



Geschichte der deutschen Plastik

Bode, Wilhelm von

Berlin, 1885

5. Die sächsische Schule

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

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 Altertumsmuseum 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 Relieftafeln 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.

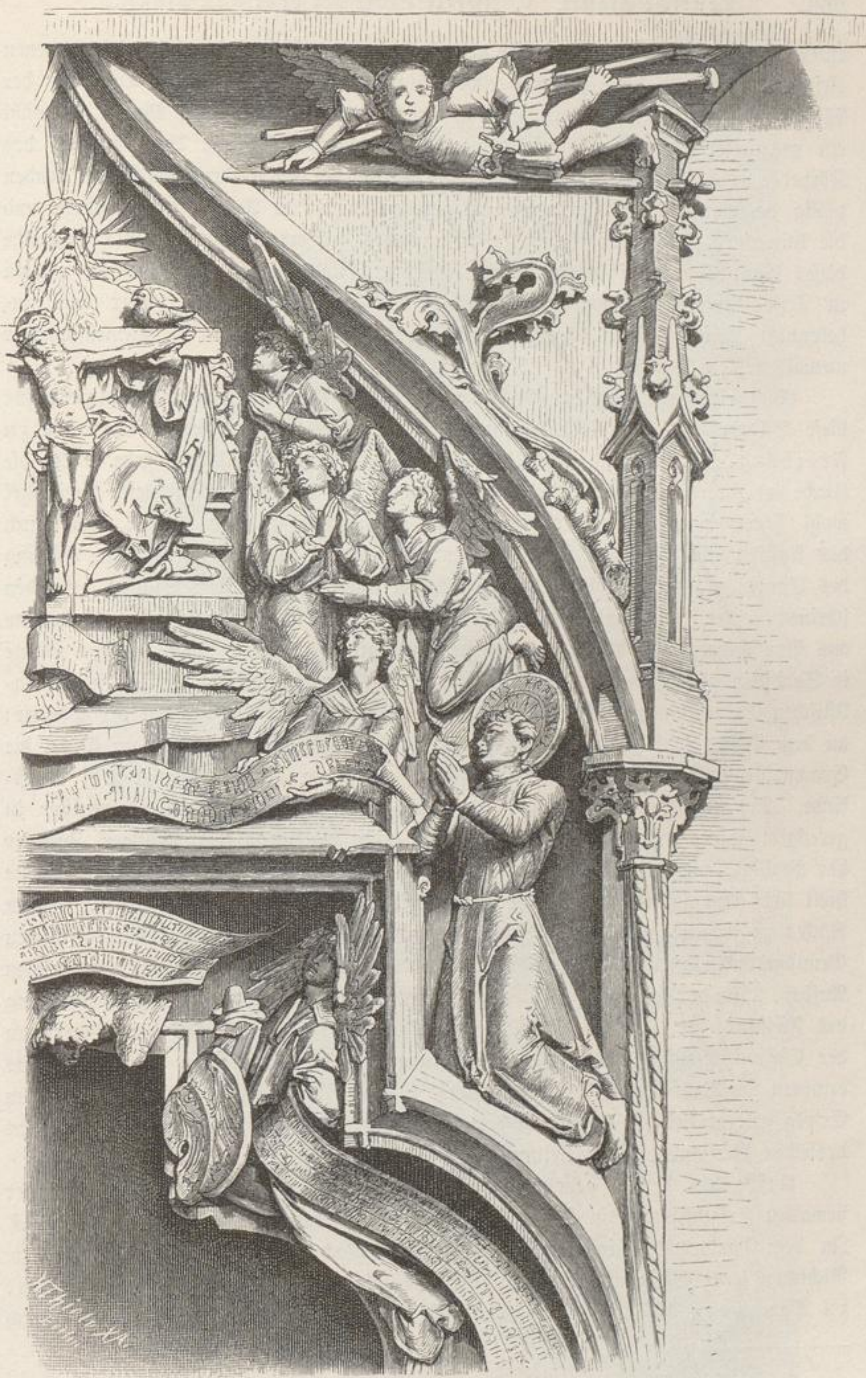
Künstlerisch wesentlich bedeutender ist der plastische Innenschmuck der „schönen Pforte“, welche aus der 1512 vollendeten Franziskanerkirche hierher übertragen wurde. Die charakteristische Abbildung auf S. 205 zeigt den oberen Teil der einen Seite und giebt den besten Begriff von dem hohen Schönheitsfönn,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

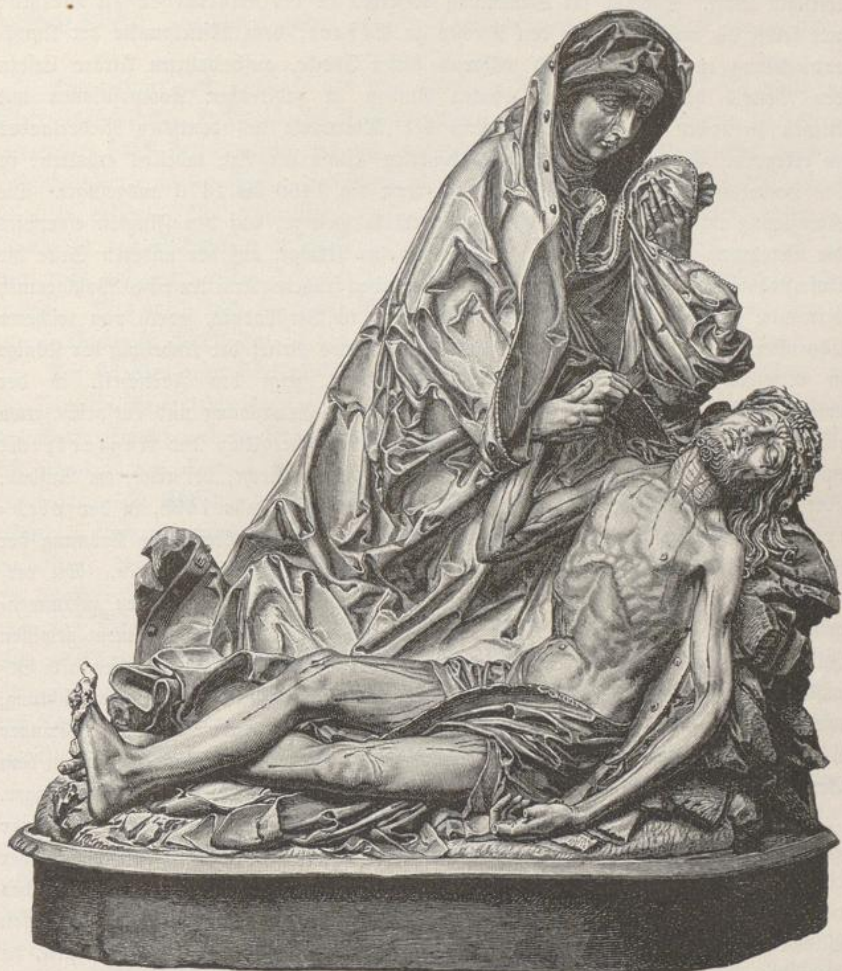
Außer den bereits genannten Holzschnittwerken steht weitaus die Mehrzahl der bemalten Holzskulpturen in Sachsen sehr hinter den genannten Steinbildwerken zurück. In dem handwerksmäßigen, empfindungslosen Nachwerk der Meister ist selbst die Richtung jener Steinskulpturen nur ganz abgeblaßt herauszuerkennen. 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 Faltengebung 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.

Vereinzelt 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 Abasterfigürchens 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 Formengebung 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 vorwieg 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“.

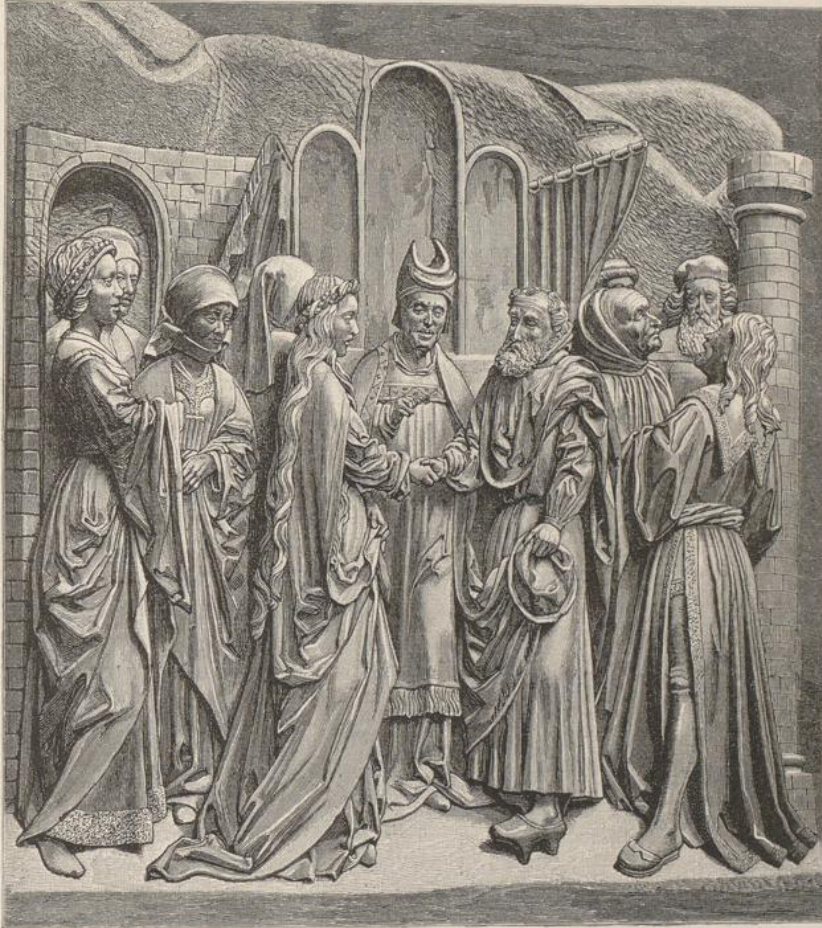
Meine obige Behauptung, daß die hervorragendsten Altäre dieser Art in Norddeutschland auf niederländische Bildschnitzer zurückgehen, wird man freilich bei einer Durchsicht der Kirchen und Sammlungen von Belgien und Holland nicht bestätigt finden; es sind hier nur einige wenige Altäre erhalten (namentlich 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 Briestkapelle 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 Selbdritt* 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 *Mariensaltar*, etwa von 1520, ist namentlich durch den „Wurzelsack 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 Hauptzügen 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 Kreuzigungszügen. 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 Brügemann* 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. Brügemanns 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

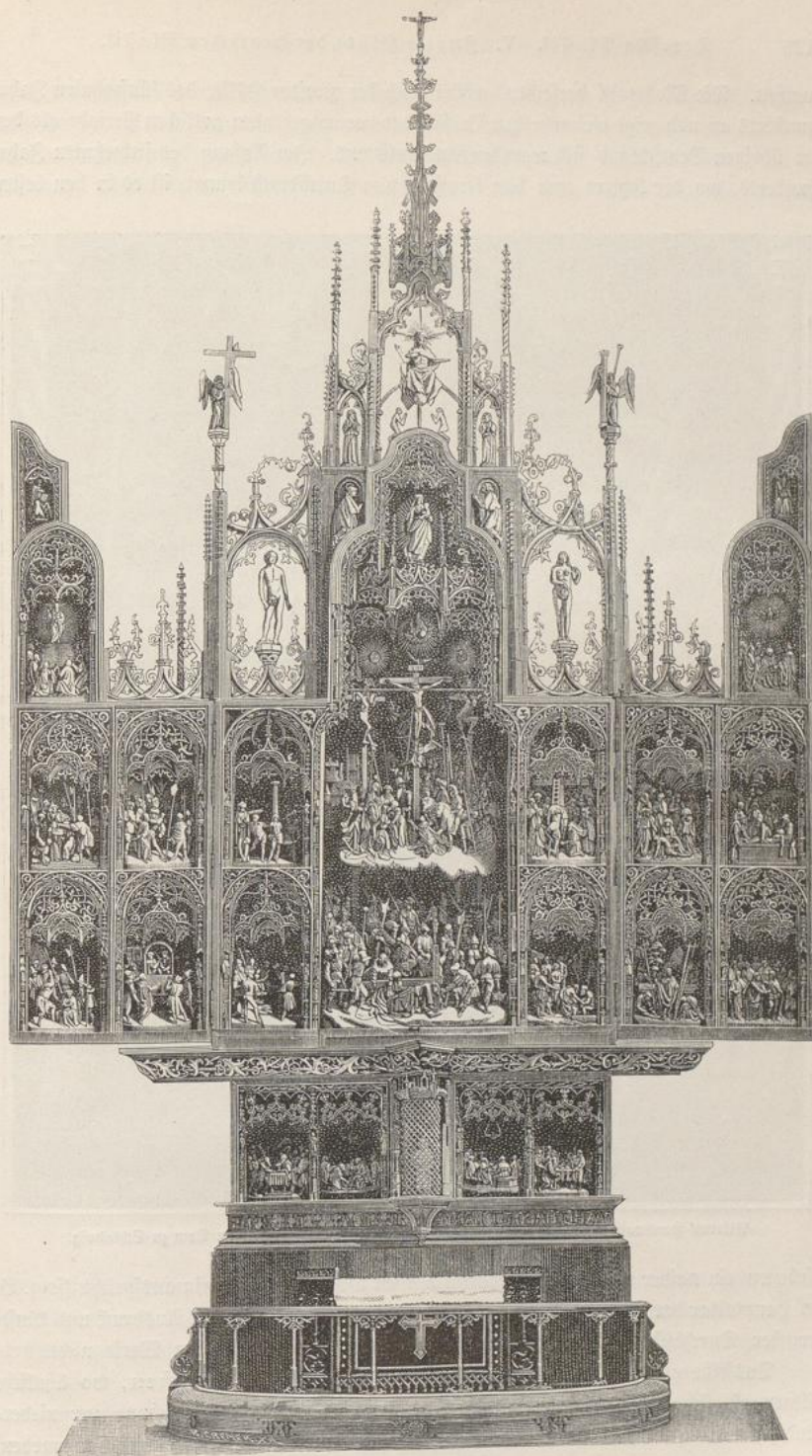
*) Man vergleiche die Georgsgruppe im Museum zu Stockholm von 1489; noch befangener und altertümlicher, aber von hervorragendem Interesse durch das außerordentlich reiche Beiwerk.

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 Formengebung 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.

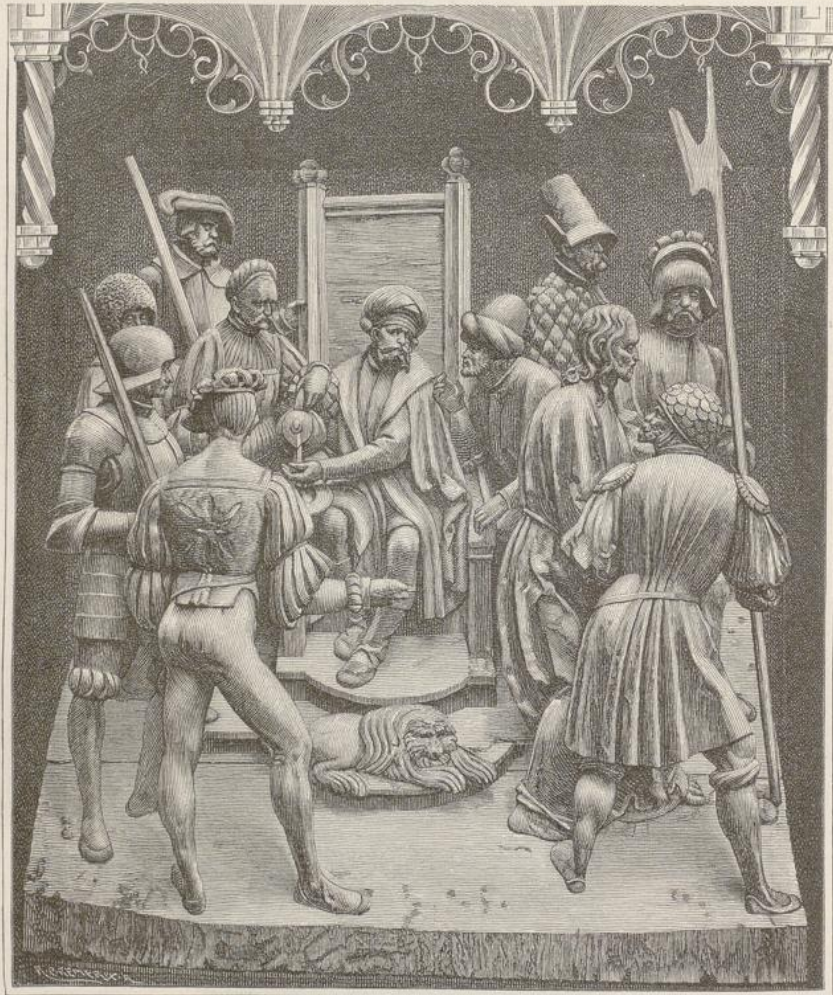
Auch in Pommern ist die verhältnismäßig größere Zahl von teilweise sehr stattlichen Schnitzaltären, auf die auch hier die Bildwerke beinahe beschränkt erscheinen, nur von geringem Kunstwert. Wenn sie trotzdem in der Kunstgeschichte ausführlicher behandelt worden sind, so beruht dies auf einseitiger Überschätzung. 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

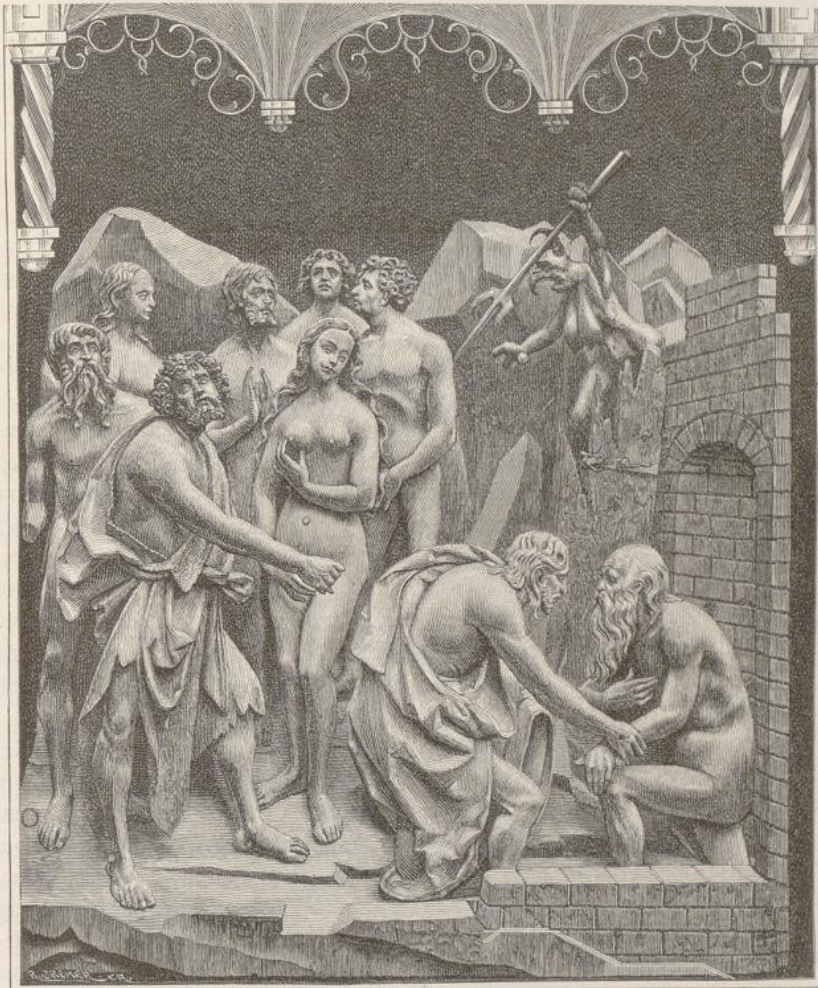


Pilatus' Handwaschung; aus dem Schnitzaltar von Hans Bruggemann im Dom zu Schleswig.

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.