



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der deutschen Plastik

Bode, Wilhelm von

Berlin, 1885

4. Bildner in Bayern, Tirol und Österreich

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

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 untersehktem 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 Geschmaek halten 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 Eichstätt. 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 andrer Richtung ist der in den Jahren 1456 bis 1458 (von einem Meister *V. W.*, wie die Inschrift besagt) ausgeführte Pappenheimaltar im Dom zu Eichstätt 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 Blumenburg 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 Pachser, 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. Stosch 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 Pachser's, 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 gegeneinander 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 Reliefsdarstellungen 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