneidern durch das eigentümlich flache Relief und die reiche malerische Auffassung grundverschieden ist. Die Möglichkeit, daß Dürer dieselben ausgeführt habe, ist jedenfalls noch nicht widerlegt. Auch ließe sich dafür noch der Umstand anführen, daß sie unmittelbar nach seinem italienischen Aufenthalt entstanden. Gleichzeitig entstanden drei kleine, unter sich übereinstimmende feine Medaillen der Brüder Vischer, zwei von Hermann Vischer (1507 und 1511) und eine von *Peter Vischer d. j.* (1509), der sich auf der letzteren ausdrücklich als der Verfertiger nennt und daher auch jene beiden ausgeführt haben wird.

Im Jahre 1518 begegnen wir dem ersten Medailleur vom Fach in Nürnberg, der in diesem und in den nächstfolgenden Jahren eine außerordentlich reiche Zahl von Bildnissen Nürnberger Patrizier modellierte. Sie zeigen sämtlich die Dargestellten im Profil, sind von sprechender Ähnlichkeit und tüchtig aufgefaßt, aber etwas derb

und trocken behandelt. Als der Künstler derselben ist neuerdings überzeugend *Hans Schwarz*, ein Augsburger von Geburt, nachgewiesen worden, dessen Entwürfe zu seinen Medaillen in den unter der Bezeichnung der „Dürerschen Profilköpfe“ vielbesprochenen Zeichnungen in den Kabinetten zu Berlin, Bamberg und Nürnberg erhalten sind. Ein kleines Holzrelief, die Grablegung in reicher Renaissanceumrahmung darstellend, besitzt G. Felix in Leipzig (1515). Neben Schwarz rühmt Neuböcker gleichzeitig den 1532 jung verstorbenen Nürnberger Goldschmied *Ludwig Krug* als hervorragenden Medailleur. Von ihm sind durch Inschrift beglaubigt ein paar kleine Reliefs in Speckstein; zwei darunter stellen den Sündenfall dar (einer im Berliner Museum, von 1514). Sie sind von malerischer Behandlung des flachen Reliefs und zeugen von tüchtiger Kenntnis des Körpers, namentlich in der Wiedergabe des Fleisches. Der Künstler kann danach sehr wohl der Verfasser der bisher als namenlos aufgeführten trefflichen Medaillenreihe sein, welche in den Jahren 1525 und 1526 entstand, und deren gleicher Charakter nur auf Einen Künstler schließen läßt. Auch trägt eine dieser Medaillen die Bezeichnung L. K. Vielleicht hat derselbe Künstler auch die meisten in den folgenden Jahren bis 1530 in Nürnberg entstandenen Medaillen ausgeführt. Auch diese Medaillen zeigen die dargestellten Personen fast immer im Profil; aber vor Schwarz' Arbeiten haben sie größere Sorgfalt in der Ausführung, frischere und feinere Auffassung voraus. Die Medaillen der Monogrammisten L und M G, aus dem Ende der dreißiger und vom Anfang der vierziger Jahre, beweisen, wie lange der tüchtige Stil jener älteren Medailleur noch die Kunst auf der Höhe und im gleichen Charakter erhielt.

Wie L. Krug ist auch *Peter Flötner*, wenig jünger und gleichfalls früh verstorben (1546), nur in einer Reihe jener von den Zeitgenossen als Vorlage für Goldschmiede bezeichneten kleinen Reliefs und Statuetten in Stein beglaubigt, welche sein Monogramm tragen. So (stets abgesehen von der ornamentalen Arbeit) eine beinahe frei gearbeitete Kleopatra in der Berliner Sammlung (von 1532), mehrere Reliefs in der Ambrasers Sammlung zu Wien (Charitas und Justitia), bei Fr. Spitzer in Paris u. s. f. Sie sind feiner bewegt und grazioser als die Arbeiten von L. Krug, und haben doch dieselbe tüchtige Durchbildung des Nackten. Zwei mit seinem Namen bezeichnete Medaillen zeigen nicht Bildnisse, sondern gleichfalls Darstellungen in kleinen Figuren. Das Hauptwerk des Künstlers, wenigstens dem Umfange nach, befindet sich in Krakau, der silberne Hochaltar in der Jagiellonenkapelle des Domes. Die zahlreichen Reliefs dieses Klappaltars sind von Flötner zusammen mit *Labenwolf* und einem sonst nicht bekannten Nürnberger Künstler gearbeitet. Da sie sich meist mehr oder weniger stark an Vorbilder von A. Dürer halten, tragen sie weniger das originelle Gepräge seiner übrigen Arbeiten.

Von den gleichzeitigen Augsburger Künstlern ist *Hans Dollinger* nur in einigen wenigen Medaillen von Pfälzischen Fürsten (1522 und 1527) bekannt, die denselben Stil tragen wie seine häufiger vorkommenden kleinen Steinreliefs: scharfe, aber gelegentlich etwas trockene Behandlung des Flachreliefs, kräftige Lichtwirkung durch energische Schatten. Ich nenne die Begegnung von Kaiser Karl V. mit seinem Bruder Ferdinand bei Felix in Leipzig (1527), den Kampf zwischen Dürer und Spengler vor Kaiser Max im Berliner Museum (1522), die Verkündigung und

das Pariser Urteil (1522) in der Ambraser Sammlung, und als Hauptwerk ein im Abguß verbreitetes größeres Madonnenrelief (1518). Die Ambraser Sammlung besitzt noch ein zweites größeres Pariser Urteil, bezeichnet B. G. 1536, das zu den reizvollsten Arbeiten dieser Art gehört. Von ähnlichem Charakter ist ein Specksteinrelief mit nackten Frauen und Männern am Brunnen, in der Sammlung Felix zu Leipzig, welches das Monogramm L. H. trägt.



Venus; Buchsbaumholz.
Berlin, Kgl. Museum.

Der berühmteste und fruchtbarste Künstler in Augsburg, obgleich kein Augsburger von Geburt, ist *Friedrich Hagenauer*, von dessen zahlreichen Medaillen noch eine besonders große Zahl von Modellen erhalten ist (in Berlin, Braunschweig, bei Spizer in Paris, Felix in Leipzig u. s. f.). Er war, worüber uns seine Medaillen Auskunft geben, 1526 bis 1531 in Augsburg, später am Oberrhein und seit 1537 bis 1546 in Köln thätig. Seine Medaillen sind in flachem Relief gehalten, welche das Brustbild der Dargestellten in besonders geschickter Weise plastisch erscheinen lassen. Mit der Wiedergabe charakteristischer Zufälligkeiten der Persönlichkeiten verbindet er eine fast elegante Auffassung und Behandlung, die allerdings gelegentlich flau und oberflächlich erscheint. Eine stattliche Reihe namenloser Medaillen von Augsburger Bürgern oder in Augsburg während der Reichstage porträtierter Persönlichkeiten beweist, daß gleichzeitig neben Hagenauer noch verschiedene namhafte Medailleure thätig waren, die vor jenem berühmteren Künstler zum Teil eine energischere Auffassung und Behandlung voraus haben.

In die Nähe dieser Nürnberger und Augsburger Medailleure und Goldschmiede haben wir wohl auch verschiedene kleine Reliefporträts, Statuetten und figurliche Darstellungen in Relief zu setzen, die in den Museen und in den vornehmsten Privatsammlungen zu den geschätztesten Stücken der deutschen Kunst gezählt werden. Letztere stehen hier sogar obenan. Insbesondere haben die verschiedenen Sammlungen der Familie Rothschild, sowohl Baron Nathaniel Rothschild in Wien als sein Bruder Alfred in London und mehrere der

Pariser Bettern sowie verschiedene nach dem Vorbilde derselben gemachte Sammlungen in Paris so reiche Schätze von diesen Kleinmeistern der deutschen Bildschnitzerei aufzuweisen, daß sie mit den bedeutendsten öffentlichen Sammlungen: dem Nationalmuseum in München, dem Berliner Museum und dem South Kensington Museum darin wetteifern. Als besonders anziehende Beispiele mögen die Venus und eine sitzende Madonna der Berliner Sammlung, letztere augenscheinlich schwäbischen Ursprungs, hier im Bilde ihren Platz finden. Auch die Museen von Gotha,



LITHOGR. R. HÜLCKER. DRUCK AUG. KÜRTH.

G. BROTESCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN.

MADONNENSTATUETTE

VON EINEM SCHWÄBISCHEN MEISTER DES XV. JAHRH.
IM MUSEUM ZU BERLIN.

Braunschweig und Kassel haben einzelne gute Stücke aufzuweisen, auf die wir hier nicht näher eingehen können. Einige der Meisterwerke, wie die Köpfe von Adam und Eva im South Kensington Museum, die Statuette der Judith und von Adam und Eva in München und Gotha, habe ich bereits gelegentlich erwähnt oder werde sie bei den Künstlern, denen ich sie zuschreiben zu können glaube, beschreiben. Ich will nur im allgemeinen darauf hinweisen, daß die Begabung der Deutschen zur Kleinkunst auch diesen kleinen Bildwerken einen besonderen Reiz vor den großen Skulpturen vorausgibt. Hier kommt der Fleiß und die Sauberkeit der Arbeit zur vollen und berechtigten Geltung, wirkt die Auffassung nicht mehr besangen und schüchtern; hier im Kleinen sind die deutschen Bildner so groß wie kaum ihre italienischen Zeitgenossen.

4. Bildner in Bayern, Tyrol und Österreich.

Die Städte Bayerns treten früh und energisch in die Entwicklung ein, welche wir als die Renaissance bezeichnen. Die Denkmäler dieser Richtung, denen wir namentlich in München, Eichstätt, Landsbut und Regensburg begegnen, sind vorwiegend Steinbildwerke, mit Vorliebe in rotem Marmor und später namentlich auch in Solenhöfer Kalkstein ausgeführt. Einige wenige dieser Monumente sind Altäre, die Mehrzahl sind Grabdenkmale, die teils als einfache Grabtaseln, vorwiegend aber als Epitaphien gehalten sind, altarartige Relieftafeln mit religiösen Darstellungen über dem Grabe. Alle diese Arbeiten, etwa zwischen 1475 und 1510 ausgeführt, sind unter sich sehr verwandt und haben eine sehr ausgesprochene Eigenart. Die kräftigen, häufig selbst derben Gestalten von unterseßtem Wuchs sind in Haltung und Bewegung ungesucht und einfach, zuweilen freilich zu starr, in der Gewandung meist von kleiner knitteriger Faltengebung, ohne klar ausgesprochene und größere Motive. Aber Auffassung und Durchbildung der Figuren zeigen einen tüchtigen Naturalismus, Ausdruck und Komposition einen ergreifenden Ernst und überzeugende Wahrheit. An künstlerischer Durchbildung und Geschmac hatten sie den Vergleich mit den Nürnberger Steinbildwerken, insbesondere mit den Arbeiten des Adam Kraft nicht aus, aber in unmittelbarer, lebensvoller Wirkung stehen sie ihnen gleich und übertreffen sogar manche derselben.

Das bekannteste dieser Denkmäler ist die Grabplatte Kaiser Ludwigs des Bayern aus rotem Marmor, welche demselben in der Frauenkirche zu München, wahrscheinlich bald nach 1468, gesetzt wurde. In hohem Relief ist im oberen Teile der Kaiser im Ornat feierlich auf dem Throne dargestellt, hinter dem zwei Engel einen Teppich hochhalten; darunter, etwas kleiner, zwei vornehme Männer in der Zeittracht, die Hände ineinander legend. Man hat diese Bewegung als Ausdruck der Versöhnung gedeutet und daraus auf eine Darstellung der Ausöhnung zwischen Herzog Ernst von Bayern und seinem Sohne Albrecht dem Jüngern geschlossen. Die untere Gruppe ist mehr durch die individuelle Wiedergabe der beiden Gestalten als durch den Ausdruck bedeutend und steht darin gegen den oberen Teil wesentlich zurück; hier hat der Künstler in dem Bayernkaiser ein ideales Kaiserbild von so mächtiger, lebensvoller Wirkung wiedergegeben, wie der deutschen Plastik dieser Zeit kaum ein zweites gelungen ist. Der große Stil der Gewandung trägt noch zur Hebung dieser

Wirkung bei. Als Künstler dieses Monuments wird vermutungsweise ein Meister *Hans* genannt.

Ein ähnliches, ebenso originelles Grabdenkmal ist uns nur in dem in Solenhöfer Stein gearbeiteten Modell im Nationalmuseum zu München erhalten: Herzog Ludwig der Gebartete († 1447) kniet in voller Rüstung auf einem Löwen und blickt andächtig nach oben, wo Gottvater erscheint, in seinen Armen den Gekreuzigten, während zwei Engel in Verehrung zur Seite knien. Die individuelle Bildung der Gestalt des Fürsten, sowohl in der Haltung wie in den Zügen, der Liebreiz in den jugendlichen Engelsgestalten mit ihren runden Lockenköpfchen, der edle Naturalismus in der Durchbildung des mächtigen Körpers des Gekreuzigten, der originelle Aufbau und der als Teppich gedachte Hintergrund mit den Symbolen des Verstorbenen wirken zusammen, um uns ein sehr vorteilhaftes Bild der Kunst am bayrischen Hof bald nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts zu geben, welches nach manchen Richtungen der wenig älteren Kunst Veronas, namentlich in seinem großen Meister Vittore Pisano, verwandt erscheint.

In der Frauenkirche ist die Grabtafel des Bischofs Johann von Freising († 1476) eine ähnlich charakteristische Arbeit derselben Richtung, welche jedoch von der in ganz flachem Relief gehaltenen Grabplatte des 1474 verstorbenen blinden Organisten Konrad Paulmann ebenda durch originellere Auffassung und Anordnung und rührend einfache Lebenswahrheit noch übertroffen wird. Aus der Frauenkirche stammt auch das jetzt im Nationalmuseum aufbewahrte Bildwerk der Maria als Schmerzensmutter vom Jahr 1472, einfacher und doch so edel in der Auffassung; besonders fein in der Durchbildung des Kopfes, der ausnahmsweise noch die alte Bemalung zeigt. Als beinahe barocker Ausläufer dieser Richtung ist der Christophorus innen über einer Thür der Frauenkirche nicht ohne Interesse; in der Bewegung schon auffallend unruhig.

Alle diese Denkmäler sind den gleichzeitigen Monumenten in Franken, selbst in Nürnberg entschieden überlegen. Wie früh und wie energisch aber in Bayern sich der Naturalismus Bahn brach, beweisen ein paar Monumente in Landshut und Eichstädt. An der Martinskirche in Landshut ist außen an der Südseite das Grabmal des 1432 verstorbenen Steinmeßers *Hans* angebracht, welches nach Auffassung und Komposition wohl noch von dem bejahrten Künstler selbst ausgeführt worden ist. In einer von gotischem Baldachin bekrönten Nische ist die Halbfigur Christi als Schmerzensmann aufgestellt, welchem der Kopf des alten Bildhauers als Konsole dient. Der Körper Christi ist noch oberflächlich, der Kopf dagegen edel; namentlich giebt aber das Künstlerbildnis in dem festgeschlossenen zahnlosen Mund, den bartlosen gefurchten Wangen, dem kahlen Scheitel und dem dürrstigen Haarwuchs an den Schläfen bereits ein außerordentlich individuelles Bild des schwachen Alters und verrät nur noch in der ungeschickten Behandlung des Ohres einen nicht von Jugend auf in unmittelbarer Nachbildung der Natur aufgewachsenen Künstler. Nach ganz anderer Richtung ist der in den Jahren 1456 bis 1458 (von einem Meister *V. W.*, wie die Inschrift besagt) ausgeführte Pappenheimaltar im Dom zu Eichstädt ausgezeichnet. In zahlreichen kleinen, meist freigearbeiteten Figuren ist die Kreuzigung dargestellt; ringsum in der Einrahmung die Statuetten der Apostel, unten knieend

die Stifter. Die Auffassung ist eine beinahe derb naturalistische; mit besonderer Freude schildert der Künstler die Gruppe der Krieger in ihren malerischen Kostümen und ihrer breitspurigen Haltung. Ausdruck und Bewegung sind sehr lebendig; in den Relieffiguren der Stifter tritt auch schon eine weniger eckige, feinere Behandlung hervor. Eichstätt besitzt sodann namentlich im Kreuzgang des Domes aus etwas vorgerückter Zeit noch mehrere tüchtige Gedenktafeln, welche über der Inschrift Reliefs mit heiligen Motiven in hohem Relief enthalten. So das Grabmal des Karl von Bopfelfeld († 1499) mit dem Martyrium des heil. Sebastian; schlicht und doch lebensvoll erzählt, durch die Zeitkostüme von ganz unmittelbarer Wirkung. Ähnliche Epitaphien mit der Beweinung Christi (1481), der Krönung Mariä und der Kreuzigung sind herber und handwerksmäßiger in der Ausführung. Die Tafel über dem Grabe des Ulrich von Wolferstdorf (1504) zeigt in vollständig bildartiger Anordnung die Präsentation des Verstorbenen vor der thronenden Madonna, welche von Heiligen umgeben ist. Die Figuren sind schlanker in der Bildung, weicher in der Behandlung des Fleisches, vornehmer in Haltung und Bewegung als in den meisten bisher genannten Arbeiten der gleichen Schule, so daß dieses wenig umfangreiche Bildwerk sich den gleichzeitigen Arbeiten des A. Kraft an die Seite setzen läßt.

Ein größeres Relief in rotem Marmor über dem Grabe des Bischofs Wilhelm († 1496), die Beweinung unter dem Kreuze darstellend, ist zwei ähnlichen Reliefs außerhalb Eichstädt's, von etwa gleichem Umfange und von demselben Material, so nahe verwandt, daß ich es mit denselben zusammen beschreibe. Es sind dies zwei Denkmäler auf schwäbischem Boden, die Monumente der Bischöfe Friedrich von Zollern († 1505) und Heinrich von Lichtenau († 1517) im Dom zu Augsburg, inschriftlich als Arbeiten des *Hans Beirlin* beglaubigt. Sie haben so ausgesprochen bayrischen Charakter, daß der Künstler wohl als Bayer von Geburt oder doch von Schule zu betrachten ist, worauf ja auch sein Name zu deuten scheint. Wie Bischof Wilhelm in dem Relief des Eichstädt's Doms unter den klagenden Verwandten und Freunden des Heilands am Fuße des Kreuzes kniet, so ist hier auch Bischof Friedrich von Zollern in gleicher Weise in der ganz ähnlich angeordneten Darstellung desselben Motivs angebracht; und ähnlich kniet auch der Bischof Heinrich von Eichstätt, von seinem Schutzheiligen Andreas begleitet, in der Darstellung des Ölbergs. Die derben, kräftigen Gestalten sind voll ergreifender Empfindung, die knitterige Gewandung verrät ebenso sehr, wie die Durchführung der Köpfe und Hände, ein ernstes Naturstudium und läßt die Körper in ungesuchtester Weise zum Ausdruck kommen. Ganz besonders gilt dies von dem Relief mit dem Ölberg, welches namentlich dem zweiten Augsburger Relief entschieden überlegen ist.

In Augsburg hat in der Fuggerkapelle der Dominikanerkirche die Gruppe der Beweinung unter dem Kreuz noch den ähnlichen Charakter, ohne jenen Arbeiten jedoch gleichzukommen. Einfachere Grabmäler in Passau, Straubing und Regensburg, die Thonstatuen an den Pfeilern im Dom zu Landshut u. a. m. sind gleichfalls mehr oder weniger beachtenswert als Denkmäler derselben Richtung, ohne jedoch an Kunstwert den genannten Arbeiten ebenbürtig zu sein. In der Hofkirche zu Neumarkt wird das Hochgrab des 1499 verstorbenen Pfalzgrafen Otto als ein Meisterwerk in scharfer Charakteristik und edler Auffassung hervorgehoben.

Die auffallende Erscheinung, daß gleichzeitig neben diesen mancherlei Steinbildwerken in den bayrischen Städten Bildschnitzereien verhältnismäßig selten sind, erklärt sich wohl daraus, daß man im Lande selbst Marmor und feinsten Kalkstein besaß und diese als die edleren und kostbareren Materiale bevorzugte. Die Dorfkirchen und Schloßkapellen Bayerns besitzen aber eine ansehnliche Zahl geschnitzter Altäre und Einzelfiguren, von denen jetzt das Nationalmuseum zu München eine Reihe der vorzüglichsten in sich vereinigt. Ein großes Relief mit dem Tode der Maria, welches aus Ingolstadt stammt, ist im Charakter jenen Steinreliefs um 1480 bis 1490 noch mehr verwandt; herbe, aber ernst im Ausdruck, knitterig in der Gewandung. Die etwas jüngeren Reliefs von Altären der Schloßkirche zu Grünwald, aus Untermansing und andern Ortschaften aus der Nähe von München sind flach gehalten und nähern sich in der reichen Gewandung, den kräftigen Gestalten und den rundlichen Gesichtern den gleichzeitigen schwäbischen Holzbildwerken. Eine eigenartige, treffliche Arbeit ist das Wappen von Mailand, von zwei Landsknechten gehalten, das aus einem Schlosse bei Passau stammt. Wohl die bekanntesten und ausgezeichnetsten Bildwerke Bayerns sind die 1496 von Herzog Sigmund gestifteten Statuen von Christus, Maria und den zwölf Aposteln in der Klosterkirche von Blutenburg bei München. Die nebenstehende Abbildung der Maria, wohl die schönste von allen diesen Figuren, giebt ein Bild des in der gleichzeitigen bayrischen und selbst in der deutschen Kunst im allgemeinen ganz ungewöhnlichen Schönheitsinnes, der sich hier mit der Tiefe der Empfindung vereinigt. Im Gegensatz zu fast allen andern bayrischen Bildwerken dieser Zeit sind diese Figuren fast von schlanker Gestalt, sind fein und mannigfaltig bewegt, von besonders edler Bildung der Köpfe und Extremitäten, von ganz meisterhaft großer Gewandung. Den ähnlichen Charakter haben auch die Apostelstatuen, wenn sie auch nicht von derselben ergreifenden Wirkung sind, wie die Maria. Ich stehe nicht an, dieser Maria den Vorzug zu geben vor der berühmten gleichen Nürnberger Figur im Germanischen Museum (vgl. die Abb. auf S. 128).

Größere Altarwerke von wirklichem Kunstwert werden in den Kirchen zu Moosburg (1500), Rammersdorf (1483), St. Wolfgang, Merlbach, Sondermoning, Straubing (1500), Heiligenstadt (1480), Deggendorf namhaft gemacht.

Die Richtung der Plastik in Tirol ist der in Oberbayern in mancher Beziehung verwandt. Dieselbe bethätigt sich jedoch hier fast ausschließlich als Bildschnitzerei, und bringt es in den Arbeiten des großen Künstlers, des *Michael Pacher* von Bruneck, zu einer wahrhaft monumentalen Wirkung. In Pacher gipfelt nicht nur die plastische Kunst in Tirol und Steiermark; sie ist auch, soweit sie überhaupt von künstlerischem Werte ist, bis in die ersten Jahrzehnte des sechzehnten Jahrhunderts von diesem Künstler abhängig. Für das Leben Pachers, welcher seinen Platz neben den besten Bildschnitzern in Franken und Schwaben verdient, sind wir auf einige wenige Daten beschränkt. Michael Pacher war aus Bruneck im Pustertal gebürtig und blieb hier ansässig, wenn auch größere Aufträge von auswärts ihn oft jahrelang von der Heimat fern hielten. Im Jahre 1467 wird er zum erstenmal genannt, im Jahre 1498 starb er, als er an dem Hochaltar für die Pfarrkirche in Salzburg beschäftigt

war. Seine Altäre, von denen leider nur eine kleine Zahl erhalten ist, enthalten fast sämtlich zugleich Schnitzwerke und Gemälde. Da sie ihm stets als Ganzes übertragen wurden, dürfen wir schon daraus schließen, daß er Bildschnitzer und Maler zugleich war; die Urkunden nennen ihn regelmäßig den „Maler“. Friedrich und Hans Pacher, die gleichzeitig neben Michael in Bruneck genannt werden und diesen einige Zeit überleben, waren wohl jüngere Brüder und Gehilfen desselben, ohne welche er seine sehr umfangreichen Aufträge nicht ausführen konnte.

Obgleich nur wenige Meilen von der italienischen Grenze, nahe bei Tizians Heimat geboren, war er doch der Sproß eines rein deutschen, stets unvermischten Stammes; und als echter deutscher Künstler bekundet er sich auch in allen seinen Arbeiten. Freilich hat Pacher die Kunst Italiens, dessen Grenze er in einer Tagereise erreichen konnte, wohl zweifellos gekannt; und wahrscheinlich verdankt er der Bekanntschaft mit derselben die Ausbildung seines monumentalen Sinnes im Aufbau seiner Altäre und in den einzelnen Kompositionen; einen gewissen Einfluß mag auch die venezianische Schule auf die Färbung seiner Bilder geübt haben. *) Diese Ein-

*) Überhaupt scheint die italienische Kunst, soweit mir bekannt, auf die Plastik in Deutschtirol nicht den Einfluß gehabt zu haben wie auf die Malerei. Wenigstens sind mir dort nicht plastische Bildwerke des eigentümlichen Mischstils bekannt, welcher mehrere Maler Tirols in der gleichen Zeit charakterisiert. Möglich jedoch, daß einige zerstreut in Sammlungen (mehrere im Berliner



Statue der Maria in der Klosterkirche von Blutenburg bei München.

flüsse sind aber sehr bedingte und nur wahrscheinliche: seinem ganzen Wesen nach ist Pachter, als Maler wie als Bildschnitzer, ein rein deutscher Künstler.

Betrachten wir zunächst seine beglaubigten Bildwerke, soweit sie auf uns gekommen sind. Der früheste Altar unter diesen ist der im Jahre 1471 dem Künstler mit 350 Mark in Auftrag gegebene Hochaltar der Kirche zu Gries vor Bogen. Die Fertigstellung war binnen vier Jahren ausbedungen. Der Altar ist nicht mehr an seinem Orte; einzelne Teile fehlen jetzt, und das Ganze hat leider einen neuen Anstrich erhalten. Das mittlere Hauptfeld zeigt, in beinahe lebensgroßen Figuren, die Krönung Mariä durch Gottvater und Christus mit spielenden und administrierenden Engeln zur Seite; daneben noch im mittleren Rasten, nur durch einen flachen Pfeiler getrennt, rechts der heil. Erasmus, links der heil. Georg; darunter, in der Predella, eine Pieta und die heil. Barbara und Katharina in kleinen Figuren. Von den vier Flachreliefs der beiden Flügel sind nur noch zwei erhalten, die Verkündigung und die Anbetung der Könige; beide jetzt vom Altar getrennt. Verschiedene kleine Figuren von Engeln und Heiligen, die in der Kirche zerstreut sind, gehörten ursprünglich zum Aufsatz, in dem wohl auch die größere Madonnenstatue angebracht war, welche jetzt in der Kirche links steht. Der Aufbau ist groß gedacht und freier und geschmackvoller als die gleichen Kompositionen von B. Stöck und selbst von A. Kraft. Die einzelnen Gestalten haben mit denen des letztgenannten Nürnberger Künstlers mancherlei Verwandtschaft. Sie sind eher kurz und gedrungen als schlank zu nennen; die Köpfe haben beinahe rundliche Form, die Gesichter sind etwas flach und fleischig; die Gewandung ist eine sehr reiche und mannigfaltige, indem die stark unterschrittenen Mäntel volle tiefe Langfalten bilden, welche beim Aufstoßen durch kleine knitterige Quersfalten unterbrochen werden.

Der energische, gesunde, durch den Geschmack und den Schönheitsinn des Künstlers gemäßigte Naturalismus, welcher aus diesem Altarwerk spricht, war auch maßgebend in dem großen Hauptwerke Pachters, dem selbst in seiner alten Bemalung und Vergoldung noch tadellos erhaltenen Hochaltar in der Kirche zu St. Wolfgang, zu welchem der Künstler 1477 den Auftrag erhielt. Im Aufbau und in den Motiven ist derselbe dem Altar in Gries sehr verwandt; nur ist er noch sehr viel reicher, und namentlich ist die Beteiligung der Malerei an der Ausführung eine wesentlich bedeutendere. Auch hier enthält der Mittelschrein in freien Figuren die Krönung Mariä, oder richtiger wohl, die Einsegnung der Maria als Himmelskönigin durch ihren Sohn (oder Gottvater?). Zu den Seiten, und zwar auch hier wieder von zierlich durchbrochenen Pfeilern getrennt, die Statuen der heil. Wolfgang und Benedikt. Ein Baldachin von reichster phantasievoller Gestaltung wölbt sich über diesen Figuren und verstärkt noch die malerische Wirkung ihrer Anordnung und Behandlung. Der zierliche hohe Aufbau enthält den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, sowie eine Reihe anderer Statuetten. Die Predella wird durch die kleine Gruppe der Anbetung der Könige gebildet, während die vier Flügel des Rastens beiderseits mit Gemälden bedeckt sind, mit denen auch die Rückseite desselben geschmückt

Museum) vorkommende kleinere Relieftafeln und Einzelfiguren, welche die Hand nordischer unter mantegnesken Einflüssen in Italien ausgebildeter Künstler verraten, tiroler Ursprungs sind.

ist. An den Seiten, zwischen den beiden Flügeln, jederseits die große Figur eines jugendlichen Ritters, die heil. Georg und Florian. Auch hier, wie in Gries, erscheint bei näherer Prüfung das mittlere Hauptstück als wesentlich eigenhändige Arbeit des Meisters, während die Ausführung der übrigen Teile mehr oder weniger starke Beteiligung von Gesellen verrät. Das malerische Prinzip der naturalistischen Richtung in der deutschen Plastik dieser Zeit feiert in diesem Meisterwerke seinen glänzendsten Triumph. Die Krönung Mariä gleicht einer prunkvollen Hofzeremonie. Der thronende Christus erhebt seine Hand segnend über die vor ihm knieende jungfräuliche Maria, welche den Kopf schüchtern in anmutigster Bewegung zur Seite wendet. Kleine Engel umgeben die Gruppe und feiern sie durch Spiel und Gesang, während andere wie Pagen die Schleppen der prachtvollen Krönungsmäntel tragen und den Teppich hinter der Gruppe ausbreiten. Die beiden geistlichen Heiligen in ihrer reichen Tracht, ihrer stolzen Haltung scheinen der Krönung als Würdenträger zu assistieren.

Die Gestalten sind hier noch individueller und zugleich größer gehalten als in dem früheren Altar. Seiner Freude an reicher Gewandung und mannigfaltiger malerischer Faltengebung hat der Künstler bei den reichen Prunkmänteln und den langen Gewändern der Engeln nach Herzenslust sich hingegeben. Man hat diese überreichen Faltenmotive als Manier getadelt, hat sie für einen Notbehelf erklärt, hinter dem der Künstler die schlechten Proportionen seiner Figuren und die mangelhafte Kenntnis des Körpers verstecke, Vorwürfe, welche jedoch nur vor den verschiedenen sehr ungenügenden Abbildungen teilweise gerechtfertigt erscheinen. Vor dem Original wird man sich dagegen überzeugen, daß diese Gewandung nicht nur ganz außerordentlich die prächtige malerische Wirkung des Altars steigert, sondern daß sie auf dem fleißigsten Naturstudium beruht und selbst zur Hebung der Gestalten, die unter der Gewandung mit großer Feinheit beobachtet sind, nicht unwesentlich beiträgt. In der Hauptgruppe kommt der Naturalismus des Künstlers bei der Feierlichkeit der Darstellung und dem Reichtum des Aufbaues nicht so zur Geltung, als in der Anbetungsgruppe der Predella, welche Pacher zu einer höchst reizvollen Familienszene gestaltet hat. Die kleineren Figuren im Aufsatz lassen nach ihren etwas übertrieben schlanken Verhältnissen und der nicht mit dem gleichen Verständnis behandelten Gewandung auf die Ausführung durch Gehilfen schließen.

Da wir von allen den gleichzeitigen großen Nürnberger Bildhauern Darstellungen desselben Motivs, der Krönung Mariä, besitzen, giebt uns ein Vergleich mit diesen den besten Maßstab für die Wertschätzung des M. Pacher und zugleich den Anhalt zu der schwierigen Frage über die künstlerische Ausbildung und Herkunft seines Stils. In dem Altar zu Gries ist die Auffassung und Anordnung noch ganz ähnlich wie in den gleichen fränkischen Darstellungen; namentlich sind auch hier die feierlich thronenden Gestalten von Gottvater und Christus noch nicht in wirklich inneren Zusammenhang mit der Maria gebracht, während der Aufbau der Gruppe schon entschieden einheitlicher und geschmackvoller ist als selbst bei Kraft und Vischer. Im Altar zu St. Wolfgang ist durch das Fortfallen der Figur von Gottvater das Motiv für die plastische Darstellung vereinfacht, aber zugleich auch für die innerliche dramatische Erfassung desselben günstiger gestaltet. Pacher hat dies aufs glücklichste benutzt und, in seiner Weise, die Szene zu einer prachttrohenden Darstellung, einer feierlichen weltlichen

Krönung gestaltet, in welche er mit großem Geschick auch die beiden Kirchenheiligen hineingezogen hat. Der Hochaltar in Schwabach, von Wohlgemuth entworfen und in seinen plastischen Teilen wahrscheinlich von B. Stof ausgeführt, wie wir oben sahen, fordert durch die Ähnlichkeit des gesamten Aufbaues und der völlig gleichen Hauptmotive des Mittelfeldes, in welchem gleichfalls die Schutzheiligen der Kirche mit in die Komposition aufgenommen sind, unwillkürlich zum Vergleich heraus, der sehr zu Ungunsten der beiden berühmten Nürnberger Künstler, insbesondere des B. Stof, ausfällt. Die Figuren sind hier fast gleichgültig nebeneinander gestellt; die Gewandung ist ebenso überreich, wie bei Pacher, aber in den Motiven der Falten willkürlich und maniert; die einzelnen Gestalten sind ohne die feine Individualität und doch auch ohne die vornehme Größe und Feinheit der Pacherschen Figuren, die doch um dreißig Jahre früher entstanden sind.

Wenn man Pacher mit der fränkischen Kunst in Beziehung gebracht hat, so spricht dagegen schon der Umstand, daß seine Entwicklung der der großen Nürnberger Meister vorangeht. Auch die Anfänge der Kunstblüte in Schwaben, mit der namentlich seine Gemälde eine gewisse Ähnlichkeit zeigen, fallen frühestens mit der ersten Thätigkeit von Michael Pacher zusammen, so daß sie auf dessen Ausbildung keinen Einfluß geübt haben können. Aus dem tüchtigen Naturalismus, aus der tiefen und reichen Färbung und außerordentlich geschickten perspektivischen Anordnung seiner Ölgemälde hat man auch den Schluß gezogen, der Künstler sei in den Niederlanden gewesen und habe sich dort unter den Nachfolgern der van Eyck gebildet. Allein diese Verwandtschaft ist doch, ebenso wie die italienischen Einflüsse, welche man in seinen Werken gesucht hat, nur eine sehr oberflächliche; ja, Pacher steht der niederländischen Kunst sogar weit ferner, als mehrere der ältesten Maler in Ober- und Niederösterreich; wir dürfen daher wohl auf Pachers Beziehungen zu diesen Künstlern das zurückführen, was derselbe dem Vorbilde der van Eyck verdankt. Freilich ist hier, im äußersten Süden Deutschlands, gerade in Pachers Werken ein Naturalismus zu kurzer, aber glänzender Entfaltung gekommen, welcher der nur wenige Jahrzehnte älteren Kunst im Norden Deutschlands, am Niederrhein und besonders in den Niederlanden in manchen Beziehungen verwandt ist. Namentlich ist beiden die malerische Richtung des Naturalismus gemeinsam, die jedoch in sehr verschiedener Weise sich äußert. Während die niederländische Kunst die malerische Erscheinung der Dinge bis in das Kleinste verfolgt und ein Abbild der Erde in der liebevollen Darstellung aller ihrer Teile zu geben sucht, daher auch im Gemälde und nicht im plastischen Bildwerk ihren Beruf sieht, ist es gerade die plastische Erscheinung der Dinge, welche Pacher ins Auge faßt und in einfachem, großem Sinne, worin er sich als Nachbar der Italiener verrät, naturgetreu wiederzugeben bestrebt ist. Seine malerische Richtung bekundet sich in der Komposition seiner plastischen Darstellungen als Gruppen von Freifiguren, wodurch er, bei der kastenartigen Einrahmung derselben, die wirkungsvollsten Gegensätze von Licht und Schatten hervorbringt, in den reichen Gewändern und ihren tiefen Falten, in der freien malerischen Anordnung der Figuren, in dem Abschluß der Gruppe durch ein überaus zierliches Maßwerk, worin das Licht zauberhaft spielt; nicht minder auch durch den Gegensatz der flachen, tieffarbigen Tafelgemälde auf den Flügeln mit den goldstrahlenden, in heller Wasserfarbe bemalten

Freifiguren des Mittelstückes; endlich durch den Abschluß in turmartig aufsteigenden zierlichen Gialen mit ihren kleinen Figuren unter lustigen Baldachinen. Obgleich uns in Tirol aus der unmittelbar dem M. Pacher vorausgehenden Zeit keine nennenswerten Werke der Plastik erhalten sind, dürfen wir, nach dem Charakter der benachbarten niederbayerischen Kunst, doch wohl annehmen, daß Pacher in seiner Heimat seine künstlerische Ausbildung bekommen hat, auf welche dann die Bekanntschaft mit der Plastik in Bayern und teilweise auch die Berührung mit der norditalienischen Kunst noch weiter bestimmend einwirkte.

Außer den beiden Altären in Gries und St. Wolfgang wissen wir durch Urkunden noch von zwei anderen großen Altarwerken des Michael Pacher, das eine in Bogen, das andere in der Pfarrkirche zu Salzburg. Von ersterem ist nichts mehr erhalten. An letzterem arbeitete der Meister in Salzburg selbst seit dem Jahr 1495 und erlebte die Vollendung nicht mehr. Als einziger Überrest des kolossalen Altars, für welchen der Preis von 3300 rhein. Gulden ausgemacht war, ist die sehr beschädigte Gruppe der Maria mit dem Kinde erhalten, deren ganz genreartige Auffassung und naturalistische Durchbildung uns vermuten läßt, daß der Künstler auch in dieser letzten großen Arbeit der naturalistischen malerischen Richtung seiner früheren Werke getreu geblieben ist. Außerdem wird dem M. Pacher noch ein überlebensgroßes Kreuzifix in seinem Geburtsort Bruneck mit großer Wahrscheinlichkeit zugeschrieben. Leider ist die alte Bemalung nicht erhalten; aber die Art, wie hier ein kräftiger Naturalismus, der in Kopf und Leib den Tod unter schwerem Ringen wiederzugeben sich bestrebt, mit Geschmaek und Adel in der Anordnung und in der Wahl des Modells sich verbindet, lassen auf Pachers eigene Hand schließen.

Dem Pacher noch ganz nahe, so daß man die Ausführung vielleicht einem seiner jüngeren oben genannten Brüder zuschreiben hat, stehen zwei größere, gewöhnlich als Werke des M. Pacher bezeichnete Flügelaltäre in der Franziskanerkirche zu Bogen und im Nationalmuseum zu München; letzterer, die Anbetung des Kindes darstellend, wahrscheinlich gleichfalls aus der Nähe von Bogen stammend. Der Altar in Bogen trägt die Jahreszahl 1500; und auch der Münchener Altar läßt nach der Bildung des gotischen Ornaments bereits auf den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts schließen. Die breite genrehafte Auffassung, die malerische Wirkung zeichnen auch diese beiden Altäre aus; aber in der Durchbildung lassen sie das Verständnis und die Feinheit der Empfindung des Michael Pacher doch vermissen. Gleichzeitig und mindestens gleichwertig sind auch die beiden großen bemalten Holzfiguren der heil. Stephan und Leonardo im Germanischen Museum, welche wir hier, da sich die Gelegenheit zu treuer Nachbildung bot, zur Charakteristik der Richtung Pachers wiedergeben. Etwas geringer, namentlich durch ihre gar zu untergesetzten Formen, ist eine Madonna im Berliner Museum, die Hauptfigur einer Gruppe der Anbetung der Könige, von welcher die übrigen Figuren sich im Privatbesitz zu Wien und Berlin befinden. Als tüchtige Arbeiten von unmittelbaren Nachfolgern des Künstlers werden die Altäre in Tisens und Pinzon genannt.

Wie weit andere Altäre dieser Zeit in Tirol zu Pacher in irgend welcher Beziehung stehen, oder welchen Kunstwert dieselben haben, vermag ich nicht zu entscheiden,

da sie mir nicht bekannt und genügende Abbildungen derselben nicht vorhanden sind. In der Kirche zu Lana bei Meran, in Weissenbach u. a. m. werden solche Altäre namhaft gemacht. Auch zur Beurteilung der gleichzeitigen Kunstthätigkeit in Steiermark und Österreich fehlt es leider noch an ausreichenden Vorarbeiten. Größere Altäre befinden sich dort u. a. in Hallstadt, in St. Katharina (1493) und St. Johann, in Besenbach bei Linz, Käfermarkt, Heiligenblut, Pöggstal u. s. f. Die bemalten Holzfiguren der Apostel, der Verkündigung und des heil. Sebastian in der Kirche zu Wiener Neustadt, etwa um 1490 entstanden, geben von der plastischen Kunst in Wien und seiner Nachbarschaft ein recht vorteilhaftes Bild. Sie sind herbe in der Bildung und Gewandung, aber von großem Ernste in der naturalistischen Durchbildung und von ergreifender Wirkung; von einer Abhängigkeit vom Pacher kann hier nicht die Rede sein, da der Künstler dieser Figuren eine kleinlichere, aber doch mehr innerliche, gehaltene Auffassung verrät. Der gleichen Zeit und Richtung gehört ein auch gegenständlich interessantes kleineres Schnitzwerk von trefflicher Erhaltung der alten Bemalung in der Ambraßer Sammlung zu Wien an, welches aus der Nähe von Linz stammt; eine Allegorie der Vergänglichkeit in drei mit dem Rücken gegen einander gekehrten nackten Figuren dargestellt. Die keusche Auffassung, die schüchterne, aber doch von feinem Verständnis zeugende Wiedergabe der Natur, die Wahl der ersten besten Modelle und ihre Formenbehandlung erinnern an die Eckschen Gestalten von Adam und Eva am Genter Altar. Eine direkte Beziehung des Künstlers dieser kleinen Gruppe zu den Niederlanden ist um so weniger ausgeschlossen, als ja die gleichzeitige Malerschule in Niederösterreich teilweise ganz starke und unmittelbare niederländische Einflüsse zeigt. Auch war gerade damals am Hofe Kaiser Friedrichs III. wenigstens ein niederländischer Bildhauer in hervorragender Stellung beschäftigt, *Nicolaus Lerch* von Leyden, den der Kaiser 1467 zur Anfertigung seines Grabdenkmals im Stephan zu Wien aus den Niederlanden berief, welches erst 1513 von Meister *Michael Dichter* vollendet wurde. Die meisten kleinen Figuren und Reliefs stimmen mit den gleichfalls dem M. Lerch in Auftrag gegebenen Apostelfiguren am Taufstein überein (vollendet 1481). Der Niederländer verrät sich in den Reliefs mit zahlreichen, teilweise ganz frei gearbeiteten Figuren, in der energisch naturalistischen Bildung derselben und der unruhigen knitterigen Gewandung. Vorübergehend war dieser Künstler auch in Konstanz thätig, wo der plastische Schmuck der Thüren (1470) und des Chorstuhls von seiner Hand sind. Verglichen mit den gleichzeitigen Arbeiten anderer niederländischer und niederrheinischer Meister wird man diesen Bildwerken gegenüber die Wahl des Kaisers kaum als eine sehr glückliche bezeichnen können. Sehr vorteilhaft erscheinen daneben einige unter sich außerordentlich verwandte Bildwerke, welche bereits dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts angehören: unter der Orgelbühne im Seitenschiff die Büste des Baumeisters *Jörg Oechsl*, wie man behauptet, und die Büsten der Kirchenväter an der Kanzel (vom Jahre 1512), welche dem *Anton Pilgram* von Brünn zugeschrieben werden; unterhalb der Kanzel ist am Pfeiler wieder das Brustbild des Künstlers angebracht. Die Jahreszahl 1513, welche sich an der Orgelbalustrade findet, dürfen wir wohl auch auf die Entstehung jener Büste mit beziehen, welche durch die tadellos erhaltene Bemalung vor den neuerdings überarbeiteten Büsten der Kanzel den Vorzug verdient. Die Auf-

fassung sowohl als die Art der Durchführung, welche selbst die einzelnen Hautfalten und die geschwollenen Adern wiedergiebt, die tiefen Gewandfalten dieser außerordentlich lebensvollen, fein empfundenen Gestalten (man vergleiche die Kirchenväter in Heilbronn oder im Städelschen Museum zu Frankfurt) erinnern so auffallend an schwäbische Arbeit, daß mit Recht die Abhängigkeit der Künstler von der schwäbischen Schule vermutet ist. Vielleicht waren die Künstler sogar aus Schwaben berufen; denn die jetzt dafür genannten Meister scheinen mir nach den Urkunden sich nicht mit Sicherheit gerade als die Bildhauer feststellen zu lassen.

Zahlreiche Statuen an den Pfeilern und Seitenwänden der Schiffe geben einen ungefähren Begriff für das Können der Wiener Bildschnitzer in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts; nur einige wenige derselben (eine Magdalena, ein Sebastian u. a.) erscheinen feiner belebt. Weit vorzüglicher ist ein Kruzifix in der Taufkapelle; vielleicht eine aus Franken importierte Arbeit. Unter den zahlreichen Grabreliefs und Epitaphien fällt ein kleineres Relief mit der Kreuzigung vom Jahre 1517 im Chor vorteilhaft auf. Das bekannte außen am Chor angebrachte Relief der Begegnung Christi mit Maria vom Jahre 1540, das von sieben kleinen Medaillons mit Darstellungen aus dem Leben Christi umgeben ist, beweist, wie lange hier an dem Stil der deutschen Frührenaissance festgehalten wurde, während die Einrahmung fast rein italienische Grotteskenmotive zeigt.

Wie in den rein slawischen Ländern Österreichs von einer eigenen plastischen Thätigkeit auch in dieser Zeit noch kaum die Rede sein kann, so hat auch Böhmen auffallend wenige plastische Denkmäler aus der Zeit der Frührenaissance aufzuweisen; und unter dem ganzen Vorrat ist kaum ein Stück, das nach seinem Kunstwert hier erwähnt zu werden brauchte. Überhaupt muß das künstlerische Bedürfnis des Landes ein sehr geringes gewesen sein; denn im Gegensatz gegen Polen hat Böhmen auch deutsche Künstler in kaum nennenswerter Weise herangezogen oder durch Aufträge beschäftigt.

Anders ist es in Schlesien, wo die Vollendung der Germanisierung und die Festigung der neuen Zustände in dieser Periode sich auch bereits in eigener künstlerischer Thätigkeit bekundet. Für hervorragende Denkmäler wandte man sich zwar auch hier nach dem Mittelpunkt deutscher Kunst, an die Meister in Nürnberg; Seit Stof sowohl als Peter Vischer waren, wie wir gesehen haben, in Schlesien thätig. Weitans die Mehrzahl der außerordentlich zahlreichen holzgeschnitten und bemalten Einzelfiguren und Altäre, welche sich in den Kirchen von Görlitz, Liegnitz, in manchen Landkirchen Schlesiens, namentlich aber in den Kirchen des mächtig aufblühenden Breslau und in der dortigen Sammlung schlesischer Altertümer finden, sind offenbar von schlesischen Künstlern gefertigt, da sie einen durchgehenden Charakter haben, der von den Werken anderer deutscher Provinzen mehr oder weniger verschieden ist. Doch ist die Verwandtschaft mit der oberfränkischen Kunst, insbesondere mit der Nürnberger Bildschnitzerschule so in die Augen fallend, daß wir auf einen unmittelbaren, starken Einfluß derselben auf die schlesische Kunst schließen dürfen. Die besseren Arbeiten sind fast sämtlich noch im fünfzehnten Jahrhundert entstanden. Das bekannte Hauptwerk, der große, schön aufgebaute Marienaltar in der Elisabethkirche, hat noch starke

gotische Anflänge; die Köpfe sind von besonderen Liebreiz. Der jüngere Marienaltar im Museum, gleichfalls ein Flügelaltar, mit Reliefdarstellungen aus dem Leben der Maria auf der Innenseite der Flügel, ist in der Gewandung noch sehr unruhig, in den Köpfen aber von zarter Empfindung. Noch tüchtiger sind zwei Altäre der Maria-Magdalenenkirche; der Lukasaltar und Stanislausaltar (1508), beide etwa gleichzeitig und nahe verwandt. Die Darstellung, wie Lukas die Maria malt, ist eines der anziehendsten und lieblichsten Sittenbilder dieser Zeit. Der Stanislausaltar hat vor den meisten schlesischen Bildwerken die lebensvolle Wahrheit seiner tüchtig durchgebildeten Gestalten voraus.

Die selteneren Steinbildwerke (namentlich an der Elisabethkirche zu Breslau) sind noch stilloser in der Gewandung und handwerksmäßiger in den Verhältnissen und in der Durchführung der Figuren als die Durchschnitsarbeiten der Bildschnitzer zu sein pflegen. Selbst unter diesen Arbeiten so hervorragende Statuen wie die von Oerthor in Glogau leiden teilweise noch an diesen Schwächen.

5. Die sächsische Schule.

Die in den sächsischen Landen noch erhaltenen Skulpturen werden gewöhnlich mit den niederdeutschen Bildwerken als mehr oder weniger abhängig von dem niederrheinischen Stil bezeichnet und als geringe Dugendarbeiten gekennzeichnet. Für den größeren Teil der Holzschnitzereien ist dies allerdings der Fall, obgleich auch hier ein namhafter Einfluß der niederrheinisch-westfälischen Bildschnitzerschule nur für die nördlichen Lande des alten Niedersachsens zugegeben werden kann. In Kursachsen, Thüringen und in den südlichen Städten von Niedersachsen entfaltet sich dagegen am Ende des fünfzehnten und im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts eine nicht unbeträchtliche plastische Thätigkeit, namentlich in Steinbildwerken, denen ein durchaus eigenartiger Charakter und künstlerischer Wert innewohnt. Am reichsten und glücklichsten im äußersten Süden, nahe der böhmischen Grenze; in den Orten am Nordabhange des Erzgebirges, welche durch die Aufdeckung reicher Erzminen gerade gegen Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts rasch zu blühenden Städten erwuchsen. Hier erfährt schon einige Jahrzehnte, bevor die Plastik sich in der gleichen Richtung entwickelt, die Architektur durch die großartige Raumbildung und Verhältnisse, monumentale Anbringung der Emporen, Bildung der Pfeiler und Verwendung des eigentümlich naturalistischen gotischen Stwerks einen bedeutsamen Umschwung, den wir als Renaissance zu bezeichnen berechtigt sind, obgleich die Formensprache im wesentlichen noch die alte bleibt. Es ist ein charakteristischer Zug der monumentalen Richtung dieser Kunst, daß hier, wo es die Mittel erlaubten, die Plastik gerade zum Schmuck und zur Hebung der bedeutenden architektonischen Teile herangezogen wird. In dem Charakter derselben verrät sich der Anschluß an die gleichzeitige oberfränkische Kunst, von welcher ja Arbeiten des Wohlgenuth und namentlich der Bischofschen Gießhütte in nicht unbeträchtlicher Zahl eingeführt wurden, und deren Hauptwerke den meisten sächsischen Künstlern wohl auch durch eigene Anschauung oder in Nachbildungen bekannt waren. Nürnberg erscheint gewissermaßen als Hochschule dieser

Künstler, die mit Vorliebe aus den Stichen und Holzschnitten Dürers die Anregung zu ihren eigenen Kompositionen entnehmen. Während die besseren Holzschnitzereien sich dem Wohlgemuth am nächsten anschließen, erinnern die besseren Steinbildwerke theils an Kraft, theils an Stoß. Doch ist der Naturalismus dieser Künstler stiller als der ihrer Nürnberger Vorbilder; sowohl in der Komposition als in der Einrahmung durch jenes eigentümlich sächsische verwilderte Ast- und Blattwerk.

Als frühester Überrest einer größeren plastischen Dekoration dieser Art ist das heilige Grab im Altertums-museum zu Dresden, ursprünglich in der dortigen Bartholomäuskirche, von Interesse. Nach den ungeschickten gotischen Verhältnissen und Bewegungen hat man diese Arbeit wohl mit Unrecht in den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts gesetzt; sie gehört vielmehr schon der zweiten Hälfte an, wie die viel feiner empfundene Figur der knieenden Magdalena bezeugt, die der Überrest einer Kreuzigungsgruppe derselben Kirche ist, welche mit jener Grablegung in Zusammenhang gestanden haben soll. Die feine Empfindung, die weiche Behandlung und tüchtige Modellierung des Fleisches und die guten Verhältnisse der Figur lassen aber auf einen sehr viel begabteren, wohl etwas jüngeren Künstler schließen. Unwillkürlich wird man durch die ruhige, vornehme Haltung und die edle Bildung des Kopfes an die alt-sächsischen Skulpturen vom Ende des dreizehnten Jahrhunderts erinnert.

Am reichsten und einheitlichsten ist die zwischen 1499 und 1525 erbaute Kirche in Annaberg mit Bildwerken ausgeschmückt. Statt der durchbrochenen Balustraden sind nämlich die Brüstungen der Emporen durch Relieftplatten gebildet; hundert an der Zahl, von denen achtundsechzig biblischen Inhalts sind, während zwanzig die Lebensalter der beiden Geschlechter vom zehnten bis hundertsten Jahre, die beiden letzten endlich die Porträtgestalten des Meisters und seiner beiden Gehilfen zeigen: *Theophilus Ehrenfried*, *Jakob Hellwig* und *Franz von Magdeburg*, welche im Jahre 1522 diese umfangreiche Arbeit fertig stellten. Dieselben Hände lassen sich auch an den Reliefs der Kanzel (Maria Selbtritt und die Kirchenväter), sowie in einer anderen Darstellung der heil. Anna mit Maria und dem Christkinde im Bogenselbe über der Sakristeithüre erkennen. Die einzelnen Gestalten sind von häßlichem, derbem Typus; in den meisten Reliefs (die Gesellenarbeit bekundet sich durch abweichende Proportionen und Gewandung) starkknochig und überschlanf, die Muskulatur schon mit einer unangenehmen Bravour ausgesprochen. Diese Bildung der Gestalten wie die unruhig bewegten langen Gewänder mit den eigentümlichen Nestern kleiner Quersalten erinnern besonders an die manierten Bildwerke von Veit Stoß. Aber die Künstler können auch in den Vorzügen mit diesem Nürnberger Meister wetteifern, in der Einfachheit und Klarheit der Kompositionen, die weise auf einige wenige Figuren beschränkt sind, in der lebendigen Erzählung und der kräftigen malerischen Wirkung der in hohem Relief gegebenen Darstellungen. Die Anlehnung an die Nürnberger Kunst bekundet sich auch darin, daß verschiedene derselben in mehr oder weniger freier Weise den Stichen und Holzschnitten Dürers entlehnt sind.

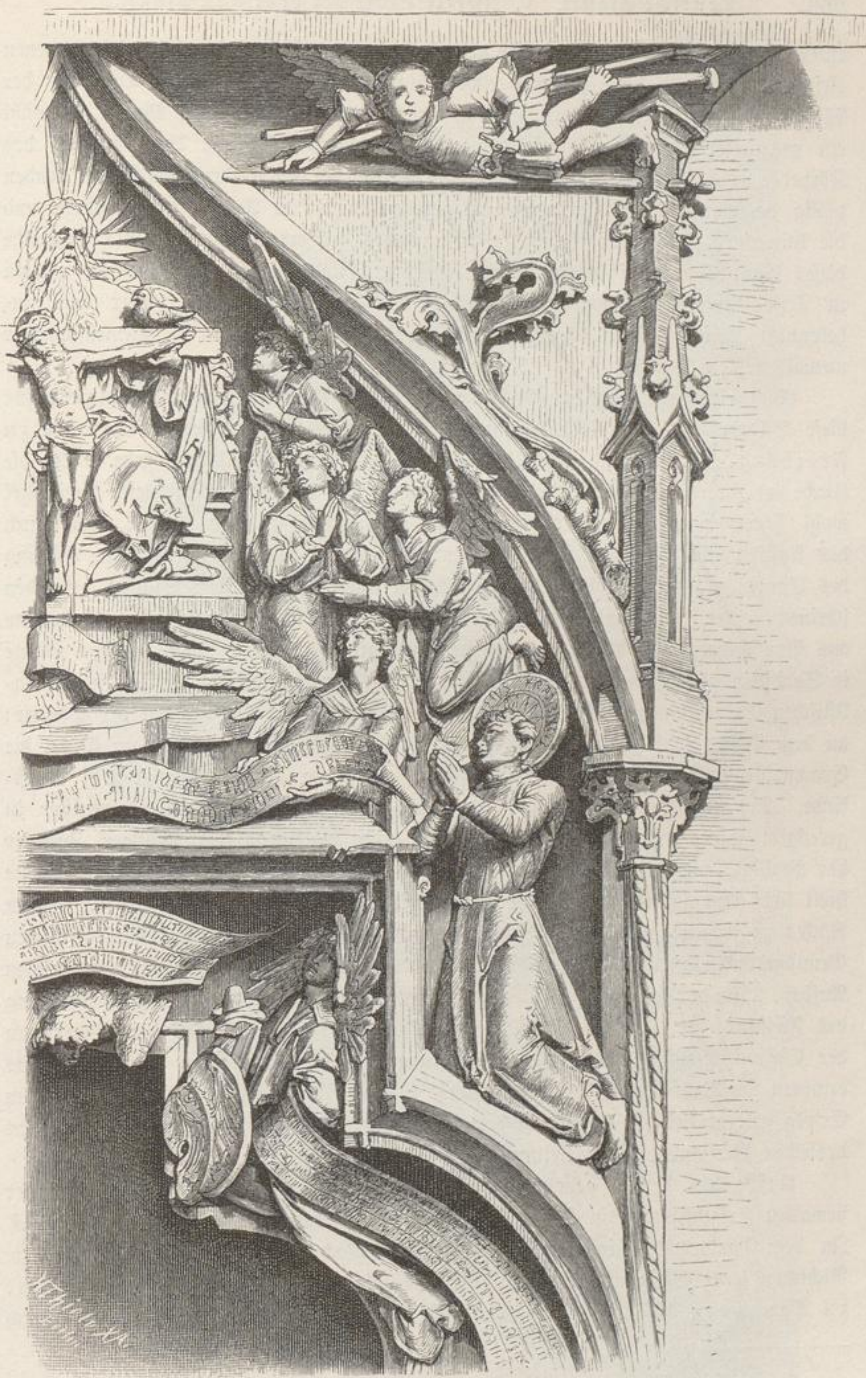
Künstlerisch wesentlich bedeutender ist der plastische Innenschmuck der „schönen Pforte“, welche aus der 1512 vollendeten Franziskanerkirche hierher übertragen wurde. Die charakteristische Abbildung auf S. 205 zeigt den oberen Teil der einen Seite und giebt den besten Begriff von dem hohen Schönheitsfönn, dem Geschmak in der

Anordnung und der gefühlvollen Auffassung des unbekannten Künstlers. Dem heil. Franz entspricht auf der linken Seite eine ähnliche knieende Heiligengestalt; unter den Heiligen in der Thürleibung stehen die Halbfiguren von Joachim und Anna. Auf dem flachen Thürgesims lagern Adam und Eva; diese sowohl wie die beiden Engel mit den Marterinstrumenten unter ihnen sind in der Ausführung so viel geringer, daß sie von einem Gehilfen herrühren müssen. In den starkknöchigen, schlanken Formen, den langen Gewändern mit den eigentümlichen knitterigen Fältchen verrät sich ein dem Theophilus Ehrenfried verwandter sächsischer Künstler, der demselben jedoch in jeder Beziehung überlegen ist.

Sehr nahe steht dieser Arbeit der stattliche Außenschmuck des Portals der Schloßkirche zu Chemnitz vom Jahre 1525 (man vgl. die Abbildung in Dohmes Gesch. der D. Arch.). Der Aufbau erinnert an den Schmuck spanischer Portale vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. In reicher Einrahmung des charakteristisch sächsischen Baum- und Astwerks sind in flachen Nischen unten jederseits auf Sockeln von Blumenfeldchen zwei Heilige angebracht, Statuen von wenig mehr als halber Lebensgröße. Darüber, etwas größer, Maria zwischen vier Heiligen und zu oberst zwischen zwei Engeln Gottvater mit dem Gekreuzigten im Schoße; im abschließenden Astwerk die Halbfiguren musizierender Engel. Hier zeigt sich der fränkische Einfluß noch stärker als in der „schönen Pforte“ zu Annaberg; in der Bildung der Figuren, in der Bewegung und Gewandung werden wir an A. Kraft, in der weichen Behandlung des Fleisches, der lieblichen Kopfbildung und dem milden, freundlichen Ausdruck mehr an Riemen-schneider erinnert. In den Verhältnissen der Figuren, in der Durchbildung der Köpfe und insbesondere der Hände, in den Motiven der Faltengebung, die zwar sehr knitterig, aber von großem Wurf ist, zeigt sich der unbekannte Meister dieser Bildwerke dem Annaberger Künstler noch überlegen. Der naturalistische Drang dieser Kunststrichtung, der sich schon in der Einrahmung so stark bethätigt, findet seine Freude an allerhand possierlichem und phantastischem Beiwerke: Affen, Drachen, Fasanen und anderen Vögeln, welche in den Ästen klettern und auf- und abhüpfen.

Im Innern der Kirche befindet sich die Gruppe einer Stäupung Christi, fünf lebensgroße bemalte Figuren aus Einem kolossalen Baumstamm geschnitten. In phantastischer Weise ist auch hier wieder ein Baum nachgebildet, um welchen die Gruppe komponiert ist: drei rohe Knechte schlagen auf den bis auf den Schurz entblößten Heiland ein; unterhalb dieser auf dem Wurzelwerk des Baumes stehenden Gruppe kniet ein vierter Senkersknecht, im Begriff die Dornenkrone zusammenzuwinden. In den langen derben Gestalten, den häßlicheren Typen, der stark realistischen Behandlung des nackten Körpers, in der Faltenbildung zeigt sich der Meister dieser, wohl etwas vor den Portalbildwerken ausgeführten Gruppe den Künstlern der Emporenreliefs in Annaberg näher verwandt.

Edler und in jeder Beziehung meisterhafter ist dieselbe Richtung in der bemalten Gruppe der Beweinung Christi in der Marienkirche zu Zwickau ausgeprägt. Sie ist in Lindenholz geschnitten und in der feinen alten Bemalung trefflich erhalten. Da sie nach der Energie des Ausdrucks und der Trefflichkeit in der naturalistischen Durchbildung der Körper wohl als Meisterwerk unter den sächsischen Bildwerken dieser Zeit gelten darf, und nach dieser Richtung unter den deutschen Skulpturen überhaupt



Innenschmuck der „schönen Pforte“ in der Kirche zu Annaberg.

einen hohen Platz verdient, gebe ich nebenstehend eine Abbildung nach der sehr getreuen Zeichnung Beckers, der ich kaum etwas hinzuzufügen brauche. Der Treue in der Wiedergabe des toten Körpers und in den verweinten Zügen der Maria entspricht ein gewaltiger Ernst der Auffassung und eine Meisterschaft in der Kenntnis des Körpers, welche der realistischen Wiedergabe der Körper den Eindruck des Abschreckenden völlig benimmt. Freilich verraten die geraden Linien im Aufbau der Gruppen und die knitterigen Falten der Gewänder, denen jedes größere Motiv fehlt, als Schwäche dieses Naturalismus einen Mangel an Geschmack und an Schulung, woran es ein in Tiefe der Empfindung und Kenntnis der Natur entschieden hinter dem unbekannten Meister dieser Gruppe zurückstehender Künstler wie T. Niemenschneider niemals fehlen läßt.

Nach einer ganz anderen Richtung hin ebenso charakteristisch und bedeutend für diese Bildnerschule am Nordabhange des Erzgebirges ist die Kanzel im Dom zu Freiberg, von der ich deshalb gleichfalls hier eine Abbildung gebe. Da die Kirche im Jahre 1500 vollendet wurde, haben wir die Entstehung dieser Freikanzel wohl schon in die Zeit der Einweihung der Kirche zu setzen, was auch durch das Kostüm und die Bildung der Pflanzenornamente bestätigt wird. Die Bildung des Ganzen als große Pflanze, deren Stengel mit Seilen an den Stamm gebunden scheinen, deren tulpenartiger Kelch die Kanzel bildet, und zu welcher eine scheinbar aus Baustämmen und Brettern zusammengeschlagene Freitreppe führt, — das Ganze in Sandstein ausgeführt — entspricht wieder ganz der eigentümlich sächsischen naturalistischen Dekorationsart dieser Periode. Engel spielen in den Ranken der Pflanze; an dem Blumenkelch sind die Halbfiguren der Kirchenväter angebracht, am Deckel die Evangelistensymbole und als Abschluß die Halbfiguren der Maria mit dem Christkinde. Am Aufgange der Treppe sitzt, in Sonntagstracht, der junge Meister in gerechtem Stolz auf sein kunstreiches Werk und zugleich als andächtiger Zuhörer der Predigt; eine beinahe lebensgroße Freifigur, den Hund neben sich. Der Geselle hockt über ihm auf einem Baumast und scheint ächzend die Last der Treppe auf seinem Rücken zu tragen; zwei andere Hunde vollenden den gerade in seinen naturalistischen Grundgedanken und der naturalistischen Durchbildung beinahe phantastisch wirkenden Aufbau. In der feinen Durchbildung namentlich der Köpfe, der weichen Behandlung des Fleisches, der tüchtigen, schlichten Charakteristik steht diese Arbeit den Figuren an der Chemnitzer Pforte ganz nahe; Auffassung und Anbringung der Künstlerporträts erinnern an Adam Krafts Sakramentshaus, von dem der sächsische Künstler mit bestem Erfolg gelernt hatte, ohne freilich dem monumentalen Sinn in Aufbau und Dekoration desselben Verständnis abzugewinnen.*)

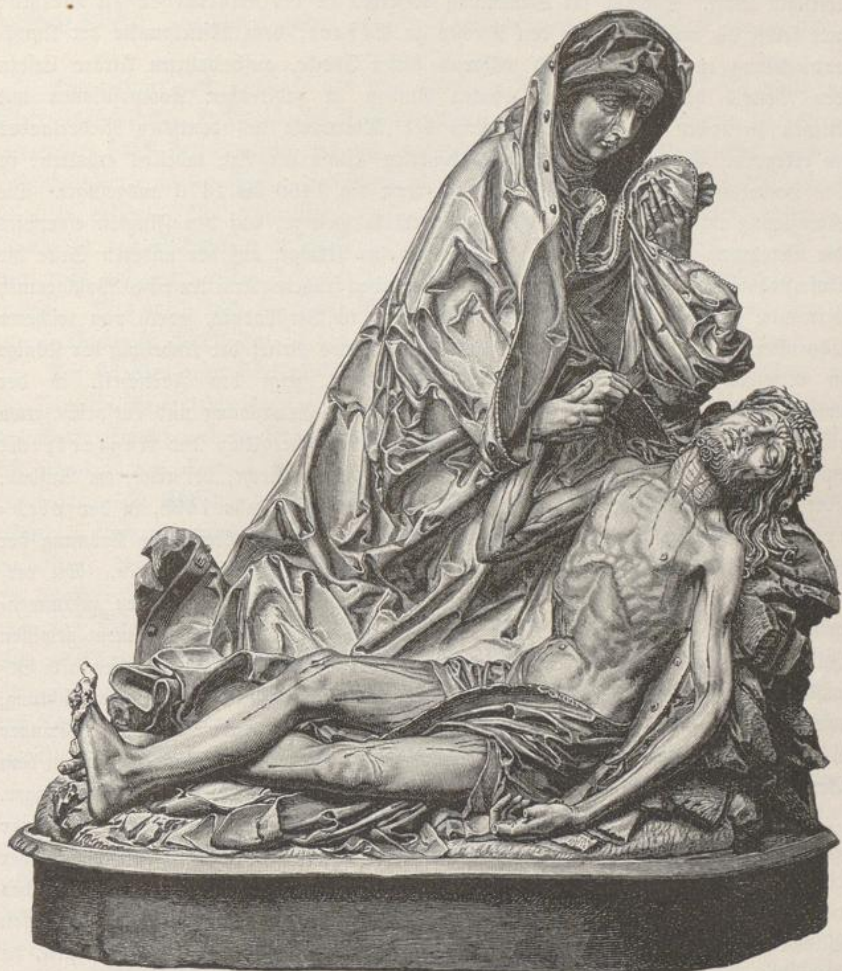
Außer den bereits genannten Holzschnittwerken steht weitaus die Mehrzahl der bemalten Holzskulpturen in Sachsen sehr hinter den genannten Steinbildwerken zurück. In dem handwerksmäßigen, empfindungslosen Nachwerk der Meister ist selbst die Richtung jener Steinskulpturen nur ganz abgeblaßt herauszuerkennen. Die Kirche zu Annaberg besitzt mehrere sehr reiche Flügelaltäre, bei welchen der Vergleich

*) Ein kleines Madonnenrelief außen an der Kirche, neben der „Goldenen Pforte“, könnte nach Auffassung und Behandlung eine Arbeit aus der Werkstatt des Meisters der Kanzel sein.



Thürbogen der Goldenen Pforte am Dom zu Freiberg i. S.

mit den gleichzeitig entstandenen Steinbildwerken sehr zum Nachteil der ersten ausfällt. Sie zeigen sehr ausgesprochenen fränkischen Einfluß, in der Richtung des M. Wohlgemuth. Am besten überzeugt man sich davon im Altertumsmuseum zu Dresden, in dem eine sehr große Zahl von Altären und Einzelfiguren dieser Epoche



Gruppe der Beweinung Christi in der Marienkirche zu Zwickau.

aus dem ganzen Lande vereinigt sind. Als ernste und tüchtige, wenn auch etwas bäurische und in der Haltung einförmige Gestalten verdienen darunter die Kolossalfiguren von Christus und vier Aposteln, aus dem Freiburger Dom stammend, hervorgehoben zu werden. Die drei lebensgroßen, wohl schon um 1525 entstandenen Standbilder der heil. Florian, Georg und Michael, aus der Nähe von Leipzig stammend, haben, neben dem Reiz ihrer trefflichen alten Vergoldung und Bemalung, in ihrer

zierlichen Haltung, ihren hübschen jugendlichen Köpfen einen stark an L. Cranach erinnernden Charakter. Besonders ansprechend sind auch zwei männliche Figuren, die ein Lectorium vor sich halten.

Auch in Thüringen haben die geschnittenen Holzbildwerke sehr geringen künstlerischen Wert. Sowohl die Sammlung derselben in der Bibliothek zu Weimar wie selbst die meisten der in den Kirchen zu Erfurt, dem Mittelpunkt der Kunstentwicklung in Thüringen auch während dieser Epoche, aufbewahrten Altäre liefern den Beweis dafür. In dem bunten Aufbau in zahlreichen Kompositionen mit kleinen Figürchen ist wohl der Einfluß der Altarwerke des deutschen Niederlandes zu erkennen. Einer der frühesten und reichsten Altäre der Art, tadellos erhalten, ist der Hochaltar in der Predigerkirche, etwa um 1460 bis 1470 ausgeführt. Die Kreuzigung im Mittelschrein zeigt zwei weibliche Heilige, auf den Flügeln einerseits die Verehrung des Kindes und die Anbetung der Könige, auf der anderen Seite die Auferstehung und Ausgießung des heil. Geistes. Den früheren Arbeiten eines Wohlgemuth verwandt, aber geringer in der Durchbildung und im Verständnis, jedoch von reicherer Charakteristik und vollerer Faltengebung. Ein zweites Relief der Anbetung der Könige in derselben Kirche, erst nach 1500 entstanden, zeigt den Fortschritt in der naturalistischen Durchbildung der Gestalten und der Gewandung und entspricht etwa einem guten Gemälde des älteren Cranach. Der große Altar der Reglerkirche entspricht dem etwa gleichzeitigen Hochaltar der Predigerkirche, bei reichem Aufbau, aber geringerem künstlerischen Wert. Ein Altar aus dem Jahr 1498, in der Liebfrauenkirche zu Arnstadt zeigt wieder, nach fränkischer Weise, die Krönung der Maria im Mittelschrein und Einzelfiguren von Heiligen auf den Flügeln. Die verschiedenen Altäre im Querschiff des Erfurter Domes sind meist neu zusammengestellt, schlecht angestrichen und mit modernen Teilen vermischt. Von einem gewissen Interesse ist das große figurenreiche Hochrelief der Bezeichnung Christi, dessen alte Bemalung noch erhalten ist. In der Auffassung verrät sich zwar eine ähnliche Richtung, wie sie in der etwa gleichzeitigen Pieta zu Zwickau hervortritt; aber der thüringer Künstler steht hinter jenem sächsischen Meister in der Tiefe der Empfindung und in dem Verständnis der Natur gewaltig zurück; er ist neben ihm nur ein mäßiger Handlanger.

Die besseren Monumente sind auch in Erfurt in Stein ausgeführt; und zwar gehören dieselben der ersten Zeit unserer Epoche an, im Anschluß an die früher eingehend charakterisierte blühende Entwicklung der Plastik in Erfurt am Ende des vierzehnten und im Anfange der fünfzehnten Jahrhunderts. Im Vergleich mit diesen Bildwerken dürfen wir sie wohl als den Ausgang dieser Entwicklung bezeichnen, da sie nicht nur manche Verwandtschaft mit ihnen zeigen, sondern auch entschieden hinter den besseren Arbeiten jener Zeit zurückstehen. Den Übergang bilden mehrere unter sich sehr verwandte kleinere Reliefs mit Stiftern; eins vom Jahre 1429 im Dom und zwei in der Predigerkirche (das eine von 1422). Der innige Ausdruck der Andacht und die feine Empfindung in der Behandlung des Fleisches zeigen schon den Charakter der Renaissance. Der heil. Michael in der Severikirche vom Jahr 1467, ein Hochrelief in Alabaster, ist durch fein bewegte reiche Gewandung, das Verständnis, mit welchem der Körper darunter wiedergegeben ist, und die phantastische Erfindung

der Teufelsgestalt ausgezeichnet. Die große Madonnenstatue auf der Spitze des reichen Baldachins über dem Taufstein, etwa gleichzeitig gearbeitet, wirkt durch die schlanke Bildung des zarten Körpers und den lieblichen Ausdruck sehr reizvoll, obwohl die Haltung noch schüchtern und die Faltengebung unruhig und ohne große Motive ist. Die Wendung zu derbem Realismus in der fortschreitenden Renaissance zeigt das Madonnenrelief von 1494 in der Bartholomäuskirche, Maria das nackte Kind herzlich küssend; als Arbeit mäßig, aber die Ausführung in flachem Relief sehr glücklich.

Eigenartiger und tüchtiger als diese thüringer Arbeiten sind eine Reihe meist in Stein ausgeführter Bildwerke in Niedersachsen. Man hat die besseren darunter, irregeleitet durch den Vergleich mit den handwerksmäßigen Dugendarbeiten der meisten Holzschnitzwerke in den Stadt- und Dorfkirchen Niedersachsens, für Arbeiten fränkischer Künstler erklärt. Der Charakter derselben, der zwar eine gewisse Verwandtschaft sowohl zu den Bildwerken dieser Zeit in Franken wie in Kursachsen hat, ist doch so eigenartig und gleichmäßig, daß wir sie nur als Arbeiten einheimischer Künstler ansehen können. Dies wird auch durch die Art ihrer Ornamente bestätigt, welche mit denen der gleichzeitigen Architektur in den niedersächsischen Städten genau übereinstimmt.

Am stärksten zeigt sich fränkischer Einfluß begreiflicher Weise in Halle; schon in der Vorliebe für Holzschnitzerei. Als Vorläufer der Renaissance ist ein Steinmetz, der in der Moritzkirche mehrere Arbeiten ausgeführt und mit seinem vollen Namen bezeichnet hat, *Konrad von Einbeck*, von einem gewissen Interesse. Das Relief der Anbetung der Könige, ein Christus an der Marterssäule und eine Maria als Schmerzensmutter erscheinen noch als ziemlich rohe, handwerksmäßige Arbeiten der späteren Gotik. Die Relieffigur des heil. Moritz vom Jahre 1411 ist als derbe Zeitfigur von Interesse, ein kolossaler Eccehomo (von 1416) ist zwar ebenso derb in der Auffassung, zeugt aber von tüchtiger Naturbeobachtung im Nackten. Ein lebensvolles männliches Brustbild im Chor stellt vielleicht den Künstler selbst vor. Als Steinbildwerke der späteren Zeit sind nur die um 1520 entstandenen überlebensgroßen Statuen von Christus, den Aposteln und einzelnen Heiligen an der Predigerkirche nennenswert; ausgezeichnet durch tüchtige, edle Köpfe, in der Gewandung aber gar zu unruhig.

Von jenen Schnitzaltären befindet sich der umfangreichste und beste, zugleich der einzige datierte (1488), in der Ulrichskirche. In beinahe lebensgroßen Figuren zeigt der Mittelschrein Maria neben Christus thronend, die inneren Seitenflügel zwei weibliche und zwei männliche Heilige; im reichen Aufsatz verschiedene Statuetten. In der Darstellung, in der Art der trefflich erhaltenen Bemalung und Vergoldung, in der ruhigen Haltung der tüchtigen, ernsten Gestalten erscheint der Altar den Werken des M. Wohlgemuth am nächsten verwandt, freilich ohne dieselben ganz zu erreichen. Ein ähnlicher Klappaltar in der Moritzkirche enthält nur im Mittelschrein plastischen Schmuck: Christus als Schmerzensmann zwischen den Statuen von Heiligen. Ein dritter, kleinerer Altar derselben Gattung befindet sich in der Neumarktkirche.

Die größte Zahl tüchtiger Bildwerke, fast ausnahmslos Steinskulpturen, vereinigt auch in dieser Zeit wieder der Dom in Magdeburg. Sowohl die Statuen des Lettners (1448) wie die Figuren des Altars vor demselben (vom Jahre 1445) und selbst die mit dem Jahre 1467 bezeichnete, in Marmor ausgeführte Statue des

heil. Mauritius unter dem Kreuzifix im Mittelschiff sind noch gotisch befangen in Haltung und Gewandung, ohne jede feinere Empfindung und in der Ausführung Steinmetzarbeit. Sie stehen namentlich hinter der (doch wohl älteren) Grabfigur des 1403 verstorbenen Erzbischofs Albert IV. zurück, dessen individueller Kopf schon eine auffallend feine Behandlung des Fleisches zeigt. Gut empfunden in der Bewegung wie im Ausdruck sind die Statuetten eines Altars in der Kapelle unter den Türmen und ein Christus an der Marterssäule zwischen Engeln im Chorumgang. Die ungeschickte Anordnung, namentlich auch in der unruhigen Gewandung, macht sich zum Teil auch noch in der etwa gleichzeitig, gegen Ausgang des Jahrhunderts, ausgeführten Madonnenstatue am Pfeiler neben der Kanzel geltend. Sonst ist dieselbe besonders geeignet die guten Seiten dieser Kunstrichtung kennen zu lehren: zarte Empfindung im Ausdruck und in der heinahe etwas gezierten Haltung, Holseligkeit in der Bildung der Köpfe des Kindes wie der Maria, feine naturalistische Durchbildung des Nackten, reiche und fleißig studierte, wenn auch unruhige Gewandung.

Das Hauptwerk dieser Richtung, leider arg verstümmelt, ist das bekannte Grabmal von Kaiser Otto's Gemahlin Editha in einer Kapelle des Chorumganges. Die Grabfigur ruht auf dem Unterbau, welchen Statuetten von Heiligen umgeben, zwischen denen Wappen angebracht sind; an der Vorderseite halten zwei liebreizende Engel das Reichswappen. Die Übereinstimmung in Aufbau und Anordnung mit P. Bischofs Grabmal des Erzbischofs Ernst von Sachsen, dessen Wappen an dem Monument der Editha diesen als den Stifter desselben verrät, läßt mit großer Wahrscheinlichkeit darauf schließen, daß dasselbe nach dem Vorbilde von Bischofs Arbeit ausgeführt wurde. Auch der Charakter des echt sächsischen Kunstwerkes als Dekoration spricht dafür, daß das Denkmal erst etwa 1500 oder wenige Jahre darauf entstanden ist. Die nebenstehende Abbildung giebt in der am besten erhaltenen Vorderseite des Grabmals den vorteilhaftesten Begriff vom Charakter der Arbeit. Die zierlichen Figürchen mit lieblichem Ausdruck in den schönen Köpfen sind lebhaft bewegt; ihre knitterige, reiche Gewandung bildet einen malerischen Gegensatz gegen die Ruhe der Gesichter.

Eine Arbeit von gleicher Bedeutung, aber leider noch stärker durch boshafte Abstoßen sämtlicher Nasen verstümmelt, ist das Hochrelief mit der heiligen Sippe, welches in einer anderen Kapelle des Chorumganges zur Seite gestellt ist. Ein verwandter Künstler, wenn nicht der Meister des Edithagrabmals selbst, zeigt hier die gleiche Richtung weiter ausgebildet. Die Haltung der Figuren ist ruhiger, die Gewandung, obgleich noch knitterig in den Falten, doch klarer entwickelt. Die meisten Ehepaare, zu deren Füßen Kinder spielen, sind in treuem Zeitkostüm, welche die Entstehung etwa in die Zeit zwischen 1510 und 1520 verweisen, womit die primitiven Renaissanceornamente übereinstimmen.

Der Dom zu Halberstadt, dessen Lettner (von 1509—1510) noch sehr rohen Statuenschnuck trägt, hat in einem Relief von 1517, in der Marienkapelle im Chor, eine den ebengenannten Magdeburger Bildwerken wenigstens nahekommende Arbeit aufzuweisen. In einer Nische ist darunter, in größeren Figuren, die Anbetung des Kindes in hohem Relief angebracht. Darüber im Halbbogen kleine Szenen aus dem Leben Christi im Zeitkostüm und in ganz flachem Relief, in der Predella die

Verkündigung. Die weiche Behandlung des Fleisches, die zarte Empfindung entspricht jenen gleichzeitigen Arbeiten in Magdeburg, vor denen diese Reliefs noch die maßvollere und klarere Haltung voraushaben.

Diesen Steinbildwerken erscheinen ausnahmsweise einige Schnitzwerke nahezu gewachsen: die Überreste von ein oder zwei Altären in der Klosterkirche zu Hamersleben; bemerkenswert sind besonders die Reliefbüsten von Christus und Maria sowie die Statuette des heil. Lorenz, noch mit der alten Bemalung.



Vom Grabmal der Kaiserin Editha im Dom zu Magdeburg.

Goslar sowohl als Hildesheim haben nur handwerksmäßige Steinmetzarbeiten dieser Zeit aufzuweisen. Aber auch in Braunschweig tragen die meisten Bildwerke denselben beinahe rohen Charakter. So die leblosen, wenn auch zur Hebung der Architektur sehr wirkungsvollen Statuen der Kaiser und Kaiserinnen an den Lauben des Rathauses, schon nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts. Tüchtig sind eine bereits jüngere Madonna außen am Chor der Martinikirche, sowie eine kleinere in Marmor ausgeführte Maria mit dem Kinde im Städtischen Museum; letztere noch stark gotisch in der Haltung und Gewandung. Ein kleines Kreuzigungsrelief über der Thür der Reformierten Kirche ist durch die Jahreszahl (1483) von Interesse für die Datierung jener Arbeiten. Die holzgeschnittenen Altäre, von denen die

Braunschweiger Sammlungen verschiedene aufweisen, sind durchweg noch roher und gesellenmäßiger als die Steinbildwerke.

Wie in Niedersachsen, so macht sich auch in Kurhessen, wo die Überreste der künstlerischen Thätigkeit in dieser Periode (durch den Bildersturm reduziert) geringe und wenig bedeutende sind, der gleiche doppelte Einfluß geltend: im Süden vorwiegend der der fränkischen, im Norden mehr der Einfluß der westfälisch-niederrheinischen Kunst. Zur Kennzeichnung der ersteren Richtung gebe ich hier die Abbildung eines der zwei zusammengehörigen Reliefs im Domschatz zu Fulda; ein zartes Empfinden zeichnet die schlanken, fein bewegten Gestalten mit anmutigen Köpfen aus, ohne daß die naturalistische Durchbildung sich bis auf die Details, namentlich auf die Hände erstreckte. Die kleinen Szenen im Hintergrunde sind ganz puppenhaft behandelt. Für letztere Richtung sind namentlich mehrere Altäre in der Elisabethkirche zu Marburg von Interesse: im rechten Querschiff der Johannesaltar und der Martinsaltar, im linken Querschiff die Schutzaltäre der hl. Elisabeth und Katharina. Verschiedene Szenen aus dem Leben der Heiligen sind in Gruppen von kleinen, freigearbeiteten Figuren nebeneinander gestellt, meist ohne architektonische Gliederung. Die besseren dieser Altäre, namentlich der 1512 ausgeführte Johannesaltar und der beinahe gleichzeitige Katharinenaltar (1511) zeigen die westfälische Art bei lieblicheren Typen und zarterer Empfindung, aber auch ohne den tüchtigen naturalistischen Sinn und die reiche und klare architektonische Anordnung. Als der Verfasser dieser Schnitzwerke ist neuerdings *Ludwig Juppe* nachgewiesen worden, dessen Thätigkeit in Marburg seit dem Jahre 1496 bis 1530 zu verfolgen ist. Der Marienaltar, der ausnahmsweise in größeren Figuren die Krönung Mariä darstellt, schließt sich im Maßstab der Figuren wie in der Auffassung und Formengebung den fränkischen Bildwerken an. Die gleichzeitigen Grabdenkmäler der hessischen Fürsten, die in der Form und Dekoration noch ganz den älteren Monumenten der Kapelle folgen, sind, je später dieselben entstanden sind, um so roher und handwerksmäßiger.

Von der plastischen Kunst am Mittelrhein haben die furchtbaren Verheerungen, die wiederholt Stadt und Land in gleichem Maße betroffen haben, nur dürftige Reste übrig gelassen. Diese berechtigen uns aber, die mittelhheinischen Bildwerke in Verbindung mit den niederrheinischen zu besprechen, denen sie weit näher verwandt sind als den oberrheinischen Skulpturen. Die gleiche Erscheinung beobachten wir bei den gleichzeitigen Gemälden mittelhheinischer Herkunft. Da diese nun in unverkennbarster Weise sich von der niederländischen und niederrheinischen Kunst beeinflusst oder selbst abhängig zeigen, so dürfen wir die Verwandtschaft jener mittelhheinischen Bildwerke wohl gleichfalls auf den Einfluß der unteren Rheinlande zurückführen.

Die meisten der erhaltenen Monumente sind Steinbildwerke; begreiflicher Weise, da sie der Zerstörung besser Widerstand leisten, als die Holzsulpturen, und anderseits nicht den verführerischen Geldwert besitzen, wie die sonst beständigeren Bronzedenkmäler. Von dem gefeiertsten Denkmal, dem großen Öberg am Dom zu Speier (1511), stehen nur noch die Rümpfe einiger Figuren. Noch erhaltenen

Zeichnungen muß dieses außerordentlich figurenreiche Monument durch die realistische Auffassung, die selbst auf die Nachbildung des felsigen Terrains mit allen möglichen vierfüßigen Bewohnern sich erstreckte, einen sehr eigentümlichen Eindruck gemacht haben. Dieselben unruhigen Falten, die gleiche energische Bewegung, welche sich in diesen traurigen Resten kundgeben, zeigen auch eine Reihe von fünf zusammengehörigen Steinreliefs in der Taufkapelle des Wormser Domes; nach den darauf angebrachten Jahreszahlen in den Jahren 1487 und 1488 angefertigt. Der Stammbaum Christi und Szenen aus dem Leben des Herrn sind in beinahe frei gearbeiteten Figuren unter gotischen Baldachinen von sehr verwilbeter Form dargestellt. Unterfekte, kräftige Gestalten von stark naturalistischer Bildung, in reicher, knitteriger Gewandung, ohne besonderen Geschmack oder gar Schönheitsförmigkeit, aber voll herber Energie. Die Bewegung ist noch teilweise befangen, namentlich in den Nebenfiguren; am besten erscheinen die Figuren von zwei Stiftern mit ihren Heiligen. Wahrer empfunden und feiner durchgeführt ist schon die Kreuzesgruppe auf dem Domkirchhofe zu Frankfurt, vom Jahre 1509.

Bereinzelte und zum Teil recht tüchtige Grabdenkmäler, die sich in der Form ganz denen des vierzehnten Jahrhunderts anschließen, finden sich in Frankfurt, Heidelberg u. s. f. Weitans die bedeutendsten in dieser Gegend besitzt auch aus dieser Epoche der Dom zu Mainz. Schon die Gestalten der Erzbischöfe Johann II. (1419) und Konrad III. (1434) zeigen das Bestreben nach naturalistischer Belebung der Figuren und individuellem Ausdruck. Vorzüglich sind die Grabtafeln des Erzbischofs Diether von Jfenburg († 1482) und namentlich die des jungen Prinzen Albalbert von Sachsen († 1484); die Grabfiguren von edlem Ausdruck, obgleich in der Haltung noch etwas ungeschickt, die kleinen Seitenfiguren unter Baldachinen bei lebensvoller Bildung zugleich von einer Zartheit der Empfindung und, wenigstens am letztgenannten Grabmal, von so trefflicher und individueller Gewandung, daß sie an die Gestalten Schongauers erinnern. Ähnlich angeordnet, aber in den Figuren schon stärker bewegt, ist das Grabmal des Kurfürsten Jakob von Liebenstein († 1508). Daselbe Streben nach reichlicher dramatischer Belebung, welches in der Gewandung schon zu unruhigen und selbst manierten Motiven führt, tritt noch stärker in dem reichsten aller dieser Grabmonumente hervor, in dem des Kurfürsten Uriel von Gemmingen († 1514). Die ungewöhnliche Darstellung zeigt ein Motiv, welches bald in der Hochrenaissance ein sehr verbreitetes wurde: der Kurfürst, neben sich zwei heilige Bischöfe, kniet am Fuße des Kreuzes; je zwei Engel schweben zu den Seiten des Gefreuzigten. In den individuellen Köpfen, dem mageren, muskulösen Körper des Christus macht sich ein herber Naturalismus geltend. Eines der Grabmäler, das des Kurfürsten Berthold von Henneberg († 1504), weist auf einen fremden ausgezeichneten Künstler, dessen Hand mir unverkennbar scheint. Die etwas schüchterne Haltung, die feine Durchbildung des gesuchten Greisenkopfes, die tief untergeschnittenen, unruhigen Falten des Gewandes, die zarten, reizvollen Heiligenfigürchen zur Seite des Erzbischofs sind sämtlich für *Tilman Riemenschneider* bezeichnend, dessen Überlegenheit hier zwischen der Reihe tüchtiger Arbeiten gleichzeitiger Mainzer Künstler nicht zu leugnen ist.

Daß die reichen Städte am mittleren Rheinlauf neben der dekorativen und monumentalen Plastik, von der die aufgeführten Werke die geringen Überreste dar-

stellen, zahlreiche Künstler auch in der kleinen Plastik zur Ausschmückung des Zimmers, der Privatkapellen u. s. f. beschäftigt haben, dürfen wir von vornherein annehmen. Es sind uns aber auch einige wenige Beispiele der Art erhalten, die mit Sicherheit auf den Ursprung aus der Pfalz, Rheinhessen oder Nassau zurückzuführen sind. Ein sehr reizvolles Altärchen der Art, in Thon ausgeführt und alt bemalt, besitzt der Dompfarrer Münzenberger in Frankfurt a. M. In spätere Zeit, um 1515 bis 1520, fällt die Entstehung des bekannten Malabasterfigürchens der Judith im Nationalmuseum zu München, an dessen Sockel sich *Conrat Meit* zu Mainz als der Verfertiger nennt. Der Naturalismus in der Darstellung des Nackten, insbesondere die täuschende Wiedergabe der Haut, ist wohl von keinem zweiten deutschen Künstler so weit getrieben. Die gleiche Behandlung und dieselbe Formgebung zeigen die mit Recht so berühmten, früher dem Dürer zugeschriebenen Buchsbaumstatuetten von Adam und Eva im Museum zu Gotha, die ich deshalb für Arbeiten desselben Meisters halte. Auch der übereinstimmende Typus in beiden Frauenköpfen und die gleiche Haartracht weisen zum Überfluß auf diesen Meister, der freilich in den Gothaer Figürchen durch das glücklichere Motiv sich von der reinen Nachbildung seines Modells mehr losgemacht hat. Einzelne Medaillen, namentlich von pfälzer Fürsten, gehören wohl ähnlichen Künstlern der mittelhheinischen Städte.

Die Denkmäler dieser Epoche am Niederrhein haben mit den spärlichen Überresten, welche der Bildersturm und die Freiheitskriege in den Niederlanden übrig gelassen haben, sowie mit den besten Bildwerken Norddeutschlands, namentlich in den Küstenstädten der Ostsee, so große Verwandtschaft, daß wir vorwiegend auf die Frage ihrer Beziehung zueinander näher eingehen müssen. Auch in der gleichzeitigen Malerei beobachten wir ein ähnliches Verhältnis zwischen der niederländischen und der niederrheinischen Schule. Daß hier im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts die niederländische Malerei die gebende, die niederrheinische aber die empfangende ist, kann jetzt keinem Zweifel mehr unterliegen: Jan Goeft wird als ein Holländer von Geburt angesehen, und im „Meister des Todes der Maria“ erkennt man, wenn nicht einen geborenen Niederländer, doch einen Schüler des Quinten Massys, wie der „Meister der Lyversberger Passion“ als ein Nachfolger des Roger erscheint. Das umgekehrte Verhältnis der beiden Malerschulen nimmt man für den Anfang des fünfzehnten und das Ende des vierzehnten Jahrhunderts an. Doch meiner Ansicht nach mit Unrecht; einige sehr ausgezeichnete Reste dieser Zeit in niederländischen Sammlungen und Kirchen, die gewiß an Ort und Stelle entstanden sind, scheinen mir den Beweis dafür zu liefern, daß die Kunst sich hier gleichzeitig in sehr verwandter, tüchtiger Weise entfaltete. Bei der glänzenden Entwicklung der Städte in den Niederlanden während des vierzehnten Jahrhunderts ist eine solche Abhängigkeit von der Kunst in Köln schon von vornherein unwahrscheinlich; Städte wie Gent und Brügge oder Utrecht werden damals in ihrer Kunstentwicklung dem nahen und in manchen Beziehungen zu ihnen stehenden Köln verwandt gewesen sein, aber abhängig waren sie gewiß nicht. Das Auftreten der Brüder van Eyck wäre sonst nicht erklärbar. Dasselbe Verhältnis müssen wir aber in der gleichen Zeit auch für die plastische Kunst dieser Provinzen annehmen. Die enge Verbindung derselben miteinander wird auch eine verwandte

Plastik hervorgebracht haben; wenn aber dabei ein Einfluß der einen Provinz auf die andere überhaupt angenommen werden muß, so ist es vielmehr wahrscheinlich, daß wenigstens mit dem fünfzehnten Jahrhundert die Niederlande tonangebend wurden. Für den Ausgang des Jahrhunderts und die folgenden Jahrzehnte beweisen dies die Denkmäler. Dieselben sind in dieser Zeit in den niederrheinischen Städten, in Köln, Calcar, Xanten u. s. w., in ganz Westfalen und überhaupt in Norddeutschland vorwiegend Altarwerke. In den Niederlanden haben wir kein sicheres Urteil darüber, da gerade die Altäre durch die Bilderstürmer fast ausnahmslos zerstört worden sind. Aber nach dem Reichtum an bildgeschmückten Altären, den z. B. eine Grenzstadt wie Calcar aufweist, und nach den in Deutschland, Spanien, Nordfrankreich zerstreuten Schnitzaltären niederländischen Ursprungs dürfen wir gewiß das Gleiche auch für die Niederlande selbst annehmen. Gemeinsam ist allen diesen Altären die Zusammenfügung aus zahlreichen Darstellungen mit vielen kleinen Figuren, die Vorliebe für Ausführung in Holz, und zwar regelmäßig in Eichenholz, sowie die reiche Vergoldung und Bemalung derselben, falls der Mangel an Mitteln nicht dazu zwang, den Altar unbemalt und unvergoldet zu lassen. In den einzelnen Kompositionen sind die Figuren soweit frei gearbeitet und sogar in mehreren Reihen hintereinander angeordnet, daß sie wie Gruppen und nicht mehr wie Reliefs erscheinen. Eingerahmt sind sie durch ein außerordentlich reiches, spielendes, aber malerisch wirkungsvolles gotisches Maßwerk. In dieser reichen, oft prächtigen malerischen Gesamtwirkung liegt der Hauptreiz dieser Altarwerke, wodurch sie selbst den besten oberdeutschen Schnitzaltären meist überlegen sind. In ihrem inneren Gehalt stehen sie jedoch in der Regel hinter diesen zurück. Geschickte Anordnung, Lebendigkeit der Erzählung, genrehafte Auffassung können doch nicht vollständig entschädigen für den äußerlichen und oft selbst kleinlichen und barocken Sinn der einzelnen Kompositionen und Figuren. In ähnlicher Weise gilt daselbe ja auch von den gleichzeitigen Gemälden der Bles, Orley, Leiden, Jakob von Amsterdam und des „Meisters vom Tode der Maria“.

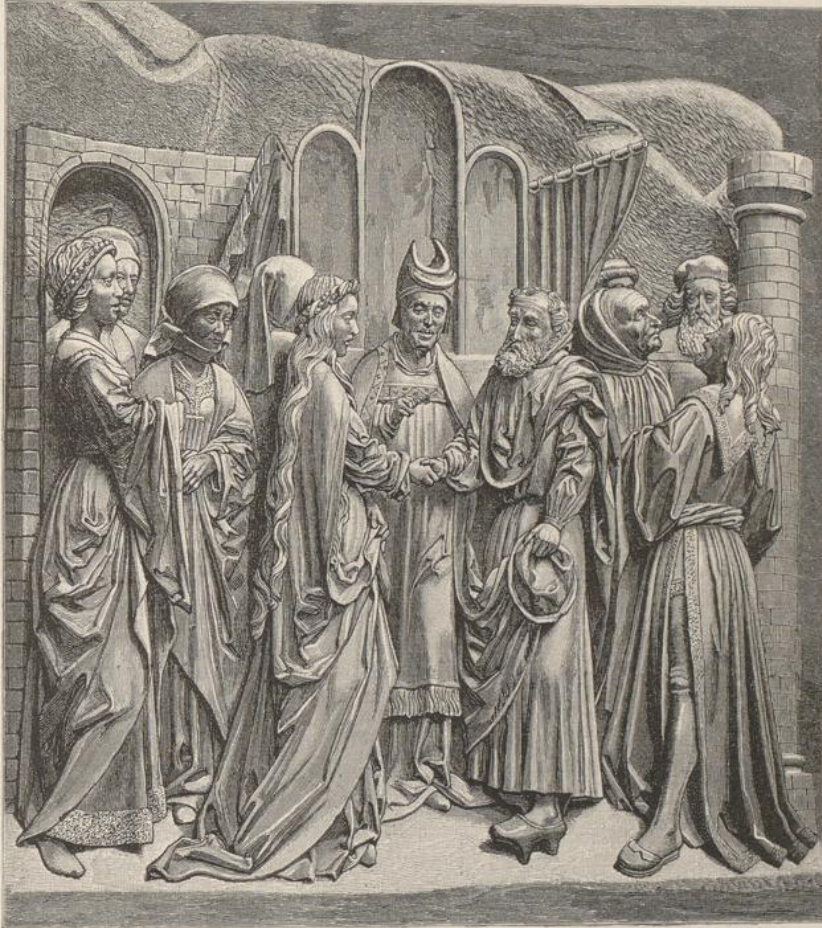
Meine obige Behauptung, daß die hervorragendsten Altäre dieser Art in Norddeutschland auf niederländische Bildschnitzer zurückgehen, wird man freilich bei einer Durchsicht der Kirchen und Sammlungen von Belgien und Holland nicht bestätigt finden; es sind hier nur einige wenige Altäre erhalten (namentlich im Brüsseler Museum der Porte de Hal; außerdem in den Erzbischöflichen Museen zu Utrecht und Haarlem, in der Liebfrauenkirche zu Brügge u. s. f.). Aber nach dem Charakter derselben sowie nach den Gemälden, welche mit ihnen verbunden sind, lassen sich eine Reihe meist viel hervorragenderer, weit zerstreuter Altarwerke mit Sicherheit als Arbeiten von Künstlern aus Brüssel, Haarlem oder anderen niederländischen Städten bestimmen. Wir können hier auf diese fremde Kunst nicht näher eingehen; insbesondere müssen wir sie, soweit dieselben in Nordfrankreich, Spanien, Portugal und selbst in Italien sich befinden, unberücksichtigt lassen. Nur die bedeutendsten dieser Werke auf deutschem Boden will ich hier namhaft machen, teils weil sie regelmäßig für deutsche Arbeiten angesprochen werden, teils wegen des Einflusses, den sie auf die Bildschnitzerei in Norddeutschland geübt haben.

Wohl der vollständigste und prächtigste Altar dieser Art befindet sich in Güstrow in Mecklenburg; hier nennt sich der Bildschnitzer *Jan Borman* von Brüssel, von

dem noch in seiner Heimat ein ähnlicher Schnitzaltar erhalten ist. Als sein Mitarbeiter ist neuerdings der junge Barend van Orley erkannt worden. Beide haben augenscheinlich auch ein Altarwerk von ähnlichem Umfang und gleich trefflicher Erhaltung, den Marienaltar von 1518 in der Briefkapelle der Marienkirche zu Lübeck, hergestellt. Lübeck besitzt auch in der Brömserkapelle der Jakobikirche einen, ausnahmsweise in feinem Sandstein ausgeführten Kreuzigungsaltar, der die Hand eines verwandten, dem Borman noch überlegenen etwas älteren flämischen Künstlers verrät. Wie diese und einige geringere Altäre (so vielleicht der Laurentiusaltar in der Katharinenkirche) ihre Bestellung und Einführung jedenfalls den engen Handelsbeziehungen von Lübeck zu den niederländischen Städten verdanken, so sind auf dem gleichen Wege eine Anzahl ähnlicher Altarwerke auch nach Danzig und seiner Umgebung gekommen. Das Hauptstück, der Marienaltar der Reinholdskapelle in der Marienkirche, vom Jahre 1516, ist den Schnitzaltären in Güstrow und Lübeck ganz nahe verwandt; die Gemälde möchte ich jedoch für Arbeiten vom „Meister des Todes der Maria“ halten. Der Fleischhaueraltar ebenda trägt in den Bildwerken und Gemälden mehr den Charakter der holländischen Schule. Um ein oder zwei Jahrzehnte älter sind zwei weniger reiche Kreuzigungsaltäre derselben Kirche, deren Künstler wohl gleichfalls den nördlichen Provinzen der Niederlande angehörten. Dasselbe ist der Fall mit zwei bedeutenderen Schnitzaltären, welche als Stiftungen von Danzig in die benachbarten Kirchen von Zuckau und Praut gekommen sind. Auch sonst werden wohl in den Ostseestädten, in Westpreußen, Pommern, Mecklenburg und Schleswig-Holstein bei näherer Prüfung vereinzelt Schnitzaltäre als solche von den Niederlanden eingeführte Arbeiten sich nachweisen lassen. Die Museen von Hannover, Dresden und Nürnberg haben je ein kleineres Altarwerk der Art aufzuweisen. In der Rheinprovinz und namentlich in Westfalen sehen wir gleichzeitig selbständige Bildschnitzerschulen entwickelt, die jedoch in mannigfachen Beziehungen zu den Niederlanden stehen, von wo aus auch in diese Provinzen sicherlich der eine oder andere Altar eingeführt wurde. Dies ist uns unter anderen für den Hochaltar in Clausen und für den steinernen Lettner in Maria zum Kapitol in Köln, der 1524 in Mecheln angefertigt wurde, bezeugt.

In der Rheinprovinz nimmt Köln in dieser Epoche, nach den erhaltenen Bildwerken zu urteilen, keineswegs eine hervorragende Stellung ein. Am zahlreichsten und vorteilhaftesten sind hier die frühesten Denkmäler, meist aus Stein und noch mit gotischen Nachklängen. Schon eine Verkündigung in St. Cunibert, vom Jahre 1439, ist nach der Empfindung und Bewegung dieser Epoche zuzurechnen. Die Grablegungsgruppe im rechten Querschiff des Doms, wohl schon nach der Mitte des Jahrhunderts entstanden und steif in den Nebenfiguren, ist bemerkenswert durch die Art, wie die stark naturalistische Durchbildung im Leichnam Christi durch edle Auffassung gemildert ist. Geringer ist ein späteres heil. Grab in St. Maria im Kapitol, wo mehrere tüchtige Statuen im Querschiff (Christus und Maria) und im Chor (Madonna). In der bekannten Kolossalgestalt des heil. Christoph im Dom hat sich der Künstler mit einem gewissen Behagen, aber zugleich mit Geschick in der treuen Wiedergabe seines verben Modells ergangen. Anziehender tritt ein ähnliches Streben in der fein bewegten Gruppe der Anbetung der Könige im Chor

hervor; diese halblebensgroßen Thonfiguren werden bald nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden sein. Zu den geschnitzten Holzkaltären, welche auch in Köln — wie fast überall am Rhein und in Westfalen — erst gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts in ihren malerischen Gruppenbildern mit zahlreichen kleinen Figuren Mode werden, bildet ein kleines Steinrelief unter der Orgel der Ursula-



Maria Vermählung; aus dem Marienaltar in der Pfarrkirche zu Gascar.

kirche den Übergang, eine Kreuzeschleppung mit zahlreichen, teilweise ganz frei gearbeiteten Figürchen, unter ihnen zur Seite die Stifter. In der Empfindung, in den Verhältnissen und in der Durchbildung der Figuren wie in der Gewandung stehen die rheinischen Schnitzaltäre sämtlich mehr oder weniger hinter dieser um das Jahr 1500 entstandenen Arbeit zurück. Auffallend ist auch die kleine Zahl solcher Bildschnitzereien in Köln selbst: zwei Altäre im Dom und einer in St. Peter; alle

um 1520 entstanden und die Kreuzigungstragödie in den drei Hauptscenen: Kreuzschleppung, Kreuzigung und Beweinung, darstellend, die in ähnlicher Weise den Inhalt der meisten dieser Schnitzaltäre in Norddeutschland ausmachen. In der Staffel pflegen dann eine Reihe kleiner Darstellungen, meist aus der Jugend Christi, angebracht zu sein; ganz kleine Statuetten oder Gruppen in der Einrahmung. Von den Altären im Dom hat der im rechten Querschiff noch seine alte Bemalung, der im Chorumgang ist neu vergolbet und bemalt. Letzterer steht den holländischen Bildwerken in den ausgleichungen Stellen und in der phantastischen Tracht besonders nahe.

Ähnliche, aber im künstlerischen Wert ihrer Schnitzereien meist geringere Altäre besitzen die Kirchen in Merl, Siersdorf und Guskirchen, je zwei finden sich in Jülpich und Cleve; fast ausnahmslos die Passion in der oben angegebenen Anordnung und Folge enthaltend. Die größte Zahl und die mannigfachsten Schnitzaltäre, die einen Zeitraum von etwa fünfzig Jahren umfassen, besitzt die Stadt Calcar in der Nikolaikirche. Den fleißigen Forschungen des Geistlichen an dieser Kirche verdanken wir hier ausnahmsweise die Kenntnis der Daten ihrer Entstehung und die Namen der meisten Künstler. Bei den Beziehungen zu dem benachbarten Holland, die in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts durch die Ernennung eines Suffraganbischofs aus Utrecht noch enger geknüpft wurden, ist es zweifellos, daß die holländische Kunst als Vorbild einen hervorragenden Einfluß auf die Künstler in Calcar geübt hat; werden ja sogar jene Schnitzaltäre ausdrücklich als „niederländische Arbeit“ bezeichnet. Bei der Zahl dieser Arbeiten, bei der verhältnismäßig unbedeutenden Stellung von Calcar und dem Fehlen einer Schultradition ist es sogar wahrscheinlich, daß von den in Calcar beschäftigten Künstlern die Mehrzahl erst für die Ausführung jener Altäre nach Calcar gezogen wurde, daß wir daher teilweise geborene Holländer und namentlich Westfalen in ihnen zu suchen haben. In diesen Arbeiten sind sie keinesweges den besten niederländischen oder selbst westfälischen Bildschnitzern überlegen oder nur gewachsen; das Interesse dieser Schnitzwerke liegt vielmehr hauptsächlich in der Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit derselben, sowie in der Erhaltung der Urkunden darüber.

Die unbemalten Schnitzwerke des Hochaltars, der namentlich durch seine Gemälde von Jan Joest bekannt ist, wurden 1498—1500 von *Loedewick*, *Derik Jegher* und *Jan van Holders* ausgeführt. Namentlich die drei Predellenstücke von der Hand des letztgenannten sind sehr gering. In dem Mittelbild des Meisters *Loedewick* sind sämtliche Szenen der Passion mit der Hauptdarstellung der Kreuzigung derart zusammengezogen, daß sie wie eine einzige Komposition in verschiedenen Gruppen erscheinen; nicht zum Vorteil der Übersichtlichkeit und Gesamtwirkung. In Erfindung und Durchführung überrascht ein sehr energischer und ausgeprägter Naturalismus, der auf einen Künstler holländischer Herkunft und Schule schließen läßt. Man beachte nur die Mannigfaltigkeit und Wahrheit in der Bewegung der Pferde! Der etwa gleichzeitige Georgsaltar, von unbekannter Hand, zeigt einen ähnlichen Naturalismus kleinlicher und weniger verstanden. Im Altar der sieben Freuden Mariä, dessen Mittelfeld schon 1492 vom Meister *Arnt* vollendet wurde, fällt der für diese frühe Zeit auffällige Mangel an klarem, einheitlichem Aufbau ins Auge. In Richtigkeit der Verhältnisse und Lebendigkeit der Schilderung ist der Künstler dagegen wohl der bedeutendste unter den

Calcarer Meistern, weshalb ich eine der Kompositionen (auf Seite 217) in Holzschnitt wiedergebe. Das gleichfalls unbemalte Gegenstück, der Altar der sieben Schmerzen der Maria, von *Hendrik Douwermann*, wurde erst fast dreißig Jahre später (1521) vollendet, zeigt aber im wesentlichen noch den ähnlichen Charakter; ausgenommen die große Gruppe der *Pieta* in der Mitte, welche unter dem unmittelbaren Einfluß Michelangelo's entstanden ist. Am tüchtigsten durchgebildet ist die größere Gruppe der *Maria Selbdrift* am *Annensaltar*, 1490 von *Derik Bogaert* vollendet. Von der am Niederrhein und in Westfalen seltenen Form der Altarwerke mit lebensgroßen Einzelfiguren besitzt die Kirche zwei mit je drei Heiligengestalten, beide schon mit ausgebildeter Renaissancearchitektur; der *Johannesaltar* von *Jan Boegel*, um 1540, ist besonders maniert in den Figuren.

Auch der Dom in Xanten hat verschiedene ähnliche Altarwerke aufzuweisen, die zum Teil urkundlich auf Künstler des benachbarten Calcar zurückgehen. Der *Antoniusaltar* enthält, in ähnlicher Weise wie die letztgenannten Altäre, vier Einzelfiguren von Heiligen in reicher Einrahmung; tüchtige Gestalten vom Anfange des sechzehnten Jahrhunderts. Der Altar der heil. Märtyrer, um 1500 entstanden, zeigt in charakteristisch westfälischer Art die drei Hauptscenen der Passion. Der jüngere Marienaltar, etwa von 1520, ist namentlich durch den „Wurzelstock Jesse“ an der Predella bemerkenswert, ein Wunder der Bildschnitzerei, die auch in den Figuren hier ihr Bestes leistet. Xanten besitzt auch eine größere Zahl von Steinbildwerken dieser Zeit: die Figuren am Hauptportal vom Jahre 1503, verschiedene Heiligenstatuen im Mittelschiff, namentlich aber die vier Stationen und die Kreuzigungsgruppe am Wege zum Hauptportal, vom Jahre 1525. Diese Gruppen lebensgroßer Figuren, von denen die „Verspottung Christi“ hier im Holzschnitt wiedergegeben ist, dürfen wohl als die besten Leistungen der großen Plastik dieser Zeit am Niederrhein bezeichnet werden. Ein edles Maßhalten in der Charakteristik sowohl wie in der Bewegung, Geschmack in der Anordnung und Gewandung,



Madonna mit der Traube. Berlin, Kgl. Museen.

selbst die feine Durchbildung der einzelnen Gestalten mit trefflichen porträtartigen Köpfen und eine gewisse Größe der Auffassung zeichnen diese Arbeiten vor fast allen anderen Werken dieser Zeit aus. Von ganz besonderem Reiz ist das junge Stifterpaar am Fuße des Kreuzes. Sonst sind Steindenkmäler, selbst Grabsteine, am ganzen Niederrhein selten und wenige derselben haben künstlerischen Wert. Ich nenne nur das frühe Grabdenkmal des Erzbischofs Jakob von Stryck († 1456) im Museum zu Trier.

Eine verhältnismäßig größere Zahl niederrheinischer Schnitzaltäre ist auch vollständig oder in einzelnen Teilen in die Museen und Privatsammlungen gekommen. So der große Altar („aus der Nähe von Calcar“) im Nationalmuseum zu München, der bessere Altar aus Pfalz (bei Trier) in der Botivkirche zu



Männliche Büste. Berlin, Kgl. Museen.

Wien, ein (vielleicht niederländischer) unbemalter Altar im South Kensington Museum, zahlreiche Gruppen von verschiedenen solchen Altären vom Niederrhein und aus Westfalen im Berliner Museum u. s. f. Die letztgenannte Sammlung besitzt auch verschiedene kleine Schnitzarbeiten in Buchsbaum, welche einen sehr hohen Begriff von der Kunstfertigkeit in den Rheinlanden geben. Die nebenstehenden Abbildungen sprechen besser als jede Beschreibung. Die Madonnenstatuette, verhältnismäßig groß, gehört noch der Übergangszeit um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts an; die heil. Barbara ist erst um 1520 entstanden. Die einfache kleine männliche Büste, aus derselben

Zeit, hat ein paar gleichwertige Pendants in den Büsten eines Ehepaares im Besitz von Baron Ferdinand Rothschild in London; die großartige Auffassung und meisterhafte Wiedergabe des Bildnisses, wie die Kostüme lassen aber eher auf niederländische als auf niederrheinische Künstler schließen.

Die Altarwerke von Xanten und Calcar leiten uns zu den Bildwerken Westfalens, da mutmaßlich eine Reihe der in jenen Städten beschäftigten Künstler Westfalen von Geburt waren. Denn Westfalen, das in der Architektur dieser Periode eine eigenartige und bedeutende Stellung in Deutschland einnimmt, entfaltet auch in der Plastik, insbesondere in der Bildschnitzerei, eine umfangreiche und beachtenswerte Thätigkeit. Die Schnitzaltäre sind einfacher und geschmackvoller aufgebaut als die meisten jener oben genannten niederrheinischen Altäre. Regelmäßig pflegt das Kreuzigungs-

drama in den drei Hauptzonen so dargestellt zu werden, daß die Kreuzigung in der Mitte, die Kreuztragung und Beweinung unter dem Kreuz auf den Seiten angebracht sind; erstere gewöhnlich in doppelter Höhe. Unterhalb dieser in beinahe freien Figuren komponierten Hauptdarstellungen, in deren Einrahmung in ganz kleinen Figuren andere Szenen aus der Passion angebracht sind, befinden sich kleine Szenen aus der Jugend Christi in predellenartiger Anordnung. In der Regel sind die Kompositionen klarer und ruhiger, die Figuren richtiger in den Verhältnissen, edler im Ausdruck und weniger verrenkt in den Bewegungen, als in manchen niederrheinischen Schnitzaltären. Diese Arbeiten entsprechen in Empfindung und Formgebung den besten Gemälden der westfälischen Schule. Leider sind nur wenige Altäre bemalt. Teils ist die Bemalung und Vergoldung abgewaschen worden; meist ließ man aber wohl, da die Mehrzahl dieser Altäre sich in Dorfkirchen befindet, aus Mangel an ausreichenden Mitteln, die Schnitzereien unbemalt.

Eine frühere gute Arbeit (um 1500) ist der Kreuzigungsaltar der Johanneskirche zu Dsnabrück, wo in der Marienkirche ein etwas späterer Altar mit der gleichen Darstellung sich befindet, dessen Figuren in der Bewegung unruhiger sind. Nahe bei Bielefeld besitzt die Kirche zu Bissenheim einen dem erstgenannten nahe verwandten Altar. Noch ins Ende des fünfzehnten Jahrhunderts gehören der Kreuzigungsaltar in der Oberen Stadtkirche zu Iserlohn und der Marienaltar in der Jakobikirche zu Homfeld. Im Kreise Hamm ist namentlich der Schnitzaltar in Rhynern, um 1510, ein den holländischen Arbeiten sehr nahekommenes Werk. Geringer ist der spätere Altar in Lynden; wie der obengenannte wieder mit den Kreuzigungs-
szenen. Einen besonders reichen Altar dieser Art besitzt die Nikolaikirche zu Bielefeld; interessant durch das gesicherte Datum 1509, während ein Altar in der benachbarten Dorfkirche zu Eger wichtig ist, weil sich daran der Künstler *Hinrick Stanvoer* (1525) nennt. Bedeutender ist der Passionsaltar in der Kirche zu Schilde unweit Bielefeld. Dortmund hat in der Petrikirche einen sehr umfangreichen Altar dieser Art aufzuweisen, der aber von dem, wohl gleichfalls in Dortmund gearbeiteten, reich vergoldeten Altar des benachbarten Kirchlinde



Heilige Barbara. Berlin, Kgl. Museen.

übertrifft wird; hier ist das Mittelfeld ausnahmsweise in zwei Darstellungen geteilt: unten die Kreuzigung, oben die Auferstehung.

Ähnliche Schnitzaltäre sind noch in größerer Zahl in den Dorfkirchen Westfalens zerstreut. Steinbildwerke sind daneben selten. Grabdenkmäler fehlen fast ganz; einige wenige Ölberg- und Kreuzigungsgruppen sind Steinmetzarbeiten. In Münster ist das Relief mit dem Einzug Christi in Jerusalem, am Turm des Doms, eine lebensvoll empfundene und wirkungsvolle Arbeit vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. Um die Mitte bis zum Ausgang dieses Jahrhunderts entstanden auch die Statuen im Mittelschiff der Johanneskirche zu Osnabrück: die Apostel, Maria und Christus (die beiden Johannes geringe Arbeiten späterer Zeit). Die ältesten darunter erscheinen in ihren schlanken, etwas ausgebogenen Formen und ihrer Haltung noch stark gotisch; aber sie zeigen fast ausnahmslos eine tüchtige, wenn auch derbe Charakteristik, energische Haltung, frische und eigenartige Auffassung und naturalistische Durchbildung bis in die Falten der Gewandung. Dagegen ist der aus dem Dom in die Kunstsammlung zu Münster versetzte Steinaltar mit einer Kreuzigung in zahlreichen kleinen Figuren eine ziemlich rohe Nachahmung der ähnlichen Schnitzaltäre. Weit vorzüglicher sind die aus Formen hergestellten Thonreliefs, meist die Madonna im Rosenhag darstellend, als deren Künstler sich ein *Jodocus Vredis* nennt; verschiedene im Museum zu Münster, zwei im Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

Über die Bildwerke in den übrigen Provinzen an der Nord- und Ostsee können wir uns kurz fassen; mit wenigen Ausnahmen haben sie nur ein lokales Interesse. Zu einer höheren künstlerischen Bedeutung bringen es nur die Künstler, welche an den niederrheinischen und niederländischen Vorbildern sich auszubilden im Stande waren; dies ist namentlich in Lübeck und in seiner weiteren Umgebung der Fall.

Von dem niedrigen Stand der Kunstübung in den nördlichen Teilen von Niedersachsen kann man sich am besten einen Begriff bilden bei einem Gang durch das Welfenmuseum in Herrenhausen bei Hannover, in welchem eine Reihe von Schnitzaltären aus verschiedenen Teilen der Provinz Hannover zusammengebracht sind. Nur wo sich dieselben von den westfälischen oder niederländischen Bildwerken beeinflusst zeigen (z. B. in einem großen bemalten Kreuzigungsaltar zu Lüneburg), erheben sie sich über das Maß des Handwerks. Wenn es in Mecklenburg und Schleswig-Holstein besser bestellt war, so verdankten diese Provinzen dies namentlich der reichen Zufuhr fremder, namentlich niederländischer Bildwerke nach und über Lübeck und dem regeren Kunstleben, welches die Bedürfnisse der reichen Hansestadt unter dem Einfluß jener fremden Kunst auch in dieser Periode noch hervorriefen. Die wertvollsten Bildwerke in Lübeck sind in Stein ausgeführt. Die Marienkirche besitzt hinten an der Rückseite der Chorschranken vier größere Hochreliefs, je zwei zusammengeordnet: Fußwaschung und Abendmahl, Ölberg und Gefangennahme Christi, von denen die beiden ersteren in den lebensvollen Köpfen und im Ernst der Darstellung sich den Werken eines Adam Kraft vergleichen lassen. Die Gewandung ist etwas unruhig und ohne größere Motive, die Figuren erscheinen in der Haltung eher zu ruhig, im Ausdruck teilweise zu ernst und stumm; doch sind sie von trefflich individueller Durchbildung der Köpfe. Von ähnlichem Charakter und durch die alte Bemalung noch von besonderem

Interesse ist die Statue des heil. Antonius von Padua, ebenfalls im Chor und gleichfalls etwa um 1500 entstanden. Der Lettner ist in seinen oberen Teilen etwa zwanzig Jahre jünger; die Figuren des Unterbaues gehören jedoch noch der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts an. Einige derselben, namentlich der junge Johannes und der Engel Gabriel mit seinem schönen Lockenkopf, verbinden mit der feinen naturalistischen Charakteristik einen der sonst so verwandten niederländischen Kunst fremden idealen Zug in der vornehmen Haltung und Gewandung. Im Dom wirken zwei steinerne Madonnenstatuen von ähnlichem Charakter und guter Empfindung (die eine mit der Jahreszahl 1509) durch ihre Größe etwas nüchtern. Ich möchte daher einem unscheinbaren bemalten Epitaph im Chorumgang, vom Jahre 1468, den Vorzug geben: die Madonna zwischen zwei Heiligen, zur Seite der sehr lebendig aufgefaßte Stifter; offenbar stark von niederländischen Arbeiten beeinflusst.

Unter den zahlreicher vertretenen Holzschnitzereien ist die lebensgroße Statue des Evangelisten Johannes in der Marienkirche (gegenüber dem Lettner) in der edlen Haltung und den feinen Zügen den besten dieser Steinbildwerke gewachsen. Der originelle Sockel und Baldachin, der tiefe Ton der alten Färbung und Vergoldung geben der Figur noch einen besonderen malerischen Reiz. Gegenüber diesen gerade durch ihre ruhige Haltung auffallenden Gestalten ist eine große Gruppe im Städtischen Museum (Katharinenkirche) durch die kühne und glückliche Wiedergabe des außerordentlich dramatischen Moments von besonderem Interesse: der heil. Georg im Kampfe mit dem Drachen. In der Ausführung flüchtig und derb, aber trefflich empfunden, namentlich in der Bewegung von Roß und Reiter*). Die Sammlung der Katharinenkirche besitzt außerdem eine stattliche Reihe größerer und kleinerer Altäre dieser Zeit, die aber meist rohe, handwerksmäßige Arbeiten sind. Feiner empfunden sind unter anderen die Altäre mit der Messe des heil. Gregor (1496) und mit der Krönung Mariä zwischen zwei weiblichen Heiligen; letzterer nach Anordnung, Bildung der Gestalten und Gewandung mehr der fränkischen Schule sich nähernd. Durch die naiv genrehafte Auffassung spricht auch der Lukasaltar an.

Zu Deutschlands gefeiertsten Altarwerken gehört der Schnitzaltar im Dom zu Schleswig, den *Hans Brüggemann* 1515—1521 (für die Klosterkirche zu Bordesholn) ausführte. In der That hat Norddeutschland und haben selbst die Niederlande kein plastisches Altarwerk von dem Umfange, dem Reichtum im Aufbau und zugleich von der Klarheit in der Anordnung aufzuweisen. Dabei ist die Auffassung des Künstlers eine sehr eigenartige, energische und dramatische; freilich verbunden mit einer gewissen Derbheit und gelegentlich selbst Roheit, die auch in der Bildung und in den Typen seiner reckenhaften Gestalten sich geltend macht. Wenn man dem Künstler die Ehre angethan hat, ihn Dürer zu vergleichen und sogar in einzelnen Beziehungen über diesen zu stellen, so verrät das eine große Überschätzung seiner Bedeutung. Brüggemanns künstlerisches Empfinden geht nicht bis zur Abrundung der Komposition und zur Durchbildung der einzelnen Figuren in ihren Details; diese sind vielmehr oft stark vernachlässigt, die Proportionen verfehlt, die Bewegungen und selbst

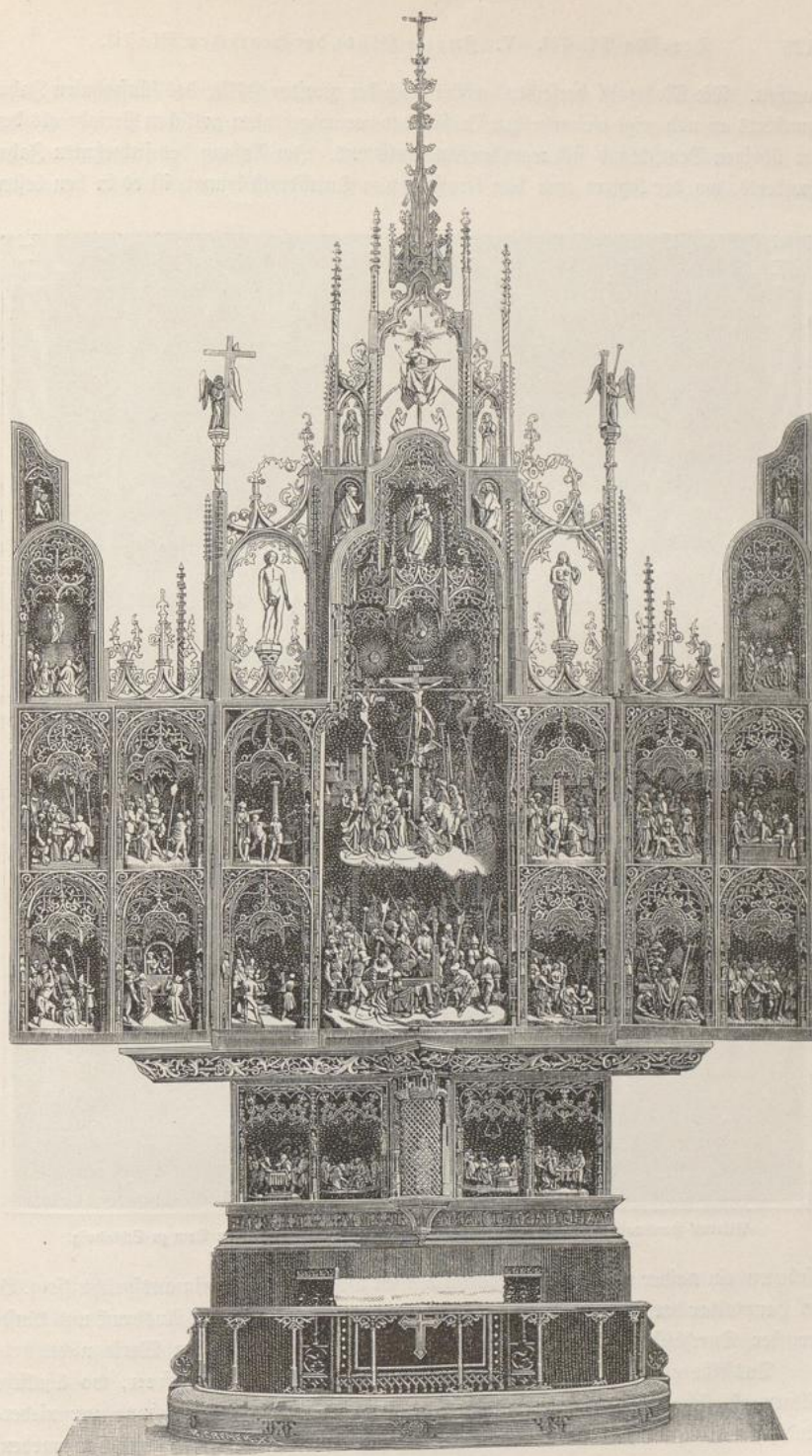
*) Man vergleiche die Georgsgruppe im Museum zu Stockholm von 1489; noch befangener und altertümlicher, aber von hervorragendem Interesse durch das außerordentlich reiche Beiwerk.

der Ausdruck gelegentlich sogar schon maniert. Aber in jener derben Kraft der Empfindung, in der dramatischen Lebendigkeit ist der Schleswiger Altar allerdings eine so achtungswürdige Leistung, wie Norddeutschland eine zweite nicht aufzuweisen hat. Herausgebildet hat sich Brüggemann offenbar an den niederländischen Altarwerken, welche über Lübeck eingeführt wurden, wenn er nicht gar selbst in den Niederlanden gelernt hat; aber das Beste in seiner Kunst ist doch keineswegs angelernt, sondern Eigenart des Künstlers und seiner Heimat. Denn ganz allein steht der Schleswiger Altar in dieser Gegend nicht da, wenn er auch weitaus die hervorragendste Leistung ist. Der Hochaltar in Segeberg enthält die Kreuzigung in Verbindung mit je sechs Szenen der Passion in ähnlicher Weise angeordnet und in ähnlichem Reichtum des Aufbaues; zugleich — im Gegensatz zum Schleswiger Altar — bemalt und vergoldet. Dasselbe ist der Fall mit dem kleineren Passionsaltar in Altenbruch bei Cuxhaven. Andere Altäre dieser Art oder Teile von solchen besitzt die Nikolaikirche zu Kiel, das Taulow-Museum daselbst u. s. f. In ihnen verrät sich, wenn auch bei weit geringerem Talent, die gleiche Auffassung und Formgebung wie bei Brüggemann.

Die Bildwerke in Mecklenburg sind geringer, als die um die Mitte des XV. Jahrhunderts entstandenen Arbeiten (vergl. S. 106) erwarten ließen. Hier wirkte keine Persönlichkeit von der künstlerischen Bedeutung des Hans Brüggemann, und daher halten sich auch die besseren, ziemlich zahlreichen Schnitzaltäre in den Kirchen von Wismar, Güstrow und namentlich im Museum zu Schwerin auf dem gleichen Niveau nüchterner Mittelmäßigkeit. Im Gegensatz gegen die Lübecker und Holsteiner Altäre enthalten sie meist nur Einzelfiguren ohne freiere Bewegung und Ausdruck.

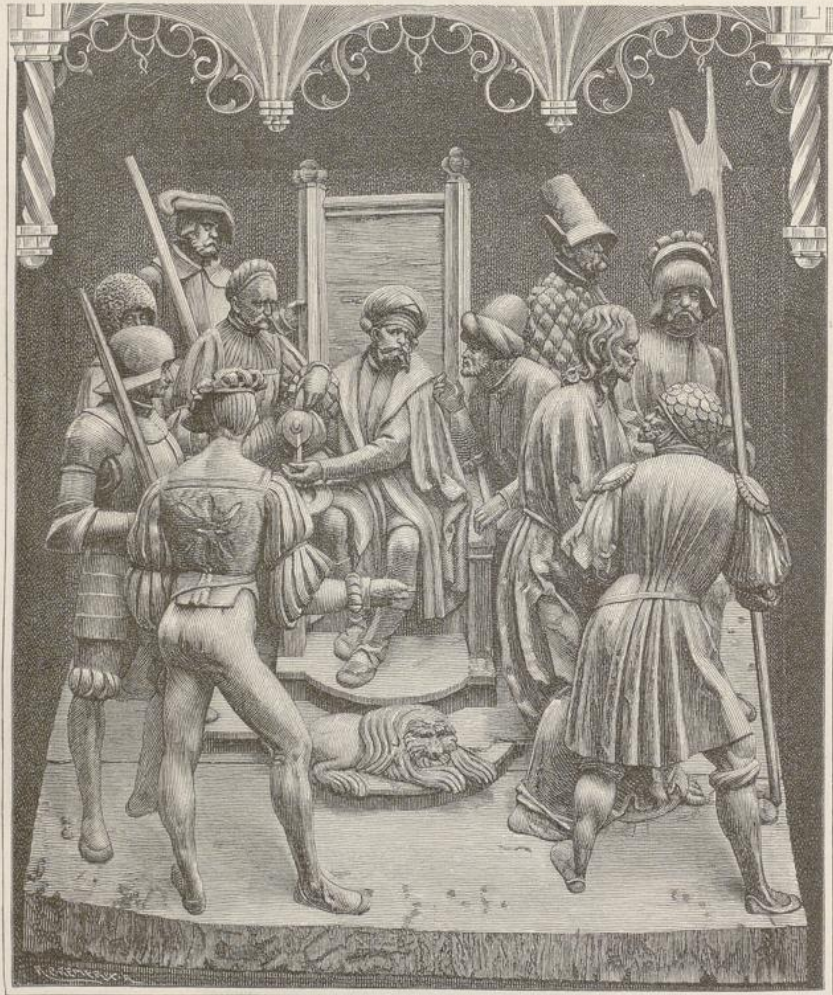
Auch in Pommern ist die verhältnismäßig größere Zahl von teilweise sehr stattlichen Schnitzaltären, auf die auch hier die Bildwerke beinahe beschränkt erscheinen, nur von geringem Kunstwert. Wenn sie trotzdem in der Kunstgeschichte ausführlicher behandelt worden sind, so beruht dies auf einseitiger Überschätzung. Auch hier ist es das Passionsdrama, welches die Motive für die meisten Altäre abgibt; in der Mitte die Kreuzigung, auf den Flügeln übereinander mehrere kleinere Szenen der Passion, in der Predella Szenen aus der Jugend Christi. Auch in Anordnung, Auffassung, Maßstab, Zahl der Figuren und Bemalung bilden niederländische Altäre das Vorbild für diese Arbeiten. Doch haben sie, neben jenen, etwas Starres und Befangenes; die Figürchen erscheinen in den meisten Altären wie Marionetten, bei denen von feinerer naturalistischer Durchbildung nicht die Rede sein kann. Bei den besten dieser Altarwerke kann man zweifelhaft sein, ob eine geringe niederländische Arbeit oder ein ganz unter niederländischem Einflusse stehendes Werk vorliegt. So z. B. bei einem kleinen Flügelaltar mit der Kreuzabnahme in der Nikolaikirche zu Stralsund (um 1520). Eine sehr charakteristische einheimische Arbeit ist dagegen der kolossale Hochaltar derselben Kirche, etwa um die Wende des Jahrhunderts entstanden. Dieselbe Kirche, die Jakobi-kirche in Stralsund, die Kirchen von Anklam, Greifswald, Gölzin, Stargard u. s. f. haben meist verschiedene größere oder kleinere Altarwerke ähnlicher Art aufzuweisen.

Ebensowenig wie diese Arbeiten können die ähnlichen Altarwerke der Provinz Brandenburg einen besonderen Platz in einer allgemeinen Übersicht über die Geschichte der deutschen Plastik finden. Auf künstlerischen Wert kann kaum einer dieser Schnitzaltäre in den Kirchen von Brandenburg, Stendal, Salzwedel, Werben u. s. w. Anspruch



Schnitzaltar im Dom zu Schleswig; von Hans Brüggenmann.

machen. Die Mehrzahl derselben gehört noch der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts an und zeigt vielmehr den Verfall der vorausgehenden gotischen Periode als den im übrigen Deutschland sich regenden Naturalismus. Im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, wo der letztere auch hier langsam zum Durchbruch kommt, ist es in den besten

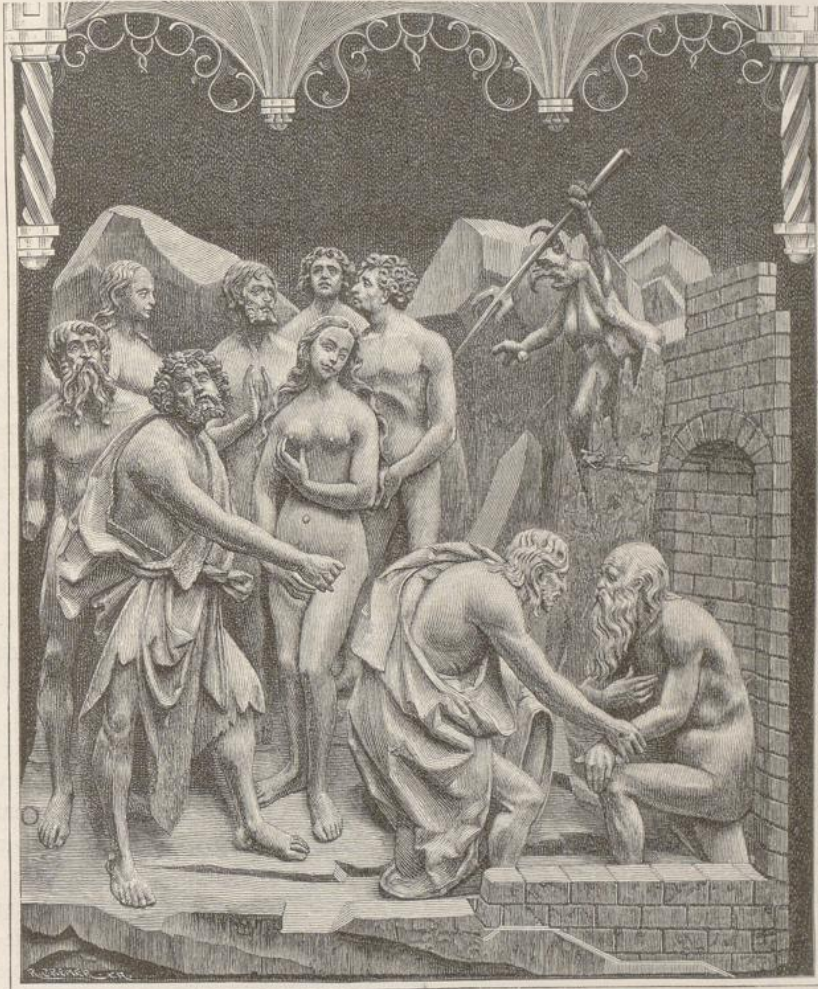


Pilatus' Handwaschung; aus dem Schnitzaltar von Hans Bruggemann im Dom zu Schleswig.

Arbeiten ein naiver und derber Ausdruck des Gefühls, der sich darin ausdrückt (so z. B. im Hauptaltar der Marienkirche zu Salzwedel); aber zu feinem Ausdruck und künstlerischer Durchbildung kommen auch die Bildschnitzer dieser besseren Werke nicht.

Das selbe gilt noch in höherem Maße für Posen und Preußen, wo ähnliche Altarwerke sich nur vereinzelt finden. Nur in Danzig ruft die Beziehung zur niederländischen Kunst, deren Denkmäler (wie wir oben sahen) zahlreich eingeführt wurden,

eine gewisse, von diesen Denkmälern abgeleitete Kunstthätigkeit hervor. Freilich behielt dieselbe bis in das sechzehnte Jahrhundert hinein einen altertümlich gotischen Zug bei, in der Gewandung sowohl wie in der schwächlichen Haltung. Den Flügelaltar mit der Krönung Mariä in der Kirche zu Barthaus würde man, wenn man ihn in einer



Christus in der Unterwelt; aus dem Schnitzaltar von Hans Brüggemann im Dom zu Schleswig.

süddeutschen Kirche fände, für eine Arbeit des vierzehnten Jahrhunderts halten; und doch trägt er die Jahreszahl 1444. Schon gegen Ende des Jahrhunderts wird die große Kreuzigungsgruppe aus Stein in der Marienkirche zu Danzig entstanden sein, welche durch ihre zarte Empfindung und die außerordentlich weiche und sogar fein naturalistische Behandlung im Leichnam Christi vor allen gleichzeitigen Bildwerken des Landes weitaus den Vorzug verdient.