



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der deutschen Malerei

Janitschek, Hubert

Berlin, 1890

V. Herrschaft und Blüte des nationalen Stils im Mittelalter

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96074](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96074)

errschaft und Blüte des nationalen Stils im Mittelalter.

Initial und Mandeeinfassung aus einer von Balduin, Erzbischof von Trier angelegten Urkundensammlung (Koblenz, Staatsarchiv).

Die Anfänge eines nationalen Stiles wurzelten in der höfischen Kultur des Hohenstaufenzeitalters; das starke Selbstbewußtsein hatte die moderne, weltliche Bildung der lateinischen, einseitig kirchlichen entgegen gestellt. So war denn auch die weitere Entwicklung des nationalen Stils auf den Fortschritt der Säkularisierung, Verweltlichung der Bildung gewiesen. Doch die höfische Kultur verlor die Kraft, die letztere Aufgabe weiter zu erfüllen; schon bald nach Ende des zwölften Jahrhunderts kündigten sich erste Zeichen ihres Verfalles an, und am Ende des dreizehnten Jahrhunderts war ihre Blüte abgewelkt. Ist sie dem feindlichen Ansturm der Kirche erlegen? den Scharen von Bußpredigern, welche die neu gegründeten Bettelorden zum Kampfe gegen das schöne Weltleben aussandten? Mit nichten; die höfische Kultur verfiel, weil der Träger derselben, das Rittertum, einer neuen Macht, dem Bürgertum, in dem Kampfe um das Dasein erlag. Schon in den letzten Jahrzehnten des zwölften Jahrhunderts begann sich in Deutschland jene große volkswirtschaftliche Umwälzung mit deutlicheren Zeichen zu verkünden, die im dreizehnten Jahrhundert mächtig zum Durchbruch kam und am Beginn des vierzehnten ihren wesentlichsten Ergebnissen nach abgeschlossen war: die Umwandlung eines Bauernvolkes zu einem Volke mit Städten, Großhandel und Gewerbe und damit die Schaffung des Bürgertums als wirtschaftliche und politische Macht. Das bedingte nun aber auch, daß die Bildung aus den Schlössern in die Städte zog, daß nun das Bürgertum an Stelle des Rittertums Träger der Kultur wurde. Nicht als ob die Grundlagen der mittelalterlichen Bildung dabei eine Änderung erlitten; wenn die Meistersänger mit gelehrter Bildung prunkten, dann bekommen wir nichts anderes von ihnen zu hören, als was die scholastische Encyclopädie

der Herrad oder des Vinzenz von Beauvais für die Welterklärung beigebracht hatte. Selbst jene Strebungen, die auf einen unmittelbaren Verkehr des Christenmenschen mit Gott abzielten und damit im tiefsten Grunde auf die Emanzipation des Laientums vom Klerus lossteuern, waren nicht neu, sie ergreifen nur jetzt größere Kreise. Wenn der Straßburger Kaufmann Rulman Merswin jene begnadeten Laien, die in und mit Gott sind, für bessere Seelenführer und Gewissensräte als die Priester erklärte, so hatte er damit nicht den Weg verlassen, welchen schon in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts die Gesichte religiös stark erregter Frauen, wie die der Hildegard von Bingen oder Elisabeth von Schönau, wiesen, und auf welchen die spekulative Mystik — Meister Eckhardt voran — wandelte; er hat nur als ein im thätigen Leben stehender Laie die praktischen Folgerungen daraus gezogen. *) Es mehren sich überhaupt im vierzehnten Jahrhundert die Keime, aus welchen eine neue Weltanschauung emporwachsen sollte, ihr kräftiges Wachstum sah freilich erst das folgende Jahrhundert. Auch Kunst und Dichtung wurden nun ganz bürgerlich, das Handwerk, dessen größte Zeit nun begann, drückte ihnen seinen Stempel auf. Der geistige Gesichtskreis war zunächst noch enge, der Lern- und Lehrtrieb groß, doch immer auf praktische Ziele gerichtet. Die Dichtung kam dabei nicht gut weg, um so besser die Kunst. Der phantastische Idealismus der abenteuernden ritterlichen Poeten, ihr Empfindungspathos und wieder Empfindungsfrische, der Bilderreichtum, der ihrer Weltkenntnis entsprach, dazu die leichte lebenswürdige Form in der Aussprache dessen, was sie zu sagen hatten, das alles war den Meistersängern fremd, welche zwar noch zur Zeit des Minnegesangs auf den Plan traten, jetzt aber erst ihn ganz beherrschten. Lehre und Kunst — oder besser Künstelei erschwerte noch mehr den Aufschwung der Phantasie, „menschliches Fachwerk in eine himmlische Gabe“ gebracht; das Lehrgeheim, die Fabel, die Satire und vor allem die Spruchdichtung traten in den Vordergrund. Was die Dichtung nicht vertrug, den handwerklichen Zug, das kam der Kunst zunächst zu gute. Es ist hier von der Architektur nicht zu reden, welche in dem hochentwickelten Handwerk die Grundbedingung für die Lösung ihrer gewaltigen kühnen Aufgaben besaß. Die Malerei bedurfte nicht minder des gediegenen handwerklichen Bodens. Es zeigte sich ja schon, daß es die Schwierigkeiten der Technik waren, welche die Malerei hinderten, auf allen Gebieten den Forderungen des entwickelteren feineren Geschmacks der vornehmen Gesellschaft und dem naiven Wahrheits-hunger des Volksgemütes gerecht zu werden. Deshalb war ja nicht etwa das Tafelbild oder Wandbild, sondern die flotte mit der Feder hingeworfene Illustration einer Dichtung oder Legende der eigentliche Dolmetsch der künstlerischen Wünsche des Zeitalters geworden. Die Entwicklung einer Werkstattüberlieferung that Not, die von vornherein auf den Boden des Neuen sich stellte. Die konnte sich nicht mehr in den Klöstern bilden; geistige Verwilderung und religiös-sittliche Reformbestrebungen hatten in gleicher Weise im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts die Klöster der Pflege der

*) Auf das Jahr 1349 schreibt die Limburger Chronik: Da das Volk den großen Jammer sah vom Sterben, das auffm Erdreich war, da fielen die Leut gemeinlich in große Reue ihrer Sünden, und suchten Pönitentien, und thäten das mit eignem Willen, und nahmen den Pabst und die heilige Kirch nicht zu Hülf und zu Rat, das große Thorheit war, und große Unvorsichtigkeit, und Veräumnis und Verstopfung ihrer Seelen.

Wissenschaft und der Malerei entfremdet, und wo ja noch Schaffenstrieb vorhanden, da hielt man zähe am Alten fest und kopierte ohne Bedenken die Formen früherer Jahrhunderte.*) In der bürgerlichen Werkstatt dagegen waltete ein frischer, arbeitsfroher, dem Fortschritt zugewandter Geist. Ein Mann, der mit scharfem Auge den Umschwung der Dinge, der sich im dreizehnten Jahrhundert vollzog, beobachtete, rühmt diesen rüstigen vorwärtsschreitenden Geist: *Homines mechanicarum artium simplices in artibus (nämlich noch am Ende des zwölften Jahrhunderts) et postea in eis plurimum profecerunt.***) Das Alte störte ja auch nicht diese rüstigen Meister. Sie wurden weder durch Schätze, wie sie die Klosterbibliotheken besaßen, zur Nachahmung eingeladen, noch konnten sie und mochten sie so leicht wie der malende oder bildende Mönch nach den alten technischen Rezeptbüchern greifen. Wie die Tafel oder die Leinwand zu grundieren, wie die Farben zu mischen, welche Bindemittel am zweckmäßigsten zu gebrauchen, das mußte durch eifriges Versuchen nun erst wieder Eigengut der Werkstatt werden — und die Gründlichkeit und Gebiegenheit des Handwerkes wurde die Voraussetzung nächster künstlerischer Erfolge. Doch auch nach anderer Seite hin gewann die Kunst in der Werkstatt des zünftigen Bürgers. Der Mönch hatte sein Auge vor der Natur verschlossen oder sie doch nur mit zaghaften Blick betrachtet, denn ihn lehrte die Schrift, daß die Natur vom Bösen sei; dem Ritter erbläute sie vor der glänzenden Zauberwelt, die seine Phantasie sich schuf. Das Stück Welt, das der in den Stadtmauern eingeschlossene Bürger kannte, war meist nicht groß; und der Flug der Phantasie ging kaum darüber hinaus; aber um so mehr fand er sich darin wirklich zu Hause, um so schärfer hatte sein Auge es beobachtet, und um so eigenwilliger strebte er darnach, es künstlerisch zu bewältigen. Die in dem kleinen Gesichtskreis angestellten Beobachtungen und Wahrnehmungen fanden Einlaß in die Malerei und brachten sie so der Natur immer näher. Der Landschaft, der Tierwelt kam zwar dieser Eifer, Beobachtungen zu vertieren, zunächst noch wenig zu gute, um so mehr der Darstellung der Menschen, und zwar nicht bloß des Menschen an sich in der Äußerung seines Thuns und Leidens, sondern auch in der Charakteristik des Individuellen, Bildnisartigen und in der schärferen Hervorhebung der einzelnen Teile des menschlichen Organismus und wiederum ihres Verhältnisses zueinander. Dieser Fortschritt wurde allerdings nicht gleich merkbar. Die erste Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts ringt zu sehr mit der Technik, um in der Formengestaltung einen starken Schritt über das dreizehnte Jahrhundert hinaus machen zu können. Das Formenideal, dem zunächst gehuldigt ward, entfernte sich wenig von dem, wie es die höfischen Epiker und deren Illustratoren im vorigen Zeitraum festgelegt hatten. Die Körper sind übermäßig schlank und infolge der schmalen Taille von schwächlichem Aussehen. Arme und Beine sind mager, die Hände meist zu lang,

*) Sehr bezeichnend ist hier ein aus dem Kloster Zwiefalten herrührendes Evangeliar in der Stuttgarter Bibliothek (Bibl. 4° 40), das nach Schrift und Initialen zweifellos dem vierzehnten Jahrhundert angehört, und dessen Vollbilder vollständig karolingisch-ottonischen Kunstcharakter tragen. Ein *Breviarium Romanum* in der Stiftsbibliothek in St. Gallen (Nr. 402), wiederum aus dem vierzehnten Jahrhundert, unterscheidet sich in seinen Malereien nicht von Durchschnittsleistungen der Deckmalerei vom Ende des zwölften Jahrhunderts.

**) *De rebus Alsaticis ineuntis saeculi XIII. Mon. GG. SS. XVII. S. 232.*

das Gesicht ist ein regelmäÙiges Oval, mit kleinem Mund, feiner Nase, mandelförmigen Augen, hochstehenden Augenbrauen, das Haar ist lang und gewellt. Die Bewegungen sind heftig oder geziert, nicht immer glücklich im Ausdruck der Empfindungen, deren Stufenleiter übesdies gar nicht groß ist. Die Behandlung der Gewandung sieht über den Knochenbau des Körpers ganz hinweg; die langen Gewänder aus den modischen schweren Stoffen, die auch von den Männern bei feierlichen Anlässen getragen wurden, regten das Auge des Malers nicht an, die Gewandung als das treue Echo des Formenorganismus zu behandeln. Erst in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts traten die Erfolge jener stillen gebiegenen Werkstattarbeit zu Tage. Von außen kommende Einwirkungen fehlten wohl dabei nicht, aber die treibende Kraft war doch der Ernst künstlerischer Gesinnung und die aus der Tiefe des Volksgemütes heraus gestellte Forderung nach Wahrheit der Empfindung, aber auch der leiblichen Erscheinung.

Schon meldete sich in dieser Zeit auch der Eigenville der Persönlichkeit in der Auffassung der Naturformen von Seite des Künstlers, und zwar so stark, daß zum erstenmale bestimmte Meister Schulen voneinander getrennt werden können. Allerdings eine so machtvolle Künstlerpersönlichkeit wie sie Italien am Anfange seiner Entwicklung an Giotto besaß, welcher der italienischen Malerei von Sizilien bis Oberitalien hinauf bestimmte Wege wies, fehlte Deutschland; es machte sich auch jetzt schon fühlbar, daß den wenigen durch die Kraft der Begabung von der Umgebung sich abscheidenden Künstlerindividualitäten die weit ausgreifende Bildung mangelte, wie sie in Italien Giotto, Simone Martini oder Orcagna eigen war; die Klärung der künstlerischen Ziele, die Vervollkommenung der künstlerischen Mittel hätte dabei in gleichem Maße gewonnen, und die Entwicklung der deutschen Malerei wäre in ihrem Fortgang nicht bloß eine schnellere, sondern auch in ihren Erfolgen eine glücklichere geworden.

Das Gebiet, auf welchem der Fortschritt der Entwicklung am kräftigsten merkbar war, blieb wie früher auch noch in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts die Buchmalerei, erst in der zweiten Hälfte ging diese bevorzugte Stellung auf die Tafelmalerei über, die von da an der eigentliche Träger der Entwicklung wurde.

Das Aufblühen der Städte hatte die Laienbildung verallgemeinert; die Nachfrage nicht bloß nach unterhaltenden, sondern auch nach belehrenden Büchern wurde größer; ja mehr als die Dichter sprachen den zünftigen Bürger, der politisch zu fühlen begann, die Geschichten und Weltchroniken an; dazu gesellten sich bedeutungsvoll die Rechtsbücher. Der Illustration mochte man nirgends entbehren; wenn sie in den Rechtsbüchern vielleicht oft die Aufgabe hatte, über den Inhalt ohne Kenntnis der Schrift zu unterrichten, so mußte sie doch auch in Geschichte und Dichtung der Phantasie des Lesers zu Hilfe kommen.

In bezug auf die Technik sondern sich zwei Richtungen von einander ab, die beide auf die weitere Entwicklung der Malerei zielbestimmend einwirkten.

Die eine erscheint als die Fortsetzung jener Manier, die im eigentlichen Sinne auf deutschem Boden erwuchs und sich entwickelte, nur daß zur flotten Umrißzeichnung die Farbe nun in ausgedehnterem Maße trat, da neben leichter Antuschung auch öfters der Schatten mit derben Strichen gezogen und Einzelheiten vollständig in Deckfarbe gegeben wurden. Aber stets meidet diese Manier peinlich sorgsame, gleichmäßige Ausführung, sie behielt einen Zug von frischer Improvisation bei.

Diese Manier, seit karolingischer Zeit die eigentliche Kunstsprache der volkstümlichen Richtung, blieb noch jetzt die eigentliche künstlerische Sprache der Volkskunst und sie blieb auch in Volksgunst, bis der entwickelte Holzschnitt an deren Stelle trat. Wie früher, so blieb es im wesentlichen auch jetzt, das Ästhetische trat hinter das Ethische zurück, die Forderung nach Wahrheit, Klarheit und Deutlichkeit übertönte die Forderung nach Schönheit, Anmut und Gefälligkeit. Den Inhalt des zu illustrierenden Textes in bezeichnender Weise zum Ausdruck zu bringen, galt als erste Forderung; solches Zielen nach Gemeinverständlichkeit mußte einen flotten, festen Naturalismus der Schilderung am frühesten und entschiedensten anbahnen; kein Wunder, daß der Naturalismus des fünfzehnten Jahrhunderts uns als die Reife jener Reime erscheinen wird. Der Volksgunst stellte sich Fürstengunst gegenüber, und der Volkskunst höfische Kunst. Die kam aus Paris, das im dreizehnten Jahrhundert ebenso als Mittelpunkt der Kultur gelten wollte und betrachtet wurde, wie im achtzehnten.

Der große Aufschwung, welchen Frankreich unter der Regierung Ludwigs IX. nahm, kam nun auch der Buchmalerei zu gute. Bis dahin hatte diese an der glänzenden Entwicklung, welche Architektur und Plastik genommen, keinen oder nur einen geringen Teil gehabt. Noch am Ende des zwölften Jahrhunderts stand sie weit hinter der deutschen Buchmalerei zurück. Nun wurde es anders; Ludwig IX. selbst war ein großer Bücherfreund und seine Neigung teilten der Adel und das reiche Bürgertum. Die Buchmalerei — hier Illuminiertkunst genannt, wie Dante anmerkte (*Fegefeuer*, XI. 81) — wurde ein verbreitetes bürgerliches Gewerbe, so daß schon 1292 die Pariser Steuerrolle zwölf, die von 1300 fünfzehn steuerpflichtige *Enlumineurs* verzeichnen konnte. In den für Ludwig IX. angefertigten Handschriften vollzog sich der Umschwung in Stil und Technik; an Stelle der unregelmäßig kolorierten harten, oft unsicheren Umrisszeichnung trat eine feine sorgfältige Federzeichnung, deren Umriffe gleichmäßig mit Deckfarbe ausgefüllt wurden. Modellierung und Rundung des Körpers wurden zunächst nicht angestrebt; die Farben decken gleichmäßig, ungebroschen und ohne Schattierung die Fläche. Die Faltenmotive der Gewandung wurden mit feiner spitzer Feder eingezeichnet. Das Nackte war meist aus dem Pergament ausgespart, nur die Wangen erhielten rote Flecken; die Zeichnung des Nackten war mit feiner Feder ausgeführt. Die Darstellungen, die bald als Initialfüllungen dienten, bald selbständig in den Text gesetzt wurden, zeigten in ersterem Falle meist eine reiche architektonische Umrahmung. Die Hintergründe waren anfangs noch öfters goldig, später kam das Teppichmuster zu ausschließlicher Herrschaft. Die Ornamentik erhielt durch das Dornblattmuster den bezeichnenden Charakter; das Rankenwerk, an das es sich ansetzt, wurde aber bald der Dummelplatz übermütigen Humors und jeder phantastischer Laune. Die „*Drolleries*“, wie man die Ergebnisse dieser phantastischen Künstlerlaune nennt, rufen die Gestaltungen in das Gedächtnis, welche schon die merowingische Buchstabenornamentik ins Leben rief*), und ebenso sind sie verwandt der Zaubervelt, in welcher

*) An solche Anregung oder an die Wirkung von Nachklängen möchte man um so eher denken, als gleichzeitig in der französischen Buchmalerei Initialbildungen uns entgegentreten, die uns unmittelbar an merowingische Buchstabenbildungen — natürlich die Motive in reicherer künstlerischer Ausgestaltung — erinnern. Man vergl. z. B. die in Lecoy de la Marche: *Les Manuscrits et la Miniature* S. 179 gegebene Abbildung einiger Initiale aus Urkunden König Karls V.

sich die deutsche Ornamentik schon im zwölften Jahrhundert gern erging. Nur bunter ist diese Welt des französischen Künstlers, graziöser die Laune, und unmittelbar kündigt sich die Tendenz an, ähnlich der volkstümlichen Dichtung, das Tolle und Verkehrte des ganzen Welttreibens und der einzelnen Stände zu verspotten.

Die Fortentwicklung dieser Technik verlief in Deutschland wie in Frankreich: man schritt bald von dem gleichmäßig dünn deckenden Auftrag in ungebrochenen Tönen zur modellierenden Deckmalerei vor. Auf dieser Stufe begann auch dieser Zweig der Buchmalerei wieder voll und ganz in die deutsche Kunstentwicklung einzumünden. Da man unabhängig von der technischen Überlieferung der Vergangenheit den Weg gemacht hatte, dann aber auch französische Vorbilder nicht kopierte, sondern nur künstlerische und technische Anregungen schöpfte, so kam nun erst ohne Rückhalt nicht bloß das moderne, sondern auch das nationale Farbengefühl zum Durchbruch — und nicht bloß das Farbengefühl — auch die Farbenfreude, denn zweifellos hat die reiche Farbentonleiter, welche die Buchmalerei jetzt entfaltete, die Empfindlichkeit des Auges für Farbenreize in hohem Maße gesteigert. Die Tafelmalerei konnte davon nur gewinnen.

Mit dem Auftreten der französischen Illustrationstechnik in Deutschland gewann auch die französische Ornamentation starken Einfluß auf die deutsche Buchmalerei.

Schon im vorausgehenden Abschnitt (S. 107 fg.) wurde darauf hingewiesen, daß der Höhepunkt der ornamentalen Entwicklung überschritten war, daß namentlich die Initialornamentik unaufhaltbarem Verfall entgegenging. Im vierzehnten Jahrhundert ist dieser Verfall vollständig geworden. Der Kreis der Entwicklung war geschlossen. Auf die Tierornamentik der Stammeszeit war die Band- und Pflanzenornamentik gefolgt; dann hatte man sich wieder den Tierformen zugewandt, doch nicht im Sinne ornamentaler Abwandlung, sondern entsprechend den naturalistischen Regungen der Zeit hatte man die Tiergestalt in ganz realistischer Auffassung ohne weitere Rücksicht auf die Architektur des Buchstaben in der Initialornamentik verwendet. Damit hatte sich die Ornamentik vom Buchstaben überhaupt losgelöst, die Verzierung war sich Selbstzweck geworden, und es war nur folgerichtig, wenn man jetzt die Aufgaben dieser Verzierung höher stellte und den Initial einfach als den Rahmen für eine bildliche Darstellung betrachtete. Solange nun noch die Buchmalerei in Blüte blieb, stand der Bilderinitial im Vordergrund der künstlerischen Ausstattung. Nach französischem Vorbilde ließ man dann ohne organischen Anstoß vom Bilderinitial Rankenwerk auslaufen, das nicht selten alle Blattseiten umschlang. Das Rankenwerk war anfänglich ziemlich mager; das Dornblatt, wechselnd in Grün, Rot, Gold tritt in den Vordergrund, bald traten dann auch andere im Sinne der gotischen Architekturornamentik ganz naturalistisch behandelte Blattformen, wie besonders oft das Eichen- oder Weinblatt, auf. Belebt wurde das Rankenwerk wie bei den französischen Vorbildern durch jene phantastischen, festen, launigen, oft aus der Tierjagd, oft aus dem Alltagsleben genommenen Darstellungen, für deren Aufnahme in Deutschland schon der Boden durch die Ornamentik der vorigen Periode vorbereitet worden war. Wo diese reiche Art von Ausstattung des Initials mangelte, trat — in reicherer Entwicklung — jene kalligraphische Art der Ausschmückung des Initials auf, die sich schon in der vorigen Periode, und zwar schon am Ende des zwölften Jahrhunderts,

angekündigt hatte. Nur ward es jetzt Regel, daß der innere Raum des Initials oder der viereckige Grund desselben eine Füllung erhielt, die aus vegetabilen oder geometrischen Mustern bestand. Die Farben wurden dafür matter als beim Initialkörper gewählt, am öftesten mennigrot, schon weniger oft mattblau.



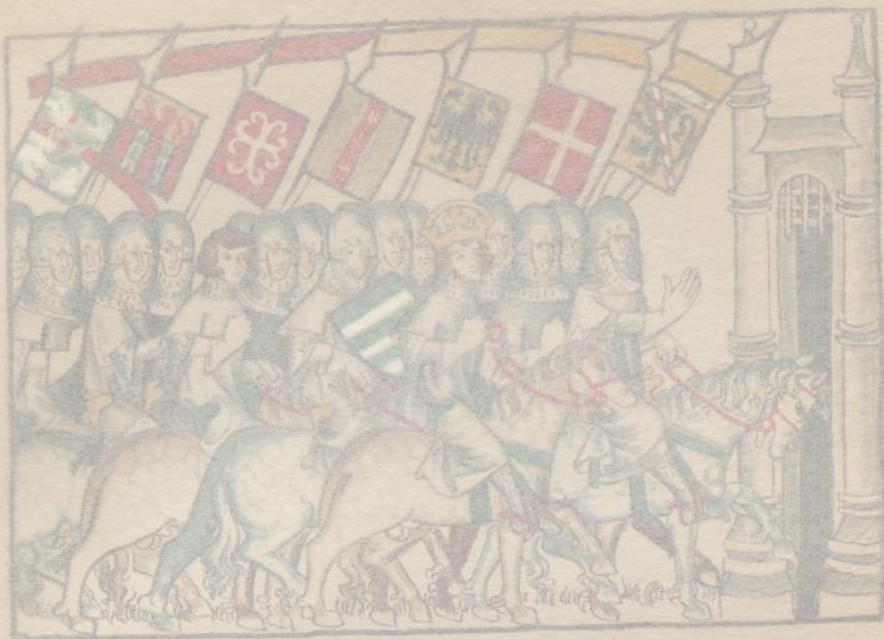
Aus einer Hand,
Schrift d. Kölner
Archivs
(13. Jh. 2. H.).

Auf dem Gebiete der einheimischen Illustrationstechnik ist das hervorragendste Werk der ersten Hälfte des Jahrhunderts die Bilderchronik der Romfahrt Kaiser Heinrichs VII. und seines Bruders Balduin, die einer der drei von Balduin angelegten Urkundensammlungen vorgeheftet ist. Auf siebenunddreißig Blättern in dreiundsiebzig Darstellungen wird die Romfahrt Heinrichs vom Beginn seiner Wahl an in Bildern, welchen nur kurze Erläuterungen beigelegt sind, erzählt. So ausführlich folgte der Maler den Ereignissen, daß die bildliche Illustration eine aus-
gesponnenere Erzählung zwecklos machte. Man kann nicht zweifeln: er schilderte als Augenzeuge. Das giebt seinem Werke die große kunstgeschichtliche Bedeutung, trotz aller künstlerischen Unzulänglichkeit. Sichtlich tritt zunächst das Streben des Künstlers zu Tage, in der Darstellung der Hauptpersonen Bildnistreue zu erreichen. In welchem Maße dieses Streben erfolgreich war, läßt sich freilich nicht feststellen, doch dürfte man kaum irren in der Annahme, daß z. B. der stets sich gleiche Typus Balduins mit dem charakteristischen breiten, etwas vorgeschobenen Kinn der Wirklichkeit in der Hauptsache entsprach. Auch sonst wird die Absicht klar, die Köpfe zu individualisieren, wobei wohl die starke Betonung individueller Merkmale es bewirkte, daß das Charakteristische hier und da zur Karikatur sich zuspitzte. Das Gebärdenpiel ist lebhaft, in der Verdeutlichung des inneren Vorgangs freilich nicht immer so erfolgreich wie in der Darstellung der Klage der Heeresgenossen an der Bahre Heinrichs VII. Über den Menschen hinaus erstreckt sich nicht die Aufmerksamkeit des Künstlers. Schon die Pferde sind viel schlechter gezeichnet, das Landschaftliche wird nur einmal angedeutet, wo es unumgänglich zur Komposition gehörte: bei Schilderung des Übergangs über den Mont Cenis. Das aus der Ornamentik bekannte Dornblatt bestreitet hier sämtliche Vegetationsformen. Auch für eine über einfache Gruppenbildung hinausgehende Komposition reicht Können und Wissen nicht aus. In der Belagerung von Brescia und der von Florenz z. B. stockte die Hand des Künstlers ratlos vor der perspektivischen Aufgabe, die Stadt in den Mittel- und Hintergrund zu schieben um für die davor Lagernden Platz zu gewinnen. Verdeutlichung des Stoffes war ihm die Hauptsache, ohne Rücksicht auf die künstlerische Einkleidung desselben. So hat der Künstler bei Wiederkehr ähnlicher Vorgänge, z. B. Gerichtssitzungen, Belagerungen, ohne Bedenken die Komposition wiederholt. Auch ganz äußerliche symbolische Beihilfe müssen seinem Hauptziel, deutlich zu sein, dienen. So unterschied er Herren und Diener nach dem Vorgange der späteren byzantinischen Sakralkmalerei, durch verschiedene Bildung der Körperlänge — die Herren groß, die Diener und Untergebenen klein.

Die Technik begnügt sich mit den einfachsten Mitteln. Die Umrisse sind mit der Feder in Tinte gezogen, dazu tritt eine sparsame Kolorierung in Wasserfarbe, meist nur um die Schatten etwas hervorzuheben. Schilde, Banner, Kopfbedeckungen sind öfters in Deckfarbe angegeben. Zwei Bilder, der Kampf vor Mailand und das Gericht zu Mailand, wurden ganz in Deckfarbe durchgeführt, ohne daß jedoch im Nacken die rein zeichnende Behandlung aufgegeben wäre. Den Hintergrund bildet ein Teppichmuster.*) Die Bedeutung dieser Bilderfolge liegt in dem in jener Zeit seltenen Falle, daß Zeitereignisse durch einen Augenzengen künstlerisch dargestellt wurden, daß der Künstler auch sichtlich darnach strebte, treu und wahr das Gesehene, das Leben und Geschehen zu schildern; die Anstrengung, der Natur näher zu treten, mußte demgemäß hier größer sein, als wo man entlegene Hergänge darzustellen hatte. Man übertrug allerdings auch diese in die Anschauungsweise der eigenen Zeit, doch war man dabei nicht so entschieden an das Besondere gebunden. So treten uns die gleichen Züge nur etwas abgeschwächt in illustrierten Abschriften der Weltchronik des Rudolph von Ems entgegen, die — obgleich sie unvollendet geblieben (sie reicht nur bis König Salomo) —, doch bis in das fünfzehnte Jahrhundert hinein abgeschrieben und mit Hunderten von Bildern ausgestattet wurde. Die Bilder der St. Galler Abschrift (Stadtbibliothek Nr. 302), die am Anfang des vierzehnten Jahrhunderts entstanden sein dürften, beobachten eine Formensprache, welche ganz den Stilgesetzen der gotischen Plastik entspricht. Die feinen schlanken Gestalten zeigen eine stark geschwungene Haltung, die Gewandung ist von weichem Fluß, die Köpfe meist von feinem Oval. Es folgen die Wolfenbüttler und die ältere Stuttgarter (vgl. Privatbibliothek), dann die von Johann von Speyer für den Pfalzgrafen Ruprecht 1365 angefertigte in Donaueschingen (fürstl. Fürstenb. Bibl. Nr. 79), welche in Hunderten von Bildern mit roher aber fester Hand die Ereignisse der Bibel in die Anschauungsweise der Zeit überträgt. Auch die Formenbildung charakterisiert ein fester Realismus; daß auch archaische Erinnerungen von dem Maler willig verwertet werden, kann bei der nach Hunderten zählenden Bilderzahl nicht wunder nehmen.**)

*) Die Bilderfolge befindet sich im Staatsarchiv zu Koblenz. Sie entstand jedenfalls im Auftrage Baldwins, und der Illustrator ist aller Wahrscheinlichkeit Zeuge der Romfahrt gewesen. Sie hatte keinen anderen Zweck, als das Denkwürdige des Tages im Bilde festzuhalten. In ihr Skizzen für auszuführende Wandmalereien zu sehen, geht nicht an. Die ganze Folge ist in Facsimile von der Direktion der kgl. preussischen Staatsarchive in mustergültiger Weise publiziert worden: Die Romfahrt Kaiser Heinrichs VII. im Bilderzyklus des Codex Balduini Trevirensis. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung 1881. Den vorzüglichen erläuternden Text dazu schrieb Dr. G. Frmer.

**) Die Handschrift der Weltchronik in der fürstl. Bibliothek in Donaueschingen enthält den Vermerk des Schreibers; Anno domini M^o CCC^o LX quinto Illustris princeps Rupertus Comes palatinus Juxta renum comparavit illum librum per manus Jo. de spira heu minimi scriptorum. Über die St. Galler Rahn, mit einer Abbildung, G. d. S. in der Schweiz S. 643, über die Stuttgarter Rugler mit zwei Abbildungen H. Schriften I. S. 67/68. — Die beiden Stuttgarter Abschriften, dann die in St. Gallen und Donaueschingen haben Bilder in Deckmalerei (Donaueschingen und St. Gallen auf Goldgrund). Die Art der Komposition aber, oder vielmehr der Mangel einer entwickelten Komposition, der derbe Auftrag der Farbe, die flotte, ja flüchtige Zeichnung weisen doch auch diese Handschriften den Leistungen der eigentlichen Illustrationstechnik zu.



• Her Impatoris uersus Neapolim •



LITH. U. DRUCK. AUS KÜRTH

6 GROTESQUE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN.

KAISER HEINRICH VII. AUF SEINEM ZUGE NACH NEAPEL UND SEIN TOD.

MALEREIEN IM CODEX BALDUINI TREVIENSIS

(DIE ROMANISCHEN KUNSTWERKE VON C. DRUCKT. D. K. PREUSS. KUNSTANSTALTEN TEXT VON A. HENCK.)

Die Technik begnügt sich mit den einfachsten Mitteln. Die Umrisse sind mit der Feder in Tinte gezogen, dazu tritt eine sparsame Kolorierung in Wasserfarbe, meist nur um die Schatten etwas hervorzuheben. Schilde, Banner, Kopfbedeckungen sind öfters in Deckfarbe angegeben. Zwei Bilder, der Kampf vor Mailand und das Gericht zu Mailand, wurden ganz in Deckfarbe durchgeführt, ohne daß jedoch im Nacken die rein zeichnende Behandlung aufgegeben wäre. Den Hintergrund bildet ein Teppichmuster.^{*)} Die Bedeutung dieser Bilderfolge liegt in dem in jener Zeit seltenen Falle, daß Zeitereignisse durch einen Augenzeugen künstlerisch dargestellt wurden, daß der Künstler auch sichtlich darnach strebte, treu und wahr das Gesehene, das Leben und Geschehen zu schildern; die Kostrenkung, der Natur näher zu treten, mußte demgemäß hier größer sein, als wo man entlegene Hergänge darzustellen hatte. Man übertrug allerdings auch viele in die Anschauungsweise der eigenen Zeit, doch war man dabei nicht so rasch an das Reizende gebunden. So treten uns die gleichen Dinge nur etwas abgeschwächt in illustrierten Abschriften der Weltchronik des Rudolph von Eins entgegen, die — abgesehen von unvollendet geblieben (sie reicht nur bis König Salomo) —, doch bis in das fünfzehnte Jahrhundert hinein abgeschrieben und mit Hunderten von Bildern ausgestattet wurde. Die Bilder der St. Galler Abschrift (Handschrift Nr. 302), die am Anfang des vierzehnten Jahrhunderts entstanden sein dürfte, bezeugen eine Formensprache, welche ganz den Stilgesetzen der gotischen Kunst entspricht. Die feinen schlanen Gestalten zeigen eine stark geschwungene Haltung, die Bekleidung ist von reichem Stuf, die Köpfe meist von feinem Oval. Es folgen die Wolfenbüttler und die ältere Stuttgarter (vgl. Privatbibliothek), dann die von Johann von Speyer für den Pfalzgrafen Ruprecht 1365 angefertigte in Donaueschingen (hüsch. Bücherei Bibl. Nr. 79), welche in Hunderten von Bildern mit roter oder leber Hand die Ereignisse der Bibel in die Anschauungsweise der Zeit überträgt. Auch die Formenbildung charakterisiert ein leber Realismus; daß auch archaische Erinnerungen von dem Maler willig verwertet werden, kann bei der nach Hunderten zählenden Bilderzahl nicht wunder nehmen.^{**)} Ähnliches gilt von den

*) Die Bilderfolge befindet sich im Staatsarchive zu Kollenz. Sie entstand jedenfalls im Auftrage Baldwins, und der Illustrator ist aller Wahrscheinlichkeit Zeuge der Romfahrt gewesen. Sie hatte keinen anderen Zweck, als das Denkwürdige des Tages im Bilde festzuhalten. In ihr Stützen für auszuführende Wandmalereien zu sehen, geht nicht an. Die ganze Folge ist in Fachmitte von der Direktion der kgl. preussischen Staatsarchive in mustergetreuer Weise publiziert worden: Die Romfahrt Kaiser Heinrichs VII. im Bilderatlas des Codex Balduini Trevirensis. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung 1881. Den vorzüglichen erläuternden Text dazu schrieb Dr. G. Jerner.

**) Die Handschrift der Weltchronik in der kais. Bibliothek in Donaueschingen enthält den Vermerk des Schreibers: Anno domini M^o CCC^o LX quinto Illustris princeps Rupertus Comes palatinus Juxta renum comparavit illud librum per manus Jo. de spira heu minial scriptorum. Aber die St. Galler Miniatur, mit einer Abbildung, G. d. B. in der Schweiz S. 643, über die Stuttgarter Kugler mit zwei Abbildungen H. Schriften I. S. 67/68. — Die beiden Stuttgarter Abschriften, dann die in St. Gallen und Donaueschingen haben Bilder in Deckmalerei (Donaueschingen und St. Gallen auf Goldgrund). Die Art der Komposition aber, oder vielmehr der Mangel einer entwickelten Komposition, der derbe Auftrag der Farbe, die flotte, so flüchtige Zeichnung weisen doch auch diese Handschriften den Leistungen der eigentlichen Illustrationstechnik zu.



• Iter Impatoris uersus Neapolim •



LITH. U. DRUCK AUG. KÜRTH

G. GROTESCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN.

KAISER HEINRICH VII. AUF SEINEM ZUGE NACH NEAPEL UND SEIN TOD.

MALEREIEN IM CODEX BALDUINI TREVIRENSIS

[DIE ROMFAHRT HEINRICH VII. HERAUSG. V. D. DIREKT. D. K. PREUSSE. STAATSARCHIVE. TEXT VON G. JÄGER.]



Bildern der Abschrift in der Stuttgarter öffentlichen Bibliothek, die in Westfalen entstand und von 1381 datiert ist. An Sorgfalt der Durchführung hat sie vor der erstgenannten nichts voraus, sie greift nur noch rückhaltsloser in das Leben der eigenen Zeit, um die biblischen Ereignisse zu erläutern. Die jüngste illustrierte Abschrift, die im Münchner Nationalmuseum, schließt dann die Kette, indem sie jene realistischen Anfänge vom Ende des dreizehnten und Anfang des vierzehnten Jahrhunderts zu dem Realismus ohne Vorbehalt des fünfzehnten entwickelt zeigt.

Daneben nahm die Illustration der Rechtsbücher einen hervorragenden Rang ein; freilich noch weniger als dort handelte es sich hier um eine künstlerische Durchführung von gleichmäßiger Sorgfalt. Nicht künstlerischen Eindruck wollte man erzielen, sondern nur deutlich sein — um jeden Preis. Scheut man sich doch nicht, trotz alles flotten Naturalismus, Personen mit vier Armen und zwei Köpfen zu bilden, wenn es die klare Verständlichkeit der Erläuterung eines Rechtsfalles forderte. Das bewies schon der Heidelberger Sachsenspiegel, das bezeugen auch der Dresdener vom Anfang des vierzehnten, der Oldenburger von 1336 und der Wolfenbüttler von der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts; der Schwabenspiegel in Brüssel (Cod. Brux. Reness. 1), von ca. 1420 endlich schließt hier die Kette und lehrt, daß auch auf diesem Gebiete jener ununterbrochene Zusammenhang der Entwicklung bestand, welchen die Abschriften der Weltchronik auf dem der Geschichtsillustration gezeigt hatten. Der künstlerische Wert der einzelnen Leistungen ist äußerst gering; aber die verständliche Erläuterung der Rechtsfälle förderte den ununterbrochenen Verkehr des Illustrators mit dem alltäglichen Leben und damit auch das Bewältigen desselben durch die Runt. *)

Auch das Gebiet religiöser Erbauung hatte sich nun diese einheimische Illustrationsmanier erobert. Hier waren die Anfänge nationalen Stils zunächst nur in der Illustration der Legenden, dem eigentlich volkstümlichen Teile kirchlichen Schrifttums, nachweisbar; es lag in dem gesteigerten Bedürfnis, welches die Laienkreise nach selbstständiger religiöser Erbauung und Belehrung hatten, daß nun neben der Legende die Bibelillustration so stark in den Vordergrund trat, und daß man nun diese, wie auf den anderen Gebieten, künstlerisch ganz oder zum großen Teile unabhängig zu gestalten versuchte.

Daher nun auch hier der gleiche Gang der Entwicklung, die gleichen künstlerischen Ziele, welchen die bildliche Erläuterung weltlicher Schriften folgte.

Die erste Leistung, welche auf dem Gebiete der Bibelillustration die Herrschaft des alten Stils völlig ausgetilgt zeigt, ist die Wessislausbibel im Palaste Lobkowitz in Prag. Sie mag im letzten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts begonnen worden sein. Die Künstler derselben standen zweifellos unter dem Einflusse der bayrischen Illustratorschule; besonders an die besseren Bilder der Tristanhandschrift wird man durch ihre Leistungen oft erinnert. Die Bibel enthält nahezu siebenhundert Bilder; am ausführlichsten ist das Buch Genesis durch Abbildungen erläutert; von den übrigen alttestamentlichen Büchern sind nur noch Exodus, Judicum, Judith und Daniel illustriert. Spärlich sind

*) Proben aus dem Oldenburgischen Sachsenspiegel giebt die Publikation desselben von H. Lüben und F. v. Alten (Oldenburg 1879).

die Bilder zum Leben und Leiden Christi, sehr reich die zur Offenbarung Johannis. Auch die Apostelgeschichte ist mit einigen Darstellungen bedacht; den Schluß bildet die Erzählung der Wenzelslegende. Die tüchtigste Hand und das liebenswürdigste Erzählertalent besaß der Künstler, welcher den größten Teil der Genesis erläuterte. Ihm zunächst stand der Illustrator der Wenzelslegende. Der Zeichner der apokalyptischen Bilder ist nicht erfindungsarm, aber ihm war doch nur das Phantastische, nicht das Erhabene zugänglich. Um künstlerische Vorbilder kümmerte sich keiner; um so öfter erfreut die originelle Auffassung der Motive und der Reiz des Zeitgeschichtlichen. Die Umrisse sind mit kräftiger Feder gezogen, die übrige Zeichnung in feineren Linien angegeben, Farbe wird nur spärlich angewendet. Wangen und Lippen sind meist durch ein helles Rot bezeichnet; die Gewänder sind nicht immer, doch öfters mit einer dünnen ungebrochenen Farbe gedeckt. Die ganz ornamental gehaltenen Bäume zeigen stets braune Stämme und Blätter von lebhaftem Grün; Feuerflammen und Blut sind durch ein kräftiges Rot bezeichnet, das Wasser durch grüne Wellenstreifen. Auch Baulichkeiten und Geräte sind oft farbig. *)

Wenig später, 1312, schrieb der Canonicus Benessius für Kunigunde, die Tochter König Ottokars von Böhmen, Äbtissin des Klosters St. Georg auf dem Grabschün, das von Frater Colda verfaßte Passionale ab und schmückte es mit einer Reihe illuminierter Zeichnungen aus. Ein Widmungsbild zeigt die Äbtissin unter einem gotischen Bogen thronend, wie sie das Buch von dem knieenden Frater Colda entgegennimmt; hinter diesem kniet der Schreiber Benessius, auf der andern Seite neun Klosterfrauen. Die Köpfe, leicht individualisiert, bezeugen, daß der Künstler Bildnisse der Zinsassen des Klosters geben wollte. Auf dem dritten Blatt wird in sechs Darstellungen übereinander die Parabel von der entführten und wieder befreiten Braut erzählt. Die Braut, der Ritter zu Pferde, sind Figürchen nicht bloß von feiner Zeichnung, sondern auch von wirklichem poetischen Reiz. Die nun folgenden Bilder zum Passionale, welche den Sündenfall, die Geburt Christi und dann das Erlösungswerk schildern, erinnern vielfach an die Darstellungen der Bibel und der Wenzelslegende des Wellislaus; die gleichen Schuleinflüsse sind zweifellos wirksam gewesen, doch Benessius übertraf die Künstler, welche Wellislaus beschäftigte, an Ernst des Willens und an Energie und Tiefe der Empfindung. Das furchtame Zurückstreben des Kindes zur Mutter in der Beschneidung (Bl. 6) erinnert ebenso an die rein menschliche Auffassung der Erlösungsgeschichte durch Giotto, wie das hohe Empfindungspathos in der Kreuzabnahme und Grablegung (Bl. 8b) oder in der Begrüßung der Maria durch den auferstandenen Christus als Illustration zu den Worten: *Salve mellita mea floscula virgo Maria!* — Von großartigem Schwung ist die Darstellung der klagenden Maria (Bl. 11), wo auch die malerische Ausführung besondere Sorgfalt zeigt, desgleichen die Vera Icon in bezug auf die Zeichnung und Modellierung wohl die beste Leistung der Zeit (Bl. 10); in diesem individuell durchgearbeiteten Christuskopfe hat der Künstler

*) Auf dem Widmungsbilde am Schlusse liest man: *Sta Katerina exaudi famulum tuum Vellislaum.* Das bezeugt, daß wenn nicht das ganze Werk, so doch mindestens die Wenzelslegende für einen Wellislaus angefertigt wurde. Zahlreiche Abbildungsproben veröffentlichte Wocel in den Abhandl. d. k. böhm. Ges. d. Wissensch. vom Jahre 1870.

das vollgültigste Zeugnis seiner Begabung gegeben. Nur mit der Darstellung des Bösen fand sich auch Beneßius schwer ab; der Räuber in der Parabel und die Büttel in den Leidensdarstellungen sind in gleicher Weise Karikaturen. Die Illustration einer dritten Schrift, über die himmlischen Wohnungen, hat Beneßius nicht vollendet. Es finden sich nur drei Darstellungen: Christus als Wegführer in das Paradies (Bl. 18), Mariens Krönung mit der Engels Hierarchie (Bl. 20) und wiederum die Glorie Mariens mit neun Ordnungen der Heiligen (Bl. 22b). Der für andere Bilder leergelassene Raum blieb unbenutzt.

Was die Formsprache im besonderen betrifft, so zeigen die Körper eine schlanke, manchmal überschlanke Bildung, die Gewandung ist bei ruhiger Haltung von gutem weichen Fall, in der Bewegung allerdings läuft sie in unruhiges und dabei schweres Gefältel aus. Die Umrisse sind mit der Feder gezeichnet, dann leicht koloriert, die Lichter ausgespart, die Schatten mit dem Pinsel angegeben. Bei einzelnen Darstellungen griff eine ausgeführtere malerische Behandlung Platz, wie z. B. in der klagenden Maria. Einen besonderen künstlerischen Lokalcharakter kann man in diesen Malereien nicht entdecken; ob der Urheber Slawe oder Deutscher gewesen, in jedem Falle ist das Werk auf dem Boden deutscher Kultur- und Kunstentwicklung entstanden und gehört dem Schatze der Denkmäler deutscher Malerei an.*)



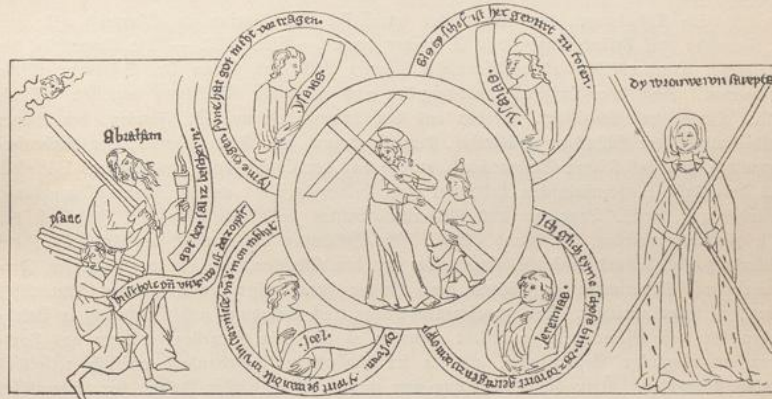
Krönung Marias; aus dem Passionale der Prinzessin Kunigunde, Äbtissin des Klosters St. Georg auf dem Gradschin.

*) Prag, Universitätsbibliothek XIV. A. 17. Auf Bl. 1 ist die Eigentümerin (Chunigundis Abatissa monasterii sancti Georgii in castro Pragensi serenissimi Bohemiae regis

Die beliebtesten Leistungen religiöser Illustration waren jedoch die sogenannten Armenbibeln und die damit verwandten Erbauungsschriften des Heilespiegel (*Speculum salvationis*) und der *Concordantia caritatis*. Wie die Chroniken und Rechtsbücher lassen sie den Gang der Entwicklung das ganze vierzehnte Jahrhundert hindurch verfolgen. Noch dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts gehört die Armenbibel im Kloster St. Florian an, die in der Formenbildung und in der Durchführung auf der künstlerischen Stufe der Wellislausbibel steht, an die sie auch sonst in den Typen und dem leichten Erzählungsston erinnert. Die Illustration beschränkte sich hier auf reine Federzeichnung ohne jegliche Kolorierung. Gleichfalls starke Anklänge an den Stil der Wellislausbibel erkennt man in einem deutschen *Speculum salvationis* in der großherzoglichen Bibliothek zu Karlsruhe; nur zeigen die kolorierten Federzeichnungen öfters feinere Durchbildung in den Köpfen und schlankere Bildung des Körpers, was auf eine etwas jüngere Entstehungszeit weist. Eine Wiener Handschrift (Hofbibliothek Nr. 1198) dürfte gleichzeitig oder doch ganz unerheblich später entstanden sein, nur die verfeinerte Formempfindung und der Sinn für das Anmutige fehlt hier. Überschlank Körper wechseln mit allzu gedrungenen, roh naturalistische Züge mit den Ergebnissen sorgfältiger Beobachtung. Der Joseph in der Geburt Christi ist über dem Streben des Illustrators, zu charakterisieren, eine burleske Persönlichkeit geworden, im Kampfe Davids mit Goliath ist in Goliath eine prächtige Rittergestalt der eigenen Zeit dargestellt; in der Darstellung eines Henters im Kindermord hat der Zeichner nicht vergessen, in dem geöffneten Munde die obere Zahnreihe anzudeuten. Am besten ist immer die Gewandung behandelt. Die Bilder der ersten Blätter sind leicht — nur in den Schatten etwas kräftiger — angetuscht, später fehlt die Färbung ganz. Die Armenbibel der Konstanzer Lyceumsbibliothek zeigt eine noch einfachere Macho, eine noch naivere Auffassung der Gesetze künstlerischer Komposition, wenngleich sie zwei bis drei Jahrzehnte später als die vorgenannten Armenbibeln entstanden sein dürfte. Dagegen gestaltet der Zeichner mit voller Selbstständigkeit die überlieferten Motive und belebt sie durch eine entzückende Lauterkeit rein menschlicher Empfindung. Wenn in dem Opfergang der Anna Maria nach echter Kinderart dem Oberpriester in das Auge greift, wenn in der „Rückkehr aus Ägypten“ das Christuskind die Ärmchen nach dem rückwärts schreitenden Joseph breitet, so sind dies Züge, welche unmittelbare Beobachtungen des Künstlers widerspiegeln. Auch das Überraschende fehlt nicht. Der zum Opfer schreitende, Fackel und Schwert tragende Abraham mutet wie ein aus einem antiken Relief entlehnter Opferpriester an. In den Köpfen, besonders der Propheten, zeigt sich ein starker Hang zu charakterisieren, die Gewandung ist trotz der einfachsten Zeichnung meist auffallend gut verstanden und im Wurf nicht selten von wirklichem Adel. Etwas jünger dürfte das *Speculum humanae salvationis* in der Stiftsbibliothek von Kremsmünster sein, das aber nichtsdestoweniger in der Formsprache, der Komposition und Technik stark an Leistungen des dreizehnten Jahrhunderts erinnert. Die meist nur in den Fleischpartien leicht

domini Ottocari secunda filia), der Verfasser der Erbauungsschrift und der Schreiber und Illustrator (*Benessius canonicus st. Georgii scriptor ejusdem libri*) genannt. Abbildungsproben aus dem *Passionale* in den Mitteilungen d. österr. Zentralkommission Bd. V. (1860) S. 75 fg.

kolorierte Federzeichnung hebt sich von farbigem Grunde (rot oder blau) ab; die Köpfe haben noch viel Typisches, die Komposition greift öfters auf alte Vorbilder zurück. Eine Armenbibel in München dagegen (Cod. germ. 20), die um 1360 entstanden ist, überrascht in ihren Illustrationen durch den unverblümten Naturalismus der Charakteristik, deren Verheit nicht selten in das Gebiet der Karikatur streift. Wie in den Illustrationen Johannis von Speyer ward hier der Wirklichkeit ohne Bedenken zu Leibe gegangen, schon strebte der Illustrator nach den gleichen Zielen, nach welchen die Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts mit allem Ernst und eingehender Arbeit ringen sollte. Die bald derben, bald überschulenkten Gestalten tragen meist Modetracht; erscheinen die Helden des Alten Testaments doch manchmal in den vornen und neben zugestellten, hart gespannten Wämfern und Schuhen mit überlangen Schnäbeln, die seit Beginn der sechziger Jahre beliebt geworden waren. Die derbe Zeichnung ist mit Wasserfarbe leicht koloriert. Ein *Speculum humanae salvationis*



Aus der Armenbibel der Lycæus-Bibliothek zu Konstanz.

in der Ambrazer Sammlung in Wien dürfte kaum älter als die vorgenannte Armenbibel sein, entbehrt aber, ohne in der Zeichnung strenger zu sein, jener naturalistischen Züge, durch welche die Illustrationen der Münchener Bibel so interessant werden. Die Körper sind von kurzer, gedrungener Bildung; trotzdem lasten noch die runden, selten individualisierten Köpfe mit Schwere darauf. Die künstlerische Technik entspricht der der Münchener Handschrift. Eine weit edlere künstlerische Leistung sind die in gleicher Technik durchgeführten Illustrationen der *Concordantia caritatis* im Kloster Zilienfeld, die kurz nach 1350 an Ort und Stelle entstand. Von den beiden Künstlern, welche hieran tätig gewesen, verbindet der tüchtigere in hervorragender Weise feines Stilgefühl mit liebenswürdiger Beobachtung der Wirklichkeit. Seine Köpfe sind, ohne typisch zu sein, von zarter Anmut, die schlanken Gestalten von guten Verhältnissen, die Gewandung von einfachem schönen Wurf. Dem Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts gehört das *Speculum humanae salvationis* im Stadtarchiv von Köln, und dann die etwas jüngere *Summa caritatis* in der Liechtenstein-Bibliothek in Wien. Die Illustrationen der Kölner Handschrift — ohne Schattengebung leicht kolorierte

Umrißzeichnungen — stehen in bezug auf künstlerische Durchführung auf einer äußerst niedrigen Stufe, doch sind sie von entwicklungsgehistorischem Interesse, weil sie beweisen, daß selbst ein Künstler von äußerst geringem Vermögen die Anlehnung an das Typische scheute und durchaus nach charakteristischen Bildungen strebte. Daß er es dabei im wesentlichen nur zu Karikaturen brachte, kann doch über seine Absicht, mit der er der Zeit zu dienen strebte, nicht im Dunkel lassen. Die *Concordantia caritatis* in der fürstl. Liechtensteinschen Bibliothek, deren Illustrationen kaum früher als zwischen 1420 und 1430 entstanden sein mögen, zeigen bereits den Sieg jener naturalistischen Strebungen, aber in einer mehr geläuterten Kunstsprache. Trotz der handwerklichen Durchführung — auch im Sinne der Arbeitsteilung — gehören sie bereits einer Kunstperiode an, in welcher längst nicht mehr die Buchmalerei, sondern die Tafelmalerei die Führung der Entwicklung übernommen hatte.*)

*) Die Abbildungen der Armenbibel im Stifte St. Florian in Österreich o./E. gab A. Camefina mit Erläuterungen von G. Heider heraus. Wien 1863. — Die Armenbibel der Konstanzer Synodalsbibliothek veröffentlichte Pfarrer Laib und Dekan Dr. Schwarz: *Biblia Pauperum*. Nach dem Original herausgegeben und mit einer Einleitung begleitet. Zürich, 1867. Verlag von Leo Wörl. Proben aus den Armenbibeln von St. Florian, der Wiener Hofbibliothek, der Münchner Bibliothek, dem Speculum von Kremsmünster, der Ambrauersammlung und des Kölner Stadtarchivs, endlich aus der *Concordantia* des Klosters Lillienfeld und der fürstl. Liechtensteinschen Bibliothek giebt Heider in seiner ausgezeichneten Abhandlung: *Beiträge zur christl. Typologie aus Bilderhandschriften des Mittelalters im Jahrbuch der k. k. Zentralkommission*. V. Band (1864). Die Erklärung des Zweckes der Armenbibel als Malerbuch, d. h. als kirchliche Regulative für den Künstler, um ihn vor sachlichen Irrtümern und Neuerungen zu schützen, wie sie die Herausgeber der Konstanzer Armenbibel geben, ist sicher unrichtig. Der zunehmende Drang nach Erbauung und Belehrung in Laienkreisen hat diese Bilderbibeln so beliebt gemacht; es war kein Vergessen, sondern das Fortleben ursprünglicher Bestimmung, als sie im fünfzehnten Jahrhundert wirklich religiöses Volksbuch wurden. Über die Einrichtung nur wenige Worte. Der Inhalt der Armenbibel (der Name trat erst später zur Sache) ist das Leben Jesu, doch so, daß jedem Ereignisse aus der Geschichte Christi zwei vordenkende aus der Geschichte des Alten Testaments beigefügt sind, also z. B. dem Abendmahl das Opfer Melchisedechs und das Mannaeinsammeln — dann je vier Propheten, welche das Ereignis nach Auslegung der Kirchenväter vorverkündet haben. Im *Speculum humanae salvationis* ist der Stoff reicher, aber die Strenge der Anordnung schon getrübt. Jedes Ereignis des Neuen Testaments ist nicht mehr von zwei, sondern von nur einem vordenkenden Ereignis begleitet; dieses aber nicht immer dem Alten Testamente entnommen, sondern es werden auch Parabeln des Neuen Testaments, Szenen der Apokalypse, ja selbst in einzelnen Fällen Ereignisse der alten Geschichte, oder selbst Darstellungen aus dem Physiologus als Typen verwendet. Die *Concordantia caritatis* ist eine Erweiterung der Armenbibel von sehr scholastischer Färbung. Zu dem Ereignisse des Neuen Testaments treten zunächst die zwei typologischen des Alten und die vier Propheten, dann aber zwei dem Naturleben entnommene Vorstellungen, welche zu dem neutestamentlichen Ereignis in symbolischer Beziehung stehen. Also z. B. Neues Testament: Taufe Christi umgeben von David, Ezechiel, und Personifikationen von Canticus und Leviticus. Altes Testament: Moses gießt ein Gefäß Wasser über Aarons Kopf; Heliäus gießt Wasser über die Hände des Elias; endlich darunter zwei Hirsche aus einer Quelle trinkend und zwei Adler, von welchen einer zur Sonne aufsteigt. Die Zusammenstellung der *Concordantia caritatis* rührt von dem Mönch Ulrichus her, der 1345 bis 1351 als Abt dem Kloster Lillienfeld vorstand, dann aber diese Würde niederlegte, um sich ausschließlich geistiger Betrachtung zu widmen.

Bibeln, Rechtsbücher, Chroniken standen dem Herzen und dem Geiste des Volkes nahe; die Illustration derselben bildete die Hauptaufgabe, welche die volkstümliche Richtung der Buchmalerei zu lösen hatte; dem entspricht es, daß die ersten Leistungen der eigentlichen Miniaturmalerei dieses Zeitraumes, welche, wie erwähnt wurde, französischen Einfluß erfuhr, in der Illustration höfischer Dichter bestanden, welche noch immer eine Lieblingslektüre vornehmer Frauen und Herren bildeten.

Eines der ältesten, wenn nicht das älteste Denkmal der französischen Illustrationstechnik in Deutschland ist die ihrem Hauptteile nach ungefähr 1280 in Süddeutschland, wahrscheinlich in der Nähe von Konstanz entstandene Liederhandschrift in der Handbibliothek der Könige von Württemberg, welche von ihrem früheren Aufbewahrungsorte her die Weingartner genannt wird. Die fünfundzwanzig Bilder, welche die Handschrift enthält, führen Dichter der Lieder vor, stehend, sitzend und nachsinnend, im Gespräch mit der Geliebten, auf der Jagd, kampferüstet, zur Jagd oder zum Turnier ausreitend. Die Umrisse sind mit schweren schwarzen Strichen gezogen, die Lokalfarben füllen gleichmäßig ohne jede Modulation des Tons die Flächen aus. Die Zeichnung im Nacken und die Faltenmotive der Gewänder sind mit schwarzen Strichen in die bedeckende Farbe hineingezogen. Im Gesichte sind die hellsten Lichter durch ausgepartes Weiß (Pergament) angegeben. Ein helles Gelb, kräftiges Rot und Grün sind die wesentlichsten Töne der Farbenskala. Die Gestalten sind ausgebogen schlank, die schematisch gezeichneten Köpfe zeigen ein regelmäßiges Oval, im übrigen aber machen sie den Eindruck des kindlichen Unausgereiften, wie die auf den Bildern der Tristanshandschrift. Die Bäume haben noch ein pilzartiges Aussehen; in der Architektur der Throne treten nur einmal gotische Formen auf.^{*)} Auf Naturwahrheit nimmt weder die Farbe noch die Zeichnung Rücksicht. Es erscheinen Pferde von ziegelroter und gelber Färbung, das Haar hat regelmäßig den Ton eines hellen Goldgelb. An der Grenzschiede des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts steht jene berühmte Liederhandschrift der Pariser Bibliothek (Nr. 7266), welche eine litteraturgeschichtliche Sage mit dem Namen der Züricher Familie Manesse in Verbindung gebracht hat. Die Handschrift enthält 141 Bilder, doch sind diese von mindestens drei verschiedenen, sehr ungleich geschulten und ungleich begabten Händen. Einzelne Bilder erinnern so sehr an die Weingartner Handschrift, daß man, wenn nicht auf unmittelbare Abhängigkeit von dieser, doch auf ein gemeinsames Vorbild schließen muß. Die künstlerische Durchführung jedoch steht in der Pariser Handschrift in der Mehrzahl der Bilder unvergleichlich höher als in der Weingartner. Die Technik ist wesentlich die gleiche. Die Umrisse sind mit der Feder gezeichnet, diese mit leicht aufgetragenen Wasserfarben ausgefüllt, und dahinein dann wieder die feinere ausführende Zeichnung, dann die Schatten mit der Feder oder spitzem Pinsel aufgetragen. In einzelnen Bildern wurde, abweichend von der Weingartner Handschrift, die Schattierung durch Abstufen des Lokaltönen erzielt. Gold und Silber wurden vielfach angewendet. Heinrich VI. und Konradin eröffnen die Schar

^{*)} Eine Veröffentlichung der Bilder findet sich in der von Pfeiffer besorgten Ausgabe der Weingartner Liederhandschrift. Stuttgart, Litterarischer Verein, 1843.

der Minnesänger, dann folgen dem gesellschaftlichen Range nach geordnet die übrigen Sängers bis zu den Meistern herab. Nicht als bloßes Bildnis, sondern als Mittelpunkt einer Handlung wird in der Regel der Dichter vorgeführt. So wird das ritterliche Leben in Krieg und Frieden geschildert — ohne Tiefe, aber doch mit Anmut. Turnier und ernstster Kampf, Szenen der Belagerung, Jagd und Spiel, zierliche Zweisprache, Tanz und Musik und Minnewerben werden vorgeführt, oder wir sehen den Dichter als solchen, schreibend, diktierend, Lieder überreichend oder durch andere Hand übersendend. König Konradin läßt fröhlich den Falken steigen, König Wenzel nimmt die Huldigung der Spielleute entgegen, Markgraf Otto von Brandenburg sitzt mit seinem Gespons am Schachbrett, während unten die Spielleute blasen und den Cymbal schlagen, Graf Rudolf von Stubenburg sitzt sinnierend und ständierend in einer Rosenlaube eingesponnen, Friedrich von Hausen ist zu Schiff und läßt sein Schrifband auf den Wellen schaukeln, Wolfram von Eschenbach steht streitgerüstet neben seinem gesattelten Pferd, und Walther von der Vogelweide erläutert seine eigenen Worte (wie in der Weingartner Handschrift):

Ich sas uf ainem staine
do dahte ich bain mit baine.

Konrad von Altstetten hält trauliche Waldekrast mit seiner Geliebten, und Jakob von Wart erscheint sogar im Bade unter der Linde von schönen Mägdelein bedient.

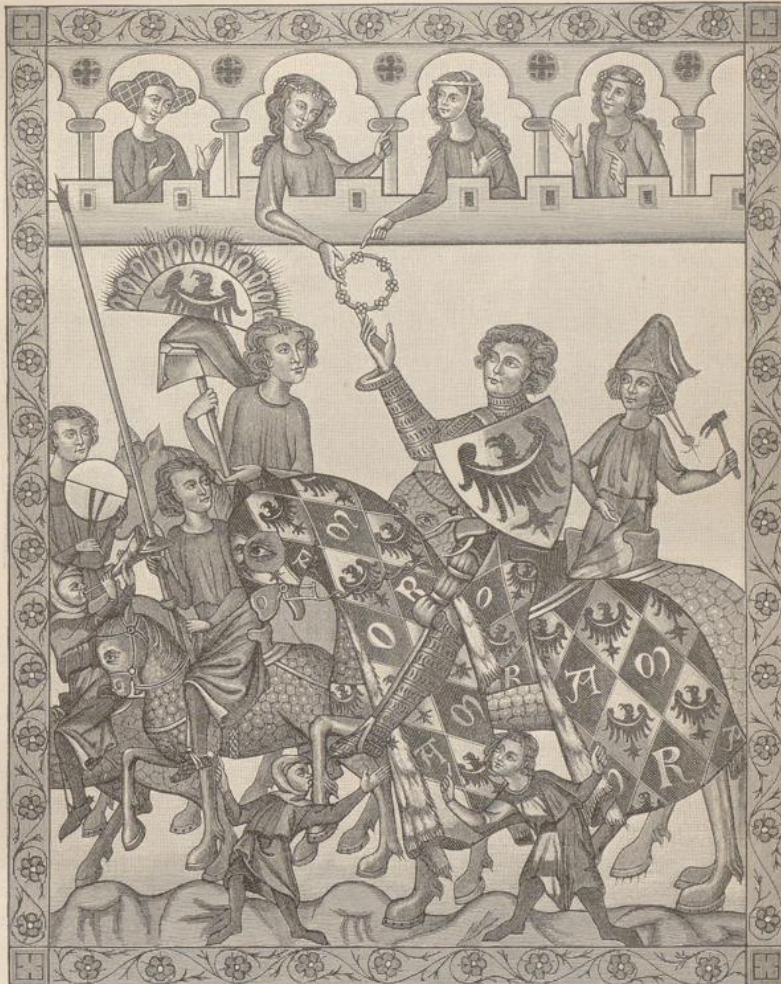
Die Anordnung der vorgeführten Szenen ist viel freier, bewegter als in den Darstellungen der Weingartner Handschrift, die vorgeführten Personen in der Bewegung lebhafter, ungezwungener. Der Formenkanon ist im wesentlichen hier und dort derselbe, aber die Köpfe, obwohl von gleicher Jugendlichkeit und weichlicher Anmut, doch schon individueller, die Charakteristik der Bauern in der Darstellung zu Neidhart sogar von naturalistischen Zügen nicht frei. Die Gewandung durchgearbeiteter in ihren Motiven. Eingehendes Naturstudium zeigt sich zwar nirgends, doch sind die Körperverhältnisse im allgemeinen richtig. Am sorgsamsten ist die Wiedergabe äußeren Beiwerks, der Geräte, Waffen, Rüstungen, Banner und Fahnen. Außerlicher symbolischer Beihelfe, den Abstand der Stände durch den Unterschied körperlicher Größe zu bezeichnen, bediente sich auch hier der Künstler. Ein schmeichelnder Liebreiz ist den Formen, Glanz und Kraft den Farben eigen, aber ein leidenschaftlicher Pulschlag der Empfindung ist nirgends wahrzunehmen.*)

Schon weiter vorgeschritten ist die malerische Behandlung in den Bildern einer Abschrift des Wilhelm von Oranise, welche Landgraf Heinrich von Hessen 1334 anfertigen ließ. Die Handschrift enthält 35 vollendete und 25 unvollendete Bilder. Die Zeichnungen dazu rührten sämtlich von einer Hand her, in der malerischen Ausführung trat ein Wechsel der Hand ein und sie blieb später überhaupt weg. In solchem Zustande gewährt gerade diese Handschrift einen tieferen Einblick in die

*) Abbildungen bei von der Hagen-Mathieu: Minnesänger aus der Zeit der Hohenstaufen, Paris 1850; dann im Atlas zu v. d. Hagens Bilderjaal altdeutscher Dichter, ferner einzelnes in den Mitteil. d. antiquar. Gesellschaft in Zürich; Bd. VI. und Bd. XIII. in 2. Abt. Eine vollständige Publikation steht bevor.

künstlerische Arbeitsführung und in die Werkstattpraxis. Zunächst wurde hier die Komposition in Umrisszeichnung mit der Feder für die vollständige oder doch eine

Herzog Heinrich v. Preßela N.



Herzog Heinrich; aus der Pariser Liederhandschrift (sog. Manesse-Handschrift).

große Reihe der Darstellungen entworfen; dann folgte die malerische Ausführung, doch so, daß nicht etwa Bild um Bild in einem durchgeführt ward, sondern recht

handwerklich wurde der bestimmte Farbenton, den man gerade zubereitet hatte, ausgemalt, indem nacheinander die einzelnen Zeichnungen vorgenommen wurden. Waren so die Massen illuminiert, so wurden nun im Gewande die Schatten hineinmodelliert, in den Fleischteilen aber die Zeichnung wieder mit der Feder oder ganz spitzem Pinsel auf die Farbe aufgetragen. Wie stark die Absichten des Zeichners auf solche Weise oft durch den Illumineur gestört werden konnten, sieht man hier deutlich. Die bloßen Umrißzeichnungen am Schluß der Handschrift stimmen an Schwung und Adel der Linien ganz mit den ersten ausgeführten dreißig Bildern überein, dagegen haben die folgenden fünf Bilder durch den Koloristen



Aus dem Wilhelm von Dranse in Kassel (Fol. 11).

einen grundverschiedenen Charakter erhalten; die derbe breite Malweise hat die feine Federzeichnung der Umrisse meist ganz vertilgt, die rohe Modellierung der Fleischteile den Gesichtern den Schein des aufdringlich Charakteristischen gegeben, der den Zeichnungen und den ersten dreißig Bildern vollständig fern blieb. In diesen findet man die zarten Formen, die kindlichen Typen wieder, welche in der Weingartner und der Pariser Liederhandschrift erscheinen, die gleiche fein zeichnende Behandlung des welligen Haars mit dem Lockenfranz über der Stirne wie dort. In den zahlreichen Turnier- und Kampfszenen spricht die Sicherheit der Bewegung, in ruhigen Situationen besondere Milde und Anmut an; auch mit der Perspektive weiß der Künstler sich schon besser abzufinden, wie unter andern der in voller Vorderfront genommene Reiter auf Fol. 12b beweist. Die Bilder heben sich zumeist von Tapetengrund, seltener von Goldgrund ab. *)

*) Kassel, kgl. Bibliothek, Mss. poet. et rom. fol. 1. Die Handschrift zählt 394 Blatt. Am Schluß die Bemerkung, daß Heinrich zu Ehren des heiligen Wilhelm, Markgrafen von Aquitanien, von der Dichtung Wolframs diese Abschrift habe anfertigen lassen im Jahre 1334,

Bereits in den späteren Bildern des Willehalm hatte sich der Fortschritt von der in Deckfarben kolorierten Federzeichnung zu der eigentlichen auch im Nackten modellierenden Guachemalerei, wenn auch unbeholfen, angekündigt.

In Frankreich hatte sich dieser Umschwung schon früher vollzogen. Bei vor-



Eine der unvollendeten Miniaturen im Willehalm von Dranse. Kassel.

wiegend zeichnender Behandlung, zarter Färbung zeigen doch schon alle hervorragenden Leistungen der Frühzeit des vierzehnten Jahrhunderts sorgfältige Modellierung;

und die Verordnung, daß dieselbe von den Erben nie veräußert werden dürfe „nunquam alienandum sed apud suos heredes perpetuo permanendum“. Am Anfang Christus in der Mandorla mit den Evangelistenzeichen, dann der Silberinitial A mit dem Dichter und reichem Rankenwerk von Troserien belebt, darunter auch der Schreiber, der einem die Geige spielenden Affen zuhört. Die Zeichnungen gehen bis Blatt 56, sie nehmen stets einen Teil einer Kolumne ein. Es ist wahrscheinlich, daß der Zeichner auch die zeichnende Durchführung des Nackten übernahm; die Bilder von Fol. 30 an bis 35 zeigen die gröbere Hand; von Fol. 35 an sind die Bilder unvollendet, es sind erst drei Töne aufgetragen, rot, blau, violett (Gewänder, Architekturen). Die nackten Teile, Gesichter, Hände, zeigen nur den Umriß, ein Zeichen, daß die ausführende Behandlung erst nach der Illuminierung erfolgte. Von Fol. 50 an sind nur Umrißzeichnungen ohne jegliche Farbe vorhanden. Von Fol. 56 b an sind die Stellen im Texte ausgepart, wohin ein Bild treten sollte.

balb machte man den technischen Fortschritt, daß man die Bilder vollständig mit dem Pinfel ausführte, womit zugleich energischere Modellierung und kräftigere Färbung vereint waren. Die Entwicklung hätte nun wohl auch in Deutschland ohne unmittelbare Einflußnahme Frankreichs den gleichen Weg genommen; immerhin ist es nicht bloßer Zufall, daß die Prager Miniatorenschule zuerst als Trägerin dieses Fortschritts in der Entwicklung auftritt. Die Prager Miniatorenschule ist Hoffschule, ihr Schützer und Gönner ist Karl IV., der zwar deutscher Herkunft, doch aber seine Ausbildung am prachtliebenden Hofe der Valois erhalten, französische Sitten und Umgangsformen sich zu eigen gemacht hatte.

Karl IV. war kein abenteuerjüchtiger, verschwenderischer Herrscher wie sein Vater Johann; doch mit schlaudem Weltverstand verband er echte Religiosität und ein Stück Idealismus, ja selbst Mystizismus. Gleich nach seiner Rückkehr aus Frankreich, als er die Verwaltung Mährens und bald auch die Böhmens übernommen hatte, rief er eine umfassende Kunstthätigkeit ins Leben, welche Prag zu einem Mittelpunkt deutscher Kunstentwicklung machte. Mit seiner Bauhätigkeit hing es zusammen, daß Prag der älteste Mittelpunkt einer deutschen Malerschule wurde, wie später dargethan werden wird. Doch auch die Buchmalerei nahm teil an diesem glänzenden Aufschwung künstlerischen Lebens nicht bloß mittelbar, sondern auch unmittelbar; denn es ist kaum zu zweifeln, daß er die Lust seiner französischen Verwandten an Büchern und deren prächtiger Ausstattung mit nach Prag brachte. Und mit dieser auch die Vorbilder und vielleicht auch einen oder den anderen französischen Enlumineur. Kein Wunder, daß deshalb in der Prager Buchmalerei der französische Einfluß in ganz besonderer Stärke sich geltend machte. Die äußerlichen Zeichen dieses Einflusses liegen weniger in der Technik, deren Weg von der zeichnenden zur modellierenden Behandlung, wie schon angedeutet wurde, vorgeschrieben war, als in der Ornamentik, welche die französischen Grundsätze zur Richtschnur nahm. Wie in Frankreich, trat jetzt das Dornblattmuster zurück, um reicheren naturalistisch behandelten Formen der Pflanzenwelt Platz zu machen. Sehr merkbar macht sich die Profilierung der gotischen Steinmetzarbeiten. Dieses nun viel üppiger gehaltene Rankenwerk ist wie früher durch Vögel und Vierfüßler, vor allem aber durch die „Drolieries“ reich belebt, und wie die französischen Enlumineurs haben auch die Prager in diesen Drolieries Vorwürfe des Alltagslebens mit satirischer oder burlesker Laune behandelt. In der eigentlichen Figurenmalerei blieben die Prager Buchmaler hinter den besseren französischen Miniaturen an eingehender Individualisierung zurück. Vielleicht trug daran weniger das Unvermögen der Künstler, als die nachwirkende Kraft des Formenideals, welches die Dichterschöpfungen feierten, schuld. Wie in Frankreich, wurde für die Hintergründe Teppichmusterung beibehalten; hat man sich doch auch in Frankreich erst am Ende des Jahrhunderts, und dann noch in seltenen Fällen, entschlossen, die Menschen in die Landschaft hinauszustellen, nicht zum geringen Teile infolge der immer mächtiger werdenden Anregungen, welche die französische Illuminierungskunst durch Flandern und Brabant erfuhr. Das bezeichnendste Denkmal der neuen Richtung aus der Zeit Karls IV. ist das Reisebrevier des kaiserlichen Kanzlers Johannes von Neumarkt, Bischof von Leitomischl (1353—1364), im böhmischen Museum zu Prag. Die biblischen Bilder sind als Initialfüllung verwendet; das Rankenwerk,



Aus dem Liber Viaticus des Joh. von Neumarkt.
 Prag, Böhm. Museum.

welches von diesen ausläuft, zeigt nicht das Dornblattmuster, sondern breites, kräftiges Blattwerk in reicher Farbenpracht, aus welchem die Halbfiguren von Propheten oder Altoätern hervorschauen; an den dünnen Stämmen klettern Engel empor, der untere Querstamm wird von Szenen belebt, welche in der Art der Drogeries Szenen aus der biblischen Geschichte oder aus dem Alltagsleben, oft mit den köstlichsten naiven Zügen ausgestattet, vorführen. Mehrmals erscheint am unteren Rande des Blattes der Eigentümer des Buches, Johannes von Neumarkt, mit seinem Wappen. Zu den besten Darstellungen gehört die Anbetung der Könige (Bl. 87), Joachim und Anna (Bl. 201), der Tod Mariens (Bl. 254) und Anna Selbtritt (Bl. 261b). Mit der sauberen, sicheren Formengebung verbindet sich in diesen Darstellungen lebenswürdige Wärme der Empfindung, die mit anheimelnden, rein menschlichen Zügen den Hergang ausstattete. Die frühere zeichnende Behandlung ist hier schon ganz der Ausführung mit dem Pinsel gewichen, die durch wohl verstandene Abstufung der Töne bereits den Schein plastischer Rundung zu erzielen vermochte. Die Stufenleiter der Töne ist eine umfangreiche; nur so ward es dem Maler schon möglich, ungebrochenes Zinnoberrot und leuchtendes Blau anzuwenden, ohne in das Grelle und Bunte zu verfallen. Gleiche Trefflichkeit der malerischen Ausführung ist den beiden Vollbildern im Mariale des Arnestus, ersten Erzbischofs von Prag (1344—1366): Mariens Opfergang und die Verkündigung, eigen (Prag, Böhmisches Museum). Auch die Formen sprechen durch Liebreiz an, zeigen aber allerdings bei näherem Zusehen eine sehr mangelhafte Durchbildung.* Von einer minder geschickten Hand wurde das Orationale des Arnestus mit drei Bildern geschmückt, von welchen das eine Christus am Kreuze, das zweite die thronende Madonna und das dritte den Eigentümer, den Bischof Arnestus knieend, darstellt (Prag, Böhmisches Museum). Dagegen stehen wieder den Bildern des Reisebreviers des Johannes von Neumarkt die Miniaturen in dem prächtigen Missale des Johann Dyko von Blaschim, des Nachfolgers des Arnestus auf dem bischöflichen Stuhle, nahe (Prag, Bibliothek des Metropolitankapitels). In dem 1376 vollendeten Pontificalbuch des Albert von Sternberg, fünften Bischofs von Leitomischl (in der Bibliothek des Stiftes Strahow bei Prag), weckt das stärkste Interesse das Widmungsbild, auf welchem zur Rechten Christi Kaiser Karl IV., zur Linken der Bischof Albert von Sternberg knien. Daß der Künstler darin mit Erfolg Naturwahrheit anstrebte, beweist die Übereinstimmung der Darstellung Karls mit anderen verbürgten Bildnissen dieses Kaisers. In den übrigen Darstellungen (Initialbilder), welche, dem Inhalt des Buches entsprechend, liturgische Handlungen zum Gegenstande haben, zeigt sich bei Trefflichkeit der Maché eine derbere Formsprache, die immerhin auf die stärkere Einflußnahme der provinziellen Manier zurückzuführen sein dürfte. In den Abbildungen, mit welchen wahrscheinlich noch zu Karls Zeit der Illustrator das von Thomas Stitny (starb kurz nach 1400) in tschechischer Sprache abgefaßte Lehrbuch christlicher Wahrheiten ausstattete (Prag, Universitätsbibliothek, XVII, A. 6.), tritt ein derber realistischer Zug, namentlich in der Zeichnung der Männerköpfe, noch deutlicher hervor, verbindet sich aber mit dem höfischen Sinn für das Gefällige und Anmutige zu hoher poetischer Gesamtwirkung. Auch die

*) Eine Abbildung der Verkündigung in Lichtdruck im Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. II.

Modellierung des Nackten, die Gewandbehandlung stehen noch auf der Stufe guter französischer Handschriften jener Zeit. Die meisten Bilder sind als Initialfüllungen verwendet, nur die Darstellungen der Sakramente sind selbständig in den Text hineingesetzt.



Aus Thomas Stittmays Lehrbuch christl. Wahrheiten (Prag, Univ. Bibl.).

Die Handschriften, welche die Regierungszeit Karls vertraten, führten in bezug auf die Initiative nur auf die Umgebung des Kaisers, nicht auf diesen selbst zurück; große künstlerische Unternehmungen standen ihm näher, und wahrscheinlich brachte er auch schon aus Frankreich einen bedeutenden Büchervorrat mit. Um so größer ist die Zahl der Handschriften, welche unmittelbar mit dem Namen Wenzels, des Sohnes Karls, verknüpft sind. Eine leidenschaftliche, stark sinnliche Natur, hat Wenzel trotz guter Anlage und tüchtiger Bildung die Kulturbewegung, welche von seinem Vater ausgegangen war, nicht mehr zu fördern vermocht, weil ihm

über seinen sittlichen Ausschreitungen nicht bloß die idealen Impulse, sondern auch die feinere Sinnlichkeit, welche zu geistigen Genüssen befähigt, abhanden gekommen war. Es ist überraschend, wie schnell unter Wenzel das künstlerische Gewissen erschlaffte, das ganze künstlerische Schaffen sich verflachte. Nicht daß, wie man meinte, unter Wenzel eine derbe provinzielle Richtung die höfische verdrängte. Der höfische Geist kam abhanden, derbe, selbst rohe Empfindung, Mangel an Anstandsgefühl und Gefühl für das Schickliche kamen öfters zum Durchbruch, aber in stilistischer Beziehung blieb die höfische Richtung herrschend; sie ward nur Manier, und darüber entwich ihr die Gediegenheit der Zeichnung, der feinere Reiz der Farbe und die Zierlichkeit und Anmut der Formen. Die hellen, kräftigen Farben der Gewänder stehen oft ohne feinere Übergänge nebeneinander, in der Modellierung des Fleisches trifft man nur selten auf jene sanftverriebenen zarten grauen Töne, in welchen z. B. in den Bildern des Mariale die Schatten angegeben wurden, man hastete und wurde deshalb schleudrisch in der Arbeitsführung. In den Verhältnissen der Figuren suchte man der höfischen Ästhetik tren zu bleiben; doch macht sich die Unsicherheit in der Durchbildung der Formen hier in noch höherem Maße merkbar, als in den Handschriften aus der Zeit Karls. Die Köpfe sind entweder eine verflachte Wiederholung des höfischen Ideals, oder sie sind von aufdringlicher und mit den derbsten Mitteln wirkender Charakteristik. Nur wo der Illustrator die Aufgabe hatte, unmittelbar an die Natur heranzutreten, aus dem intimen Leben Wenzels selbst heraus Ereignisse zu gestalten, geht ein frischer und erfrischender Zug durch die Darstellung.

Die älteste der für Wenzel hergestellten Bilderhandschriften ist der Willehalm von Oranise in der Ambrazer Sammlung in Wien, die laut Inschrift 1387 vollendet worden ist. Die Zahl der Bilder darin — sie sind als Initialfüllungen verwendet — ist sehr groß; die Ausführung derselben ist von ungleicher Güte, an der handwerklichen Durchführung derselben waren eben ungleichmäßig begabte und ungleichmäßig geschulte Hände thätig. Nach den vielen öden, einförmigen Darstellungen ritterlichen Lebens spricht der Illustrator um so mehr an, wenn er gleichsam in Form einer Improvisation, sei es am Rande, sei es als Füllung eines Blattornamentes, wohl auf kaiserliche Anordnung selbst, das Liebesverhältnis Wenzels zu einem Badmädchen in der Art der Drolleries schildert. Bei dem wechselnden Typus des Mädchens hier wie in anderen Handschriften kann an Bildnistreue nicht gedacht werden; nur die welligen dichten Flechten und der sinnliche Reiz der Gestalt kehren, wie hier auf



Aus Thomas Stitny's Lehrbuch christlicher Wahrheiten. Prag, Universitätsbibliothek.

Bl. 2 und Bl. 57, so auch in den Darstellungen des Badmädchens in späteren Handschriften immer wieder. Viel öfter als hier hat diese unheilige Liebchaft Wenzels in einem heiligen Buche Unterkunft gefunden, in der deutschen Bibelübersetzung (Wiener Hofbibl., Rat. 2759—2764), welche im Auftrag des Martin Kotlev für Wenzel angefertigt wurde (1400 ist Kotlev bereits verstorben). Es sind sechs Bände, von welchen aber nur der erste den vollständigen Bilderschmuck erhalten hat, der zweite, dritte und fünfte einen Teil, der vierte und sechste aber, wohl infolge des Todes des Auftraggebers, ganz ohne Bilder blieb. Es waren mehrere Hände thätig; das bezeugt schon die wechselnde Güte der einzelnen Illustrationen und die Verschiedenheit der Formenanschauung; und wenn die Künstler nicht aus verschiedenen Gegenden Deutschlands stammten, so haben sie doch verschiedenen Einfluß erfahren, wie denn kölnischer und fränkischer wiederholt merkbar wird. Die Bilder sind bald als Initialfüllung, bald in den Text hineingeschoben angebracht. Mit den biblischen Darstellungen wechseln solche aus dem intimen Leben Wenzels. Der König sitzt in der Badstube,

von einem oder von zwei leicht bekleideten Mädchen bedient. Das eine der beiden Bademädchen erscheint auch manchmal in vornehmer Gewandung, so einmal als Königin gekleidet neben Wenzel auf dem Throne (Bibel I, Bl. 2a); doch fehlt dabei nicht ihr Abzeichen, der Waschtrog. Wiederholte Andeutungen, oft liebenswürdig symbolischer Art, fehlen nicht, welche auf das innige Verhältnis zwischen König und Bademädchen deuten. Mehr als in den biblischen Bildern spricht in solch intimen Szenen aus dem Leben Wenzels ein feines Gefühl für die Natur sich aus. Anmutige Formen, ungezwungene Bewegung, ja selbst poetischer Reiz der Stimmung, welche Bedenken über das Frivole der Situation nicht aufkommen läßt, sind besonders diesen Darstellungen eigen. Dagegen verlegt in mehreren biblischen Bildern die Unlauterkeit der Phantasie, welche mit sichtlichem Behagen die intimsten Vorgänge des Geschlechtslebens zum Gegenstand der Schilderung macht (z. B. Loths Verkehr mit seinen Töchtern, I, Bl. 17; Dinas Schwächung, I, Bl. 36 u. f. w.), oder die Roheit der



Aus der Bibel Wenzels. Wien, Hofbibliothek.

Empfindung, wie sie in Isaaks Beschneidung (I, Bl. 14b) zum Ausdruck kommt. Hier wurden die Neigungen Wenzels, für den die Bibel bestimmt war, doch über Gebühr berücksichtigt. Die flüchtige mechanische Art der Arbeit tritt überall da zu Tage, wo eine Biegung oder Wendung des menschlichen Körpers eine eingehendere Kenntnis der Formen fordert, und ebenso hat auch wieder alles Raumgefühl, das die Buchmalerei in Karls IV. Zeit unleugbar besessen, den Illustratoren der Wenzelsbibel gemangelt. Zu den besten biblischen Bildern gehört die Erschaffung Evas, welche zugleich bezeugt, daß man dem Landschaftlichen Zugeständnisse zu machen bestrebt war. Von anderen und jedenfalls tüchtigeren Händen rühren die Bilder der Abschrift der goldenen Bulle her, die im Auftrage Wenzels im Jahre 1400 angefertigt wurde (Wien, Hofbibliothek, No. 338). An der inneren Seite des Titelblattes wiederum als Arabeskenfüllung Wenzel und in Runden seitwärts zwei und drei Bademädchen in anmutiger und freier Haltung, von feiner, sorgfältiger Zeichnung. Von Darstellungen, die den Inhalt der Bulle erläutern, spricht das sauber ausgeführte Bild auf Blatt 2 besonders an, das eine auf den Bruch des Landfriedens bezügliche Szene bringt. Auf der Höhe die Ritter und Räder, unten in der Waldschlucht die Räuber bei der frevelnden That. Trefflich sind auch Blatt 56, der Bischof zu Pferde, Blatt 36,

GENESIS

machte das ryppe das er hette ge-
nummen aus adamen in ein wip
vnd furte sie zu adamen. vnd



adam sprach. Das benn nu vz
mennen beinen vnd vleisch vz
memem vleische. Die wirt ge-
heissen ein menninne. wenne
sie ist aus dem manne genome



Erſchaffung der Eva.

Aus der Bibel Kaiſer Wenzels (1378—1410) in der Hofbibliothek zu Wien.



Tafel 8 (Iber geseondolo) aus dem Evangelium des Johannes von Gerson. (Wien, Hofbibliothek.)

der thronende Papst, Blatt 39, die große Kavalkade. Durchweg aber zeigen die Bilder der goldenen Bulle sorgfältigere Zeichnung, eingehendere Charakteristik, gewissenhaftere Ausführung des Architektonischen — ohne doch freilich mit den Bilderhandschriften aus der Zeit Karls IV. wetteifern zu können.*)

Die letzte edle Frucht der von Karl IV. ausgehenden Anregungen auf dem Gebiete der Buchmalerei, bevor auch auf diesem Gebiete die Entwicklung durch die jäh hereinbrechenden Hussitengrenen abgeschnitten wurde, ist das Missale, welches von Laurinus von Glattau 1409 für den Prager Erzbischof Ebinco Hasen von Hasenburg (Wien, Hofbibliothek, 1844) vollendet ward. Auch hier haben ungleichmäßige Kräfte nebeneinander geschaffen, doch kommt die tüchtigere, welcher unter anderen die Darstellung der Kreuzigung (Bl. 149b) und des Todes Mariens (Bl. 247a) angehören, den besten der karolischen Zeit sehr nahe.

Noch an einer andern Stelle im deutschen Osten blühte die Buchmalerei und zeitigte Leistungen, welche zu den besten der Epoche gerechnet werden müssen: zu Wien, am Hofe der kunstliebenden Herzöge von Österreich. Ob der Einfluß der Prager Miniatorenschule hierher wirkte, oder ob unmittelbar der französische Einfluß sich Bahnzeigend erwies, ist schwer zu sagen; nur das ist sicher, daß zu der Zeit, als unter Wenzels persönlichem Einfluß die Thätigkeit der Prager Maler sich verflachte und verlotterte, in Wien Künstler thätig waren, welche in ihren Leistungen selbst das Beste, was unter Karl IV. geschaffen wurde, überflügelten.

Für Erzherzog Albrecht II. von Oesterreich vollendete im Jahre 1368 Johann von Troppan ein Evangeliar, dessen kalligraphische und künstlerische Ausstattung als die glänzendste Leistung der Zeit auf deutschem Boden bezeichnet werden darf (Wien, Hofbibliothek, No. 1187). Vor jedem Evangelium ein Blatt mit zwölf kleinen Darstellungen aus dem Leben des entsprechenden Evangelisten. Dann zahlreiche Initialbilder mit Szenen aus den Evangelien. Die Krone aber von allem ist der die ganze erste Seite von Blatt 2 füllende Initial L(iber). Vier Reihen von S förmig geschlungenen Ranken nebeneinander, und zwar die obere Spirale jedes Gliedes in ein Köpfchen, die untere in ein Blatt endend. In diesem Köpfchen giebt sich eine ungewöhnliche Meisterschaft kund; von einer Mache, so zart und fein, daß sie oft wie hingehaucht erscheinen, sind ihre Formen so durchgearbeitet, daß auch im kleinen der gestaltgewaltige Künstler erkannt wird. Die Männerköpfe ernst, würdig, die Frauen- und Mädchenköpfe von so seelenvollem Reiz, wie sie der zwanzig Jahre nach Entstehung dieses Werkes geborene Fra Giovanni da Fiesole geschaffen hat. Dann unten und zur Seite musizierende Engel und breit und kräftig behandeltes Blattwerk.**)

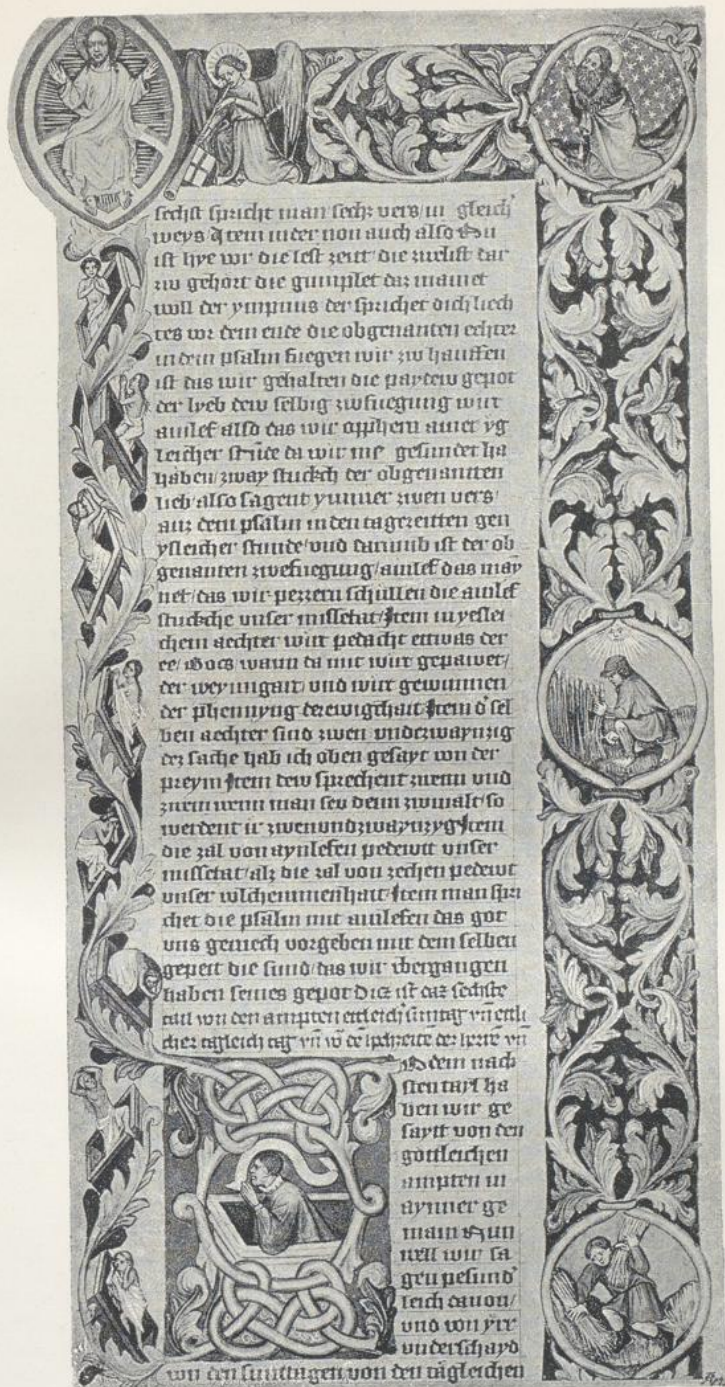
Auch die Initialbilder und die Darstellungen aus dem Leben der Evangelisten zeigen neben glücklicher Komposition gute Verhältnisse, sorgfältige Durchbildung des

*) An die goldene Bulle schließt sich die gleichzeitige Abschrift des „Tractatus brevis et utilis de via et ingressu versus Italiam“, welche zwei Abbildungen (Bl. 47, 53) im Stile der früheren enthält.

**) Kein Zweifel, daß die Initialfüllung von L(iber generationis) eine ornamentale Erinnerung an den Stammbaum Christi ist. Doch nicht mehr, da keine Deutung im Stande wäre, die zwanzig Köpfe hier mit den dreimal vierzehn Gliedern (Matth. 1, 11), welche von David bis auf Christus reichen, in nähere Beziehung zu bringen.

Einzelnen (die Negertypen z. B. in den Darstellungen aus dem Leben des Matthäus entsprechen der Natur auf das treueste) und sauberer, immer gleich gediegener Mache. Blatt- und blumenreiches Rankenwerk, das meist von den Initialen ausläuft, vollendet dann den künstlerischen Schmuck des Evangeliums*). Im Auftrage desselben Fürsten wurde dann 1384 mit der künstlerischen Ausstattung einer deutschen Übersetzung von Durandi *Rationale divinorum officiorum* begonnen; beendet wurde sie unter dem Nachfolger Albrechts, dem Erzherzog Wilhelm († 1406), (Wien, Hofbibliothek, No. 2765). Die Bilder sind teils als Initialfüllungen verwendet, teils sind es selbständige Darstellungen am Rande neben dem Text oder auf den Vorschlagesblättern vor den einzelnen Abschnitten. Ihr Inhalt sind biblische Szenen und liturgische Handlungen, Parabeln, dazu am Anfang Darstellungen, welche auf die Gründung der Universität Wien Bezug nehmen, und hier und später interessante Bildnisse der österreichischen Erzherzöge und ihrer Frauen. Es ginge nicht an, jede einzelne Darstellung aufzuzählen oder gar zu beschreiben; nur einzelnes soll hervorgehoben werden. Für den Ernst künstlerischer Gesinnung, aber auch für das hohe Maß künstlerischen Könnens ist die Darstellung auf Blatt 163 besonders bezeichnend, welche die ganze Heilstragödie in ihren wichtigsten Wendepunkten vorführt — und zwar nicht einmal als selbständige Komposition, sondern mit der dekorativen Aufgabe, für den Text eine künstlerische Umrandung zu schaffen. Unten in vier Medaillons der Sündenfall, die Gesetzgebung Moses, die Geburt Christi und die Himmelfahrt. Hier also die Voraussetzungen gerechten Wandels auf Erden. An den Seiten die Bilder zur Parabel von Aussaat und Ernte; oben die geschichtliche Erfüllung: Christus als Richter mit zwei posaunenblasenden Engeln, und Maria und Johannes. An dem mittleren Stab, welcher die beiden Textspalten trennt, die Auferstehung der Toten; aus acht Sarkophagen, übereinander, erheben sie sich. Bewundernswert ist die Sicherheit, mit der die wenig über einen Zoll hohen Figürchen gezeichnet sind. In der lebhaften Bewegung in den Mienen spricht sich eine reiche Leiter von Stimmungen aus: Angst, Verzweiflung, Hoffnung, vertrauensvolle Ergebung. Die Körper sind durchgehends mit einem dünnen Schleiergewand bekleidet, das die feinen, sorgsam modellierten Formen durchscheinen läßt. Wie weit die Bildnisse Albrechts IV. und seiner Gemahlin, dann Wilhelms und der Johanna von Durazzo der Natur entsprechen, vermögen wir nicht zu sagen; aber die zweifellos ganz individuellen Köpfe, die sorgfältige Modellierung der in ganz richtigen Verhältnissen gehaltenen Körper läßt auch hier auf ein scharfes Auge und eine sichere, geübte Hand schließen. Von der Pracht und künstlerischen Vollendung der Ornamentik geben mehrere Seiten glänzendes Zeugnis ab; köstliche, an den Rankenstäben auf- und niederklommene Engel, Blatt- und Blumenwerk, exotische Tiere lassen in eine reich phantastische und doch ganz heitere Formenwelt blicken. Die Farben sind hell, aber doch fein gestimmt, die zeichnende Behandlung ist völlig verschwunden und eine breite und doch zarte Behandlung mit dem Pinsel giebt den Körpern Rundung und Relief. Wo die Handlung in eine Baulichkeit verlegt wurde,

*) Auf der letzten Seite: Et ego Johannes de Oppavia presbyter Canonicus Brunnensis plebanus in Landskrona hunc librum cum auro purissimo de penna scripsi illuminavi atque deo cooperante complevi. In anno domini millesimo trecentesimo sexagesimo VIII. Eine ornamentale Probe, farbig, bei Silvestre Paléographie universelle.



Auferstehung der Toten. Aus: Durandi Rationale.

(Handschrift der Wiener Hofbibliothek Nr. 1384 fol. 163.)

da offenbart sich entwickeltes Raumgefühl und eine große Sauberkeit in der Zeichnung der architektonischen Formen. Auch die künstlerische Ausstattung des Rationale ist nicht das Werk bloß eines Malers; doch dürfte man kaum irren, wenn man einen hervorragenden Teil dieser Ausstattung mit dem Namen des Hans Sachs in Verbindung bringt, eines Meisters, der damals in großem Ansehen in Wien lebte und urkundlich als „maler des hochgeborn Fürsten herzog Albrechte zu Oestreich“ beglaubigt ist.*)

Auch im westlichen Deutschland waren es Fürstenhöfe, welche den französischen Einfluß begünstigten; die hervorragendsten Leistungen, die so hier entstanden, zeigen darum auch gleichen Charakter, die ganze Entwicklung den gleichen Gang von der zeichnenden zur eigentlich malerischen Behandlung wie die Werke der Buchmalerei in Prag und Wien. In Trier war es der Erzbischof Balduin — derselbe, auf dessen Auftrag das Balduineum zurückging, — der sich ganz im Geiste der französischen Buchmalerei sein Brevier (Koblenz, Gymnasialbibliothek) ausstatten ließ. Hier herrscht noch ganz die zeichnende Behandlung, bei zarter gestimmter, nicht zu heller Färbung. In den Randverzierungen spielen die Drolleries eine gleich große Rolle, wie in den —

*) E. Virk: Bilder österr. Herzöge des vierzehnten Jahrhunderts. Wien 1855. Mit einer Kupfertafel, welche die Bildnisse der Handschrift wiedergiebt. In einem Nachtrag hat Virk die Stellen aus dem Wiener Grundbuch gebracht, welche des Malers Johannes Sachs gedenken.



Allegorien von Tugenden und Lastern aus dem „Belschen Gast“. Berlin, kgl. Kupferstichkabinett.

allerdings an Zahl geringen — Rand- und Initialverzierungen, mit welchen Balduin die von ihm angelegten drei Urkundenfassungen (Koblenz, Staatsarchiv) ausstatten ließ. In dem außerordentlich bilderreichen Gebetbuch des Trierer Erzbischofs Runo von Falkenstein (1360—1388), im Trierer Domschatz tritt die malerische Behandlung in den Vordergrund. Die Färbung ist von größter Lebhaftigkeit, ohne doch bunt zu sein — von besonders feinem Farben- und Formgefühl zeigen eine Reihe monochromer Darstellungen in Blau, Grün, Rot herausmodelliert mit aufgesetzten weißen oder goldenen Lichtern. Die Durchführung ist überall eine gleich sorgfältige; eine prächtige Leistung, die dem Künstler das günstigste Zeugnis ausstellt, ist das Bildnis Runos am Anfang: Man muß ihm Naturwahrheit zuerkennen, denn es stimmt völlig mit



Verlobung. Aus dem „Welschen Gast“. Berlin, k. Kupferstichkabinett.

der Schilderung, welche der Chronist von Limburg von diesem Kirchenfürsten entworfen hat: „er war ein herrlicher starker Mann, von Leib, von Person und von allem Gebeine und hatte ein groß Haupt mit einer Straube, eine weite braune Grelle (Haarlocke), ein weit breit Antlitz mit haufenden Backen, ein scharf männlich Gesicht, einen bescheidenen Mund und Glesse (Lippe) etlichermaßen dick, die Nase war breit mit gerunden Nasenlöchern, die Nase war in der Mitten niedergebückt, mit einem großen Kien und mit einer hohen Stirn, und hatte auch eine große Brust, und Rötelfarb unter seinen Augen

und stand auf seinen Beinen als ein Löw.“ Eine Durchschnittsleistung dieser Illustrationstechnik, wohl auch in der Rheingegend entstanden, ist die dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts entstammende Abschrift des Thomasin von Bircalaria (Berlin, Kgl. Kupferstichkabinett, Hamilton, Erwerbung Nr. 110). Die Zeichnung ist wenig sicher, die Haltung der Figuren meist etwas steif, aber die Bilder aus der Zeit, Turniere, Kämpfe, Szenen aus dem häuslichen Leben, welche als Allegorien zahlreich den Text erläutern, fesseln und die helle Färbung macht einen fröhlichen Eindruck.*)

Am Ausgang dieser Periode steht das Gebetbuch der Maria, Herzogin von Geldern (Berlin, Kgl. Bibliothek), das von einem Bruder Helmich im Kloster Marienborn bei Arnheim 1415 beendet wurde. In den Randverzierungen klingt der französische Geschmack noch an, aber die mit der Feder gezeichneten Ranken, an welche

*) Das am Anfang angebrachte Wappen Kaiser Maximilians bedeutet nur, daß die Handschrift sich im Besitze Maximilians befand. Der Entstehungsdatum ist um ein Jahrhundert älter.

sich einzelne goldene oder farbige Blättchen ansetzen, machen einen sehr mageren Eindruck und haben mit der entwickelten französischen Ornamentik wenig Gemeinsames. Die größeren und kleineren Darstellungen aus der biblischen Geschichte haben tapetenartige Hintergründe, zeigen auch die vollendete Technik in der weichen Pinselführung und der kräftigen, dabei harmonisch gestimmten Farbe; die Formen aber kümmern sich nicht mehr um das Ideal der höfischen Epoche; sie sind rund und kräftig, von kurzen Verhältnissen, bei männlichen Figuren lasten die Köpfe schwer auf dem Körper, die Frauen sind von großer Anmut und Zierlichkeit. Das ideale Kostüm zeigt unruhigen gehäufteten Faltenwurf, das oft zur Anwendung kommende Modestück stimmt trefflich zu den dem Leben unmittelbar nachgezeichneten Motiven.

Die Wandmalerei hat auf den Gang der Entwicklung keinen Einfluß geübt. Wohl vollzog sie den bedingungslosen Anschluß an das nationale Formenideal; weil sie aber die Buchmalerei als Führerin sich gefallen ließ, deren technische und stilistische Grundsätze ohne Vorbehalt zu den ihren machte, büßte sie das monumentale Gepräge ein, welches ihr eine besondere Bedeutung für die Entwicklung gesichert hätte. Es kam nicht zweifelhaft sein, daß sie auch innerhalb der neuen, auf innere und äußere Wahrheit gerichteten Formenanschauung den monumentalen Stil wiedergefunden hätte, wenn ihr jene Gunst entgegengebracht worden wäre, welche die Buch- und Tafelmalerei genossen. Dem war nicht so. Es hätte nicht bedurft der abweisenden Haltung, welche der mächtige Orden der Cisterzienser gegen die Dekoration der Gotteshäuser, also auch gegen die Wandmalerei einnahm; das gotische Bausystem selber mit seiner Tendenz, die schweren Mauermassen aufzulösen, die Wände zu durchbrechen, die Zwischenräume der tragenden Pfeiler mit breiten Fenstern auszufüllen, entzog der Malerei die breiten Wandflächen und entzog infolge steigender Vorliebe für reiche und kunstvoller ausgestaltete Gewölbeformen ihr auch bald die Gewölbekappen, welche ihr außer den Wandflächen der romanische Stil zur Verfügung gestellt hatte. Bald war sie im wesentlichen auf die Verzierung architektonischer Glieder beschränkt. So hat die gotische Architektur der Malerei die härtesten Opfer auferlegt, und indem sie in der Zeit fröhlichster und kräftigster Entwicklung diese in den Hintergrund drängte, hat sie es verhindert, daß auch in Deutschland die Wandmalerei die Bahnen der Entwicklung, wie dies in Italien seit Giotto der Fall war, bestimmte, und hat damit, wie später zu sagen sein wird, verschuldet, daß auch die größten Meister der Folgezeit den letzten Schritt zu freier monumentaler Schönheit nie zu thun vermochten. Die Zahl der aus diesem Zeitraum überkommenen Denkmäler der Wandmalerei ist deshalb auch nicht groß, und die künstlerische Bedeutung derselben ist nicht hervorragend. Wie früher stehen die Rheinlande im Vordergrund, dann folgt Böhmen und der Süden Deutschlands bis zur wälschen Grenze hin. Ein bedeutendes frühes Denkmal dieser Periode ging mit dem Abbruch der im Übergangsstil erbaut gewesenen Deutschordenskirche zu Ramersdorf im Siebengebirge zu Grunde; doch erlauben die davon genommenen Baufen und Aquarellkopien im Berliner Kupferstichkabinet noch die Einreihung desselben in die Geschichte. Die Kirche war an Decke und Wänden mit Gemälden ausgestattet. In der Chornische Bilder aus der Kindheitsgeschichte

Christi, Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Anbetung der Könige; dann am Gewölbe Gott Vater als Welterschöpfer, umgeben von den Zeichen der Elemente, dem weißen Bär, dem Stier, dem Vogel und der geflügelten Schlange.

Von den Malereien der drei Gewölbejoche des Langhauses waren nur noch die von zweien erhalten; im Mittelschiff waren alle vier Kappen bemalt, während in den entsprechenden Jochen der Seitenschiffe nur je eine Kappe mit einem Gemälde ausgestattet war. Im mittleren Kreuzgewölbe die Krönung der Jungfrau mit musizierenden Engeln und Michael als Drachentöter; an den bemalten Kappen der Gewölbejoche der Seiten-



Engelgruppe; Wandmalerei in Ramersdorf.

schiffe die heil. Elisabeth und die heil. Katharina; im westlichen Gewölbejoch in herkömmlicher Weise das Jüngste Gericht. An der östlichen Kappe Christus als Richter; zwei Schwerter gehen aus seinem Munde, die Hände hat er in abwehrender Gebärde aufgehoben, vor ihm knien Maria und Johannes, Fürbitte einlegend, zur Seite erscheinen Engel mit den Marterwerkzeugen — an der westlichen Kappe auf feurigen Wolken Engel als Posaunenbläser — dann an der rechten Kappe die Gerechten, an der Linken die Verdammten. In der Auswahl der Seligen und der Verdammten hat der Meister in naiver Weise Polemik an der Zeit geübt und seiner demokratischen Gesinnung Ausdruck gegeben. Die Seligen bestehen fast ausschließlich aus Landleuten und Handwerkern, die ersteren durch ihre Ackergeräte, die letzteren durch ihre Handwerkzeuge als solche gekennzeichnet; nur ein Bischof erscheint unter ihnen. Die Schar der Verdammten

dagegen ist nur durch die bevorrechteten Stände vertreten: Nonnen und Mönche, feine Damen, Ritter und gekrönte Fürsten. In den entsprechenden Gewölbejochen der Seitenschiffe war auf der einen Kappe Abrahams Schoß, auf der anderen der Satan mit Fledermausflügeln, Hörnern, dräuenden Antlitzes Sünder in seinem Schoße haltend, dargestellt. Der Meister stand auf der Höhe der Leistungsfähigkeit seiner Zeit, er besaß den Vollbesitz der Formsprache derselben. Die Gestalten sind schlank, fast über schlank, von weichem Linienfluß, die Köpfe im Verhältnis zu der Länge der Körper allzu klein, Arme und Beine mager, die Hände lang und spitz; das Gesicht ist von rundlichem Oval, das Haar gewellt. Der Wurf der Gewänder ist weich, oft schwungvoll. Der Ausdruck zarter Empfindung gelingt ihm besser als die Charakteristik des Bösen. Ein Zug himmlischer Unschuld ist den Engeln und Seligen eigen; Christus als Richter ist nicht ohne Großartigkeit. Die Farbe war hell, lebhaft Rot, Blau, Gelb herrschten vor, die Rinnen waren vergolbet. Ihrer Entstehung nach gehörten diese Malereien der ersten Zeit des vierzehnten Jahrhunderts an. Als um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts die Nebenkappen des Chors eine eingreifende Restauration erfuhren, erhielten auch diese



Kreuzabnahme; Wandgemälde in Ramersdorf.

artigkeit. Die Farbe war hell, lebhaft Rot, Blau, Gelb herrschten vor, die Rinnen waren vergolbet. Ihrer Entstehung nach gehörten diese Malereien der ersten Zeit des vierzehnten Jahrhunderts an. Als um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts die Nebenkappen des Chors eine eingreifende Restauration erfuhren, erhielten auch diese

malerischen Schmuck, und zwar je ein Heiligenpaar und darüber die Schlußereignisse der Leidensgeschichte Christi. — Die Verhältnisse der Figuren sind hier noch gestreckter, in den Köpfen zeigt sich ein Anlauf zur Individualisierung, doch stehen diese Bilder künstlerisch nicht auf der Höhe der älteren. Auch die Basen, Schäfte und Knäufe der Säulen, die Rippen der Gewölbe, kurz jedes bestimmende architektonische Glied war farbig gehalten.

Den älteren Wandbildern der Kirche zu Ramersdorf zunächst stehen die zum Glück noch erhaltenen, wenn auch für gewöhnlich nicht sichtbaren Malereien an den Chorschranken des Kölner Doms. Ihre Entstehungszeit ist wohl unerheblich später als das Jahr der Weihe des Chors — 1322 — anzusetzen. Die beiden Wände (die Stirnwand gegen das Langhaus ist gefallen) haben die Länge zweier Pfeilerabstände. An der Evangelienseite, wo der Ehrensitz für den Papst als Stifthserrn sich befand, sollten die Legenden des heil. Petrus und des heil. Silvester Darstellung erhalten, an der Epistelseite, wo der Ehrensitz des Kaisers war, die der heil. Jungfrau und der heil. drei Könige. Den unteren Teil der Wandfelder nehmen spitzbogige Arkaden ein, in welchen auf der Evangelienseite Bischöfe, auf der Epistelseite Kaiser in statuarischer Haltung dargestellt sind. Darüber dann auf sieben, wieder durch Arkaden eingefassten Feldern die Hauptmomente der betreffenden Legenden. Sehr interessant sind nun die Drolieren, welche oberhalb der Spitzbögen auf braunrotem Grunde angebracht sind; daß die Quelle dafür die Buchmalerei war, beweist der Inschriftenfries, der unter den Hauptbildern hinläuft. Hier heben die Verse selbst mit Initialen an, und nach Analogie der Randverzierungen in Büchern erscheinen auch hier vor und hinter der Schrift jene kleinen Figürchen, welche die französische Buchmalerei der deutschen übermittelte hatte. Die legendarischen Darstellungen zeigen in der bereits sich ankündigenden tieferen Charakteristik einen Fortschritt über die Malereien von Ramersdorf. In den Drolieren erfreut das Spiel fecker, übermütiger Laune, mit welchem der Künstler nach Art der französischen Enlumineurs die Wirklichkeit und die Fabelwelt durcheinander wirbelt. Aus dem Leben des fahrenden Volkes und dem des Ritters, aus der Tierwelt und verschollenen Mythen holt er seine Stoffe und umgestaltet sie bald mit anmutiger Zierlichkeit, bald mit fest anpaßendem Realismus. Die rein dekorative Absicht, der diese Darstellungen im übrigen zu dienen haben, forderte keine detaillierte Ausführung. Die farbig Wirkung muß, solange die Malereien unbeschädigt waren, eine äußerst glückliche gewesen sein. Der Untergrund für die legendarischen Bilder ist dunkelblau durch Goldlinien karriert — innerhalb der Karreaus Blätter und Figürchen blau in Blau oder Dunkelrot, wieder mit Blattwerk und Figürchen rot in Rot. Ebenso heben sich die Einzelgestalten der Könige und Bischöfe wechselnd von blauem und rotem Grunde ab. Die Tempera ist fast unmittelbar auf den Stein aufgetragen, so daß sie in der Dicke des feinsten Papiers abblättert. Die hervorragenden Denkmälerreste, welche Köln aus der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts besitzt, tragen, wenn auch namenlos, einen künstlerischen Charakter, der auf den Einfluß einer herrschenden Künstlerindividualität zurückführt, die bei der Geschichte der Tafelmalerei gezeichnet werden soll.

Die Gegenden des Oberrheins besitzen kein Denkmal der Wandmalerei, das sich an künstlerischer Bedeutung mit den Malereien von Ramersdorf oder Köln messen

könnte. Die Formensprache ist rauher, aber dabei zeigt sich, wo der Stil nicht zurückgeblieben, bereits jetzt jene Neigung zu rücksichtsloser Charakteristik, jene Scharfsichtigkeit in der Beobachtung der Natur und des Lebens, welche im kommenden Jahrhundert der oberrheinischen Schule eine so hohe Bedeutung in der Entwicklungsgeschichte geben sollte. Im Elßaß wurden in der Abteikirche St. Peter und Paul zu Weißenburg bedeutende Reste von Wandmalereien, welche dem vierzehnten Jahrhundert entstammen, unter der Tünche aufgefunden. So sind im Südtrenz die Leidensgeschichte Christi und die Werke der Barmherzigkeit, in der nördlichen Seitenapside der Kindermord und die Herabkunft des heiligen Geistes in ziemlich handwerklicher Art dargestellt. Auf eine nicht begabtere Hand lassen die halberloschenen Malereien im Glockenturm der Kirche Rosenweiler bei Rosheim schließen; das bedeutendste Gemälde darunter ist das Jüngste Gericht. In der Dominikanerkirche zu Gebweiler seien als Reste noch aus dem vierzehnten Jahrhundert herrührender Wandmalereien die an der inneren Seite der Westfront genannt — jetzt nur noch der Kopf des heil. Christophorus sichtbar — weil darunter der Name des Künstlers zu lesen war: Dis: Machte: Werlin: zun: Burne.

Besser erhalten sind die Wandmalereien in der Krypta des Baseler Münsters; sie bedecken die Kappen der drei Kreuzgewölbe des Umgangs derselben. Im südlichen sind die Geburt und einige Ereignisse der Kindheitsgeschichte Marias dargestellt, im mittleren die Krönung Mariens, dann Geburt Christi, Anbetung der Magier, Flucht nach Ägypten, im nördlichen endlich Szenen aus der Legende der heil. Margareta. Die Malereien der beiden letzteren Gewölbe sind die älteren und mögen wohl in die erste Zeit des Umbaus der 1356 durch Erdbeben stark geschädigten Kirche fallen. In Auffassung und Technik erinnern sie an jene flotte Art der Illustration, wie sie in Chroniken, Rechtsbüchern, Armenbibeln beliebt war. Die Umrisse sind mit kräftigen, aber auch schweren Pinselstrichen gezogen (und zwar für das Rote mit roter, sonst mit schwarzer Farbe), dann gleichmäßig mit in ganz dünner Schicht deckender Farbe ausgefüllt; die Farbe für Gesichter und Hände wurde aus dem weißen Grunde ausgespart. Jede Modellierung mangelt, die Motive der Gewänder sind mit schwarzen Strichen in die Farbe hineingezeichnet. Das Formenideal des Künstlers stand nicht hoch; mit den anmutig bewegten Gestalten in den Wandbildern zu Ramersdorf oder Köln lassen sich die in den Baseler Bildern nur zu ihrem Nachteil vergleichen; aber dafür entschädigen naturalistische Züge, wie sie gleichzeitig sonst nur in der volkstümlichen Bücherillustration anzutreffen waren. Die Deckenbilder der südlichen Gewölbe sind etwas späteren Ursprungs; der Urheber derselben strebte eine mehr malerische Behandlung an, doch steht er sowohl an Begabung wie an Geschmack hinter seinem älteren Vorgänger zurück.*) Einen weit umfangreicheren Cyklus besitzt die Arbogastkirche zu Ober Winterthur, leider durch die 1877 vorgenommene „Restauration“ der Kirche zum Teile zerstört, zum Teile erheblich geschädigt. An Resten sind noch erhalten einige Darstellungen aus der Arbogastlegende und aus der Geschichte Christi. Die Entstehung dieser Wandmalereien fällt wohl vor 1350. Schon die überschulanten, stark ausgebogenen Körperformen weisen darauf hin, ebenso die zarten, anmutigen,

*) Veröffentlicht wurden die Deckengemälde in der Krypta des Münsters zu Basel von A. Bernoulli in den Mitteilungen der Histor. und Antiquar. Gesellschaft zu Basel. Neue Folge I. (Basel, 1878.)

doch auch charakterlosen Köpfe. Die Ausführung beschränkt sich wiederum im wesentlichen auf illuminierte Zeichnung ohne Modellierung und Schattengebung. Die rotbraunen oder schwarzen Umrisse sind in leichten, gleichmäßigen Tönen mit Farbe — zumeist Gelb, helles Rot und Blau — ausgefüllt.*) Im übrigen Süden Deutschlands, in Bayern, Schwaben, Franken, haben sich kaum nennenswerte Reste der religiösen Wandmalerei aus dem vierzehnten Jahrhundert erhalten, dagegen hat die profane Wandmalerei gerade im Süden Deutschlands besonders eifrige Pflege gefunden. Patrizierhäuser und Ritterburgen wollten des malerischen Schmuckes nicht entraten, und so ist denn auch an der äußersten Grenze deutschen Sprachgebietes ein köstliches Denkmal erhalten geblieben, das über die Art malerischer Ausstattung des Wohnhauses willkommenste Aufklärung bietet. Es sind dies die Wandmalereien im Schloß Runkelstein bei Bozen in Südtirol. Sie entstanden im letzten Jahrzehnt des vierzehnten Jahrhunderts auf Geheiß des Niklas Wintler, dessen Wappen wiederholt erscheint. Tritt man in den Hof, so zeigt eine offene Halle im ersten Stoß eine Reihe von Gruppen, jede aus drei Figuren bestehend, und zwar die größten heidnischen Helden Hector, Alexander und Cäsar; die jüdischen Josua, David und Judas den Makkabäer; die größten christlichen Könige: Artus, Karl d. Große und Gottfried von Bouillon; die edelsten Ritter: Parcival, Gawein, Zwein; die drei berühmtesten Liebespaare: Wilhelm von Österreich und Aglei, Tristan und Isolde, Wilhelm von Orleans und Anelei; die drei berühmtesten Schwerter: Dietrich von Bern mit Sachs, Sigfrid mit Balmung, Dittli von Steier mit Belsung; die drei stärksten Riesen: Asperan, Otnit und Struthan; die drei gewaltigsten Weiber: Hilde, Bodelgart, Frau Rachin. Dieser Cyklus hat durch die Unbilden des Wetters am meisten gelitten; auch von Übermalung ist er nicht frei geblieben. Aus dieser Halle tritt man in ein Gelaß, welches mit einer Reihe von Darstellungen aus der Dichtung Garel im blühenden Thal ausgestattet ist; infolge Einsturzes der Zwischenwand steht dieses Gelaß jetzt in unmittelbarer Verbindung mit dem Tristanszimmer. Einzelne Bilder der Garelfolge haben stark gelitten; die gut erhaltenen erinnern in Formen und Technik an die Dichterillustrationen der Buchmalerei. Unterhalb der Garelbilderfolge waren noch die Halbfiguren alttestamentlicher Helden und Frauen angebracht; diese sind jetzt halb erloschen. Der Tristancyklus ist abweichend vom Garelcyklus in einfarbiger Malerei durchgeführt, und zwar in terra verde (grün) mit aufgehöhten weißen Lichtern; die Wirkung ist eine ganz plastische. Das Herausmodellieren von Figuren aus einer Farbe und mit Zuhilfenahme weißer oder goldener Lichter war in der unter französischem Einfluß stehenden Buchmalerei sehr beliebt und viel geübt; dennoch bleibt es zweifelhaft, ob die meisterhafte Behandlung der monochromen Technik, wie sie hier im Wandbild entgegentritt, dem Maler vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts zugehört. Und noch stärkere Bedenken weckt die Formgebung. Wohl finden wir auch die Typen der Zeit: schlanke Körper mit feinem gestreckten Hals, das Gesicht von ovaler Form, die Stirne zurückgeschoben, das Kinn klein, die Nase kräftig und leicht gebogen, der Mund zierlich. Daneben aber begegnen wir wieder — wie z. B. bei der

*) Proben daraus giebt Rahn in den Mitteilungen der Antiquar. Gesellschaft in Zürich XLVII. (Zürich, 1883.)





LITHOGRAPHIE V. DRUCK TH. EISMANN.

REIGENTANZ. WANDMALEREI IN SCHLOSS RUNKELSTEIN.

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG IN BERLIN.



Gruppe der Priester im Götterurteil — ganz individuell durchgeformten Köpfen und einer geradezu meisterhaften Gewandbehandlung. Die Erklärung so zwiespältigen Einbrucks liegt wohl in der umfassenden Restauration, welche im Auftrage Maximilians I. die Bilder auf Schloß Munkelstein durch den Brigener Maler Friedrich Lebenbacher von 1506—1508 erfuhren. Auf die ursprüngliche Durchführung lassen die Reste der Bilder aus der Wigaloisdichtung in der unteren Halle einen Schluß ziehen. Diese sind in schwarzer Umrißzeichnung auf grünem Grund ausgeführt. Lebenbacher schuf dann um so mehr aus sich selbst heraus, wo er erloschene Züge fand; dazu suchte er die malerische Wirkung zu erhöhen, indem er die feinen alten Umrisse mit größerer Kraft nachzog und wirkungsvolle weiße Lichter aufsetzte. Die roten Fleischtöne in einzelnen Tristansbildern gehören einer noch späteren Restauration an. Ungefälschter spricht wieder der Geist des Mittelalters aus den Darstellungen im sogenannten Neidhart-Saal: Ballspiel, Tanz, Jagd, Turnier. Das sind Bilder, in welchen die Stimmung, die Sitte und das Genußleben jener Zeit unmittelbar zum Ausdruck kommen. Die Kunst wirkt auch hier mit den einfachsten Mitteln. Von teppichartigem Hintergrunde heben sich die kräftig in Schwarz umrissenen Figuren ab. Die Umrisse sind gleichmäßig mit Farbe ausgefüllt; jede Abstufung der Töne zu gunsten plastischer Wirkung mangelt, in den Gewändern sind die Faltenmotive mit schwarzen oder roten Pinselstrichen eingezeichnet. Die Beobachtungsgabe des Künstlers zeigt sich weniger darin, daß die konventionellen Typen schon eine kräftigere Abwandlung in das Individuelle erhielten, als daß einzelne Gruppen ihrem Motive nach trefflich dem Leben abgelauscht sind, so in dem Jagdbild der Knappe, der den Hund an der Leine führt. Durchgängig herrscht die Modetracht. Den kostbarsten Teil der alten Malereien besitzt jedoch das Badezimmer. Hier ist uns die ganze ursprüngliche Dekoration des Raumes in verhältnismäßig trefflichem Zustande erhalten. Die Wände sind zunächst mit einem Teppichmuster bemalt, rot mit hineingestickten Wappentieren. Oben läuft ein Fries in zwei Abteilungen. Die untere Abteilung versinnbildet eine rundbogige Halle, aus welcher Zuschauer treten, die gegen eine Wehrstange lehnen. Alle diese Zuschauer sind in dreiviertel Figur dargestellt, an der Nordwand sind sie männlichen, an der Südwand weiblichen Geschlechts. An der Westwand sieht man entkleidete Figuren, in verschiedenen Stellungen, bereit in das Bad zu steigen; an der Südwand sind verschiedene, zum Teil ausländische Tiere dargestellt. Über dem Eingang ist wieder Wintlers Wappen angebracht, gehalten von zwei Knappen. Die zweite Abteilung des Frieses zeigt in Vierpässen sitzende, stehende, knieende Figuren männlichen und weiblichen Geschlechts. In einer Fensterwand endlich ist ein Falkenträger und eine gekrönte Frau dargestellt. Die Technik ist dieselbe, wie im Neidhartsaal. Die ins Bad Schreitenden sind wohl — sieht man von den Darstellungen des ersten Elternpaares ab — die ältesten „Altfiguren“ deutscher Malerei; von Modellierung des Körpers ist zwar keine Spur, aber die Wiedergabe der verschiedenen Stellungen zeigt ein scharf beobachtendes Auge zum mindesten für die Silhouette des menschlichen Körpers. Einige weibliche Figuren als Personifikationen der freien Künste in der unteren Hofhalle, dann an der Außenseite derselben einige Kaiserfiguren in schwarzer Umrißzeichnung auf grünem Grund gehören den Formen nach dem Beginn des sechzehnten Jahrhunderts an; ob sie eine alte Darstellung ganz zu ersetzen hatten, oder nur eine weitgehende „Auf-

frischung" bedeuten, muß unentschieden bleiben. Diese Malereien zeigen uns, in welchen Gedankenkreisen die gebildete Gesellschaft jener Zeit lebte und webte, die untrennbare Mischung von Dichtung und Wahrheit, Legende und Geschichte, in welche sich der Geist des Mittelalters eingesponnen hatte; sie sind aber auch die letzte monumentale künstlerische Äußerung des höfischen Geistes. Bedeutsam dabei ist es auch, daß während in den kirchlichen Malereien an dieser Grenzscheide deutschen und welschen Geistes auch deutscher und italienischer Einfluß um die Herrschaft ringen, in diesen Wandmalereien, welche eigenstes deutsches Kulturleben verherrlichen, keine Spur italienischen Einflusses nachzuweisen ist. *) Auch der Patrizier schmückte seine städtischen Wohnräume mit den Lieblingsgestalten der höfischen Epik und der volkstümlichen Dichtung; doch auch Darstellungen, dem Geschäfts- und Handwerkerleben entnommen, kamen vor. So waren in einem Hause zu Konstanz die verschiedenen Hantierungen der Weberei von der Hanf- und Flachsbereitung bis zu dem Bade, das den Arbeitern in bestimmten Fristen gegeben wurde, dargestellt. In einem andern Gelaß desselben Hauses sah man dagegen Liebespaare, der Bibel und der Dichtung entlehnt: Adam und Eva, Samson und Delila, David und Bathseba, Aristoteles und Phyllis, Virgil und seine Fopperin, Tristan und Isolde — mit Versen aus einem Gedichte Frauenlobs. In dem Hause „Zum Grundstein“ in Winterthur hatte das Reidhartsche Gedicht „Das Veilchen“ den Stoff für ein schlüpfriges Wandbild abgegeben. **) Auch die noch erhaltenen Reste der bald nach 1384 entstandenen Wandmalereien im Ehinger Hof zu Ulm behandeln Stoffe, welche der ritterlichen Dichtung entnommen sind. ***) In innigem Zusammenhang mit der süddeutschen Kunstentwicklung stehen auch die Wandmalereien, mit welchen ein Gemach im Schlosse zu Neuhaus in Böhmen 1338 ausgestattet wurde. Die Georgslegende gab den Vorwand, reich bewegte Schilderungen ritterlichen Lebens der eigenen Zeit zur Darstellung zu bringen. Die schlanken ausgebogenen Gestalten sind von guten Verhältnissen, die ovalen Köpfe von jugendlicher Anmut und dabei von ausdrucksvoller Wienensprache. Sorgfältige Durchführung im einzelnen fehlt, besonders oberflächlich sind Hände und Füße gezeichnet. Die schwarzen Umrisse der Figuren sind leicht koloriert, die Faltenmotive der Gewänder, die Zeichnung der Gesichter und der Hände sind mit schwarzen Pinselstrichen in flotter Weise auf die ganz dünn

*) Ein hervorragendes Denkmal von solcher Kreuzung deutschen und italienischen Einflusses auf dem Gebiete religiöser Malerei waren die Wandbilder in der Kirche von Terlan vor ihrer — Restauration. Die Chormalereien aus der Geschichte Mariens gehörten der Spätzeit des vierzehnten Jahrhunderts an. Die Malereien im Schiffe — Darstellungen aus der Geschichte Christi — wurden 1407 von Hans Stockinger aus Bozen im Auftrage des Siegmund von Niederthor ausgeführt. Zwei annähernd gut erhaltene Darstellungen der Bilderfolge Stockingers — Geburt Christi und Kindermord — bezeugen deutlich die Einwirkung gotischen Stils. Die Malereien des Schlosses Kunzestein wurden veröffentlicht von J. B. Zingerle und J. Seelos (Zürich, 1859), unberücksichtigt blieben darin die Wandbilder im Badezimmer. Eine neue vollständigere und künstlerisch gründlichere Publikation thäte Not.

**) Durchzeichnungen des untergegangenen Bildes des Konstanzer Hauses bewahrt die Wessenberg'sche Sammlung in Konstanz. Einzelnes findet sich abgebildet im XV. Band (Heft 6) der Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Eine Kopie des Wandbildes des Hauses „Zum Grundstein“ besitzt das städtische Museum in Winterthur.

***) Eine farbige Abbildung bei: Grüneisen und Rauch, Ulms Kunstleben im Mittelalter.

deckende Farbe aufgesetzt. *) Der Nordosten Deutschlands ist an Denkmälern der Wandmalerei aus dieser Periode sehr arm; erwähnt seien die Gewölbemalereien der Marienkirche zu Kolberg, welche im Sinne der Armenbibeln Darstellungen aus der Geschichte Christi mit den entsprechenden Typen aus dem Alten Testament vorführen. Die Ausführung ist eine handwerksmäßige, aber einzelne Motive zeugen von selbstständiger Lebensbeobachtung und glücklicher Verwertung derselben.

Doch nicht die Wandmalerei und nicht mehr die Buchmalerei sollte die letzten Ergebnisse der nationalen mittelalterlichen Stilentwicklung am Ausgange dieses Zeitraumes zeitigen, dies war, wie schon angedeutet wurde, der Tafelmalerei vorbehalten. Die Helden der Bibel und der Legende, welche auf den Wandflächen der gotischen Dome keine Unterkunft mehr fanden, leuchteten nun in glühender Farbenpracht von dem Glasverschluß der Fenster herab**), oder sie schmückten als Tafelbild und Schnitzwerk die immer reicher gestalteten Altaraufsätze der Kirchen und Kapellen. Das Tafelbild beschränkte zwar den auf das Gewaltige zielenden, der Vision kühn nachtaastenden Linienzug des Malers romanischer Apsidalbilder, aber das Streben nach feierlicher und ergreifender Wirkung hielt es fest; Anmut und Geschmeidigkeit der Formen durfte es dabei freilich nicht vernachlässigen, sollten die ästhetischen Forderungen der Zeit nicht verletzt werden. In Bezug auf Naturwahrheit gab die Tafelmalerei so viel als sie zu geben vermochte; sie hatte es allerdings hierin nicht so leicht wie der Buch-Illustrator, der es sich an einer fest hingeworfenen Umrisszeichnung genügen ließ, sie mußte sorgsam ausführen, mit gleicher Liebe jede Einzelheit behandeln. So gewann bei ihr noch leicht das Typische die Oberhand über das Individuelle und Charakteristische. Doch war auch das Typische Ergebnis selbstständiger Bewältigung der Naturformen, wären doch anderen Falles nicht gerade auf dem Gebiete der Tafelmalerei zuerst grundsätzliche Unterschiede in der Formenauffassung aufgetreten, die in ihrem Ursprung auf eine bestimmte Meisterpersönlichkeit zurückführten. Übrigens lag in dem leisen Festhalten am Typischen zunächst kein Nachteil; der ideale Beweggrund der Darstellung trat umso kräftiger hervor, die Seele leuchtete heller aus den Gestalten, in welchen das eigenvillige Leben in Ehrfurcht vor einem höheren verstummte. Von dem Aufschwung, welchen in den letzten Jahrzehnten des vierzehnten Jahrhunderts die Tafelmalerei nahm, ist keine Gegend Deutschlands ausgeschlossen; für die Entwicklung sind aber doch nur drei Städte von Bedeutung gewesen: Prag, Nürnberg und Köln. In Prag und Köln werden auch die Meister namhaft, welchen der Ruhm zufällt, Gründer blühender Lokalschulen geworden zu sein.

Gleich nach seiner Ankunft in Böhmen — 1333 — hatte Karl IV. dort seine reiche Bauthätigkeit begonnen. Für die malerische Ausschmückung seiner Schlösser und Kirchen war eine Schar von Künstlern thätig, die aus aller Herren Ländern nach

*) Vgl. J. E. Wocel: Die Wandgemälde der St. Georgslegende in der Burg Neuhaus mit vier Tafeln in Farbendruck (Deutschriften der Kgl. Akademie der Wissenschaften phil. hist. Cl. X. Bd. Wien 1860).

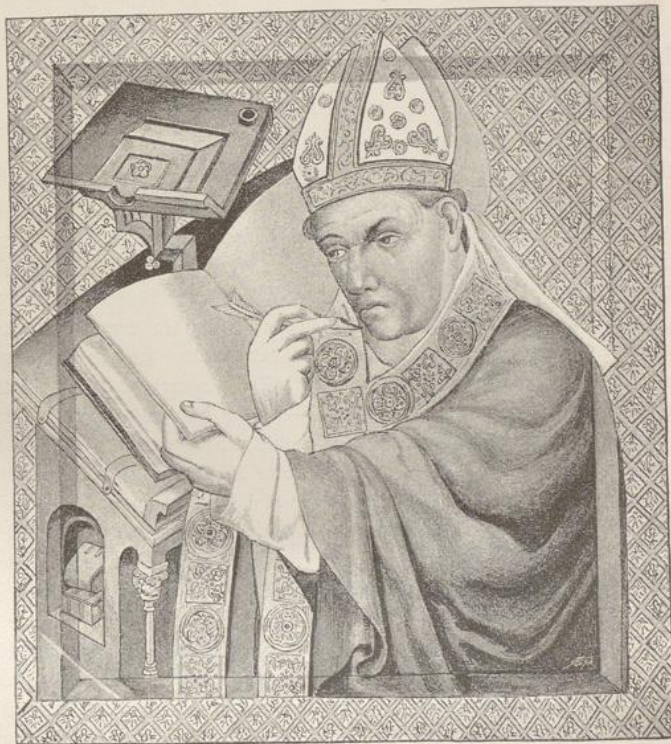
**) Die Geschichte der Glasmalerei wird ein Kapitel der Geschichte des Kunsthandwerks bilden; es sei nur angedeutet, daß sie auf die Eigenart der malerischen Anschauung manches Tafelmalers in hervorragender Weise einwirkte.

Böhmen gerufen oder freiwillig gekommen war. So konnte sich Anfang 1348 eine Bruderschaft bilden, welche, wenngleich nicht ausschließlich aus Malern bestehend, doch in der Mehrheit von solchen gebildet ward. Da das Gründungsstatut in deutscher Sprache abgefaßt ward, so ist es sicher, daß deutsche Maler den Kern der Bruche bildeten. Zwei Namen treten aus der Künstlerschar kräftig hervor: Nikolaus Wurmser von Straßburg und Meister Theodorich, der wohl aus Prag selbst herstammte. Beide Künstler wurden von Karl IV. wiederholt mit Vergabungen und Vergünstigungen ausgezeichnet. Nikolaus Wurmser erhielt 1359 das Recht freier Verfügung über alle seine Güter, darnach dann 1360 volle Steuerfreiheit für seinen Hof in Morin, und eine gleiche Vergünstigung erhielt Meister Theodorich oder Dietrich im Jahre 1367, mit dem ausdrücklichen Hinweis auf die kunstreiche und feierliche Malerei, mit welcher er die königliche Kapelle auf Karlstein geschmückt habe. So ist es denn die Burg Karlstein, wo die Werke Theodorichs, aber auch die des Meisters Nikolaus gesucht werden müssen. Gleich nach seiner Kaiserwahl hatte Karl IV. den Bau der Burg Karlstein in dem waldigen Beraunthal begonnen, um da die Reichskleinodien aufzubewahren. Drei Kapellen gehören zu dem Burgbau: die Marienkapelle, die Katharinenkapelle und die Kapelle des heiligen Kreuzes. Alle hervorragenden Maler, über die Karl IV. verfügen konnte, wurden zur Ausschmückung herbeigezogen. Man erkennt leicht Vertreter der florentinischen, d. h. der giottesken Richtung, und der sienesischen; neben Thomas von Mutina mag ein Künstler, der sich unter Simone Martini's Einfluß gebildet hatte, hier thätig gewesen sein. Diese Leistungen jedoch treten zurück gegen jene, welche den scharfsausgeprägten Charakter einheimischer Kunst an sich tragen. Doch sind hier wieder zwei streng geschiedene Richtungen erkennbar. Die eine ist am besten vertreten in den Wandmalereien der Marienkapelle, die andere in den Tafelmalereien der Kreuzkapelle. Die ersteren haben vielfach gelitten, wo aber der ursprüngliche Charakter erhalten, wie in der Darstellung des apokalyptischen Weibes, da spricht sich eine künstlerische Art aus, die wir am besten dem vom Oberrhein hergewanderten Nikolaus Wurmser zutrauen dürfen. Maria, im gemusterten Unterkleid und blauen, leicht fließenden Mantel, trägt das Kind auf ihrem Arme; der etwas vorgebeugte Kopf zeigt ein kräftiges Oval, die Stirn ist hoch, etwas zurückgeschoben, der Mund lieblich. Die Farbe ist von lichthem Ton. In den übrigen apokalyptischen Darstellungen zeigen einzelne Figuren, die noch besser erhalten sind, so ein in Vorderfront genommener posauneblasender Engel, daß der Meister sich auch an schwierigere perspektivische Aufgaben mit Glück wagte. Was sonst von Wandmalereien im Schlosse erhalten ist, z. B. die Darstellungen aus der Legende des heil. Wenzel im Aufgange zur Kreuzkapelle, befindet sich in einem solchen Zustand, daß die Feststellung des Verhältnisses des Meisters der Wandbilder der Marienkirche dazu kaum möglich wird. Dagegen erinnert das Marienbild in der Stiftskirche zu Hohenfurt so sehr an das apokalyptische Weib in der Marienkapelle, daß man gern an Nikolaus Wurmser als Künstler dieses lieblichen Werkes, das ein künstlerisches Echo in dem Krumauer Marienbilde noch in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts gefunden hat, denken möchte. Wir kennen nicht die Schaffenszeit des Meisters Nikolaus, aber daß das Bild der Stiftskirche zu Hohenfurt noch zur Zeit Karls IV. entstand, dem stellen sich künstlerische Bedenken nicht entgegen. Maria ist in einen blauen Mantel gehüllt, dessen rotes



Marienbild in der Stiftskirche zu Hohenfurt (Böhmen).

Futter bei der Faltenlage öfters sichtbar wird, ein Motiv für Farbenwechsel, das die Buchmalerei schon längst gerne anwandte.*) Die Werke auf Karlstein, welche mit dem Namen Wurmsers in Beziehung gesetzt werden, besitzen keinen Stilcharakter, der sie von den edleren Leistungen oberdeutscher Malerei dieser Zeit trennte; anders ist es mit den Gemälden, welche die Kreuzkapelle zieren. Die Kreuzkapelle — geweiht 1365 — ist ein aus zwei Jochen bestehender, in Kreuzgewölben überspannter Raum



Der heil. Augustinus. Wien, kais. Gemäldesammlung Nr. 1726.

Die einschneidenden Kappen der tiefen Fensterbänke sind mit Wandmalereien geziert, welche Ereignisse aus der Kindheitsgeschichte Christi und der Offenbarung des Johannes vorführen. Die Wände sind in Form einer fortlaufenden Holztäfelung mit 133 Gemälden in zwei und drei Reihen übereinander bedeckt, welche überlebensgroße Halbfiguren von Aposteln, Kirchenlehrern, Mönchen, gekrönten Fürsten und anderen männlichen und weiblichen Heiligen vorführen. Das Hauptbild über dem Altar stellt den

*) Verwandte Bilder besitzen die Stephanskirche in Prag, die Dominikanerkirche zu Budweis, die Galerie zu Hohenfurt.

Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes dar, am Sockel dann den Schmerzensmann aus dem Grabe emporragend, zwischen Engeln und heiligen Frauen. Der Gekreuzigte, dann die Kirchenväter Ambrosius und Augustinus, wurden für die k. Gemäldesammlung in Wien ausgebrochen, alle übrigen Bilder befinden sich noch an Ort und Stelle. Wenn man in diese Versammlung ernster, kräftiger Gestalten tritt, so ist man überrascht über die Energie, mit welcher hier ein Künstler die Natur mit dem Ideal zu verschmelzen suchte. Diese breitschultrigen, vierschrittigen Gestalten mit den mächtigen Köpfen kümmern sich kaum mehr um das Gesetzbuch höfischer Schönheit, sie sind nach dem Lehrbuch der Natur dargestellt, z. B. der heilige Augustinus. Durch die bedeutend modellierte Stirn zieht sich eine schwere Quersalte hin, breit setzt der Nasenrücken an, um etwas knollig zu enden, die Lippen des ausdrucksvollen Mundes sind etwas gewulstet, sie sowohl wie die kräftig entwickelten Backenknochen legen nahe, daß der Künstler diese Modelle der slawischen Rasse entlehnt haben mochte. An den meisterlich modellierten Händen mit den klobig auslaufenden Fingern sind Sehnen und Adern entschieden, wenn auch ohne Aufdringlichkeit bezeichnet. Das ideale Element aber, welches diese rauhe Hülle wie ein feines Fluidum umgiebt, ist die Energie des Geistes, welche aus den in strengem Nachdenken vor sich hinblickenden Augen spricht. Zu der rauhen Kraft der natürlichen Erscheinung tritt der Ausdruck starker geistiger Gewalt, kein Wunder, daß das Zusammenwirken beider den Eindruck verblühender individualisierender Kraft erzielt. Jeder der dargestellten Heiligen ist von einer Stimmung, einem Gedanken erfüllt, doch nicht völlig hingenommen; die Thatkraft ist nicht in mythischer Verzückung untergegangen — darum sind auch diese Gestalten nicht bloß im Sinne physischer Durchbildung Individualitäten, sondern auch solche in geistiger Beziehung — also Charaktere. Floß in den Adern Theodorichs auch slawisches Blut? und hat der naive Naturalismus der slawischen Rasse teil an dieser plötzlich so hochentwickelten Schilderkunst physischer und geistiger Natur? Zu den prächtigsten männlichen Charakterbildern gehört auch die Gruppe der fünf Mönche im ersten Joch der Kapelle rechts vom Fenster. Die weiblichen Heiligen zeigen ein sittliches Streben des Künstlers nach weiblicher Anmut, doch bleibt die Bildung kräftig und die breiten Formen gemahnen öfters an das Frauenideal des Palma. Ob das Altarbild auf Theodorich zurückführt? Man darf es bejahen, der rauhe Realismus beherrscht die Schilderung des Hergangs; Christus zeigt weniger Ergebenheit als den Ausdruck schweren körperlichen Leidens, das auch noch in der krampfhaften Krümmung der Gelenke nachwirkt. Die Gewandung hier und sonst ist von einfachem großen Wurf, die Falten voll und rundlich. Der Fleischton ist bei den Männern dunkler als bei den Frauen, die Schatten mit grau-grünlichem Ton hinein modelliert. Die Gewänder sind von ziemlich hellem Ton, gebrochen, und zum gemusterten Goldgrund gut gestimmt. Gleich künstlerische Züge tragen die Wandmalereien. Zu den ansprechendsten gehört die Anbetung der Könige, zu den dramatisch wirksamsten die Anbetung des Lammes. Außerhalb der Kreuzkapelle giebt es noch wenige Werke, welche die künstlerische Handschrift Theodorichs oder vielmehr seiner Schule aufweisen. Aus diesen wenigen ragt hervor ein aus der Kirche zu Randniz stammendes Altarbild im Rudolphinum in Prag, welches in dem oberen Teile Maria mit dem Kinde, verehrt von Karl und dessen Sohn Wenzel mit ihren Patronen Sigismund und Wenzel, zeigt, während in

dem unteren Teile die Landesheiligen Procop, Ludmilla, Veit und Adalbert mit dem Erzbischof Otto von Blaschm dargestellt sind. Die Formenauffassung ist dieselbe wie bei den Halbfiguren der gen. Kapelle, doch steht es hinter den besseren Werken jenes Cyklus in der künstlerischen Durchführung zurück. Es fehlt jene Wucht der Charakteristik, welche den Heiligen der Kreuzkapelle eigen ist. Das Gleiche gilt von dem Altarwerk, welches Reinhard von Mülhausen, Bürger zu Prag, 1385 in die Kirche zu Mülhausen am Nektar stiftete. Die Heiligen Veit, Wenzel und Sigismund sind auf dem Mittelbild und den Flügeln dargestellt. Es ist die Formenanschauung Theodorichs, doch von einer schwächeren Hand zum Ausdruck gebracht. Sehr stark vermischt mit fremden, namentlich italienischen Zügen, erscheint die heimische Richtung in den Wandbildern des Klosters Emaus in Prag. Die Grundsteinlegung der Kirche und des Kreuzganges erfolgte 1348, die Weihe der Kirche 1372; in die Nähe des letzteren Jahres also fällt die Entstehung der Wandmalereien, die ihrem Inhalte nach eine monumentale Armenbibel genannt werden können. Trotzdem der ursprüngliche Charakter durch wiederholte Ausbesserung und Auffrischung verdunkelt wurde, vermag man doch noch in dem umfangreichen Denkmal die künstlerische Gesamtleistung des bunten Künstlergewirres am Hofe Karls IV. zu erkennen. Einzelne Figuren zeigen unverhohlen die Typen der Schule Theodorichs, bei anderen Figuren gemahnt uns das sanfte Oval mit den mandelförmigen Augen, der edelgebildeten Nase an das Formenideal sienesischer Meister, der weiche Fluß und der Schwung der Gewandung läßt vielfach an den Meister der Wandbilder in der Marienkapelle denken. Unter Wenzel verlor auch die Tafel- und Wandmalerei wie die Buchmalerei an Ernst der Gesinnung und markiger Kraft des Ausdrucks; ob sie später wieder zu jenem strengen Naturstadium zurückgekehrt wäre, welches Meister Theodorich in den Dienst der Entwicklung gestellt hatte, bleibt eine müßige Frage. Immerhin aber ist es schwer zu beklagen, daß infolge der Hussitengräuel die Errungenschaften der Prager Schule keine Fortbildung auf heimischem Boden und keine nachweisbare Einwirkung auf die Gesamtentwicklung deutscher Malerei erlangen konnten.

Um so mächtiger war die Wirkung auf die Zukunft, welche von Nürnberg und Köln ausging.

Franken war nicht arm an Malern von Ruf und Namen. Wie Simone Martini von Petrarca gerühmt wurde, so feierte Egon von Bamberg in seiner Minneburg den Meister Arnold von Würzburg:

Ich wolt uzzet moßen gern
Daß Meister Arnolt der moler
Von Würzburg in ir Kundschaft wer.
An Gut mußt es in helfen fer,
Wann er bedorft nimer mer
Brifilegen farb kaufen fein,

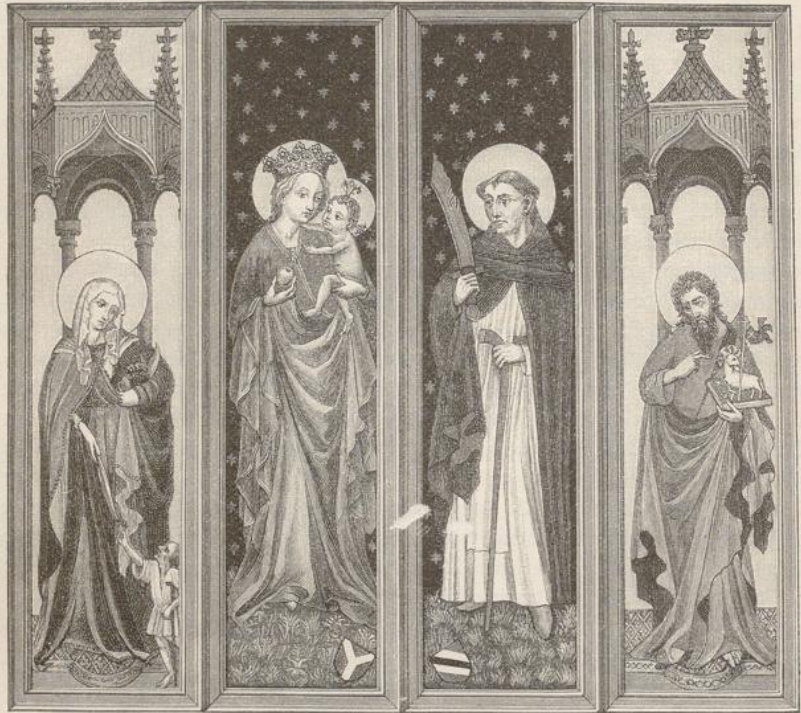
Er nem nur sein pensel rein
Und hebt in an iren roten mund
Zu hant und an derselben stundt
So viel der rötzel darin schüße
Daß ein ganzes jar dan löffe
Paris farb genug darns.

Und noch ein Jahrhundert später rühmte von ihm der Meistersänger Hans Rosenblut:

Was fliegen möcht oder schwaymen
Das kont er malen oder schynhen.

Doch der Herd künstlerischer Thätigkeit in Franken war schon damals Nürnberg. Schnell war die Gründung Konrads II. und Heinrichs III. emporgeblüht; unter

Rudolph von Habsburg war die Stadt bereits ebenso durch ihren Reichtum wie durch ihre prächtigen Bauten berühmt. Ein mächtiges Patriziat hatte sich entwickelt, das aus dem Aufstande im Jahre 1348, der dem Namen nach gegen den „Pfaffenkönig“ Karl IV., der Sache nach gegen den Stadttadel gerichtet war, nur gekräftigt hervorgegangen war. Die den Aufschwung der Stadt schädigenden Folgen der Niederlage der Volkspartei wurden erst viel später fühlbar; für jetzt brachten sie der Stadt neuen



Der sogen. Teichfelsche Altar. Berlin, kgl. Gemälde-Galerie.

Glanz und neue Vorteile; Karl IV. machte Nürnberg zum ersten Reichshof, und die Patrizier wetteiferten miteinander in der Ausführung von Neubauten und in religiösen Stiftungen. So sind denn auch alle hervorragenden Werke der Tafelmalerei, welche die Nürnberger Schule am Ausgange des Mittelalters vertreten, mit den Namen hervorragender Patrizier verknüpft.

An der Spitze steht das Epitaph des Paul Stromer von 1406 in der Lorenzkirche: Christus in goldener Mandorla auf Wolken thronend, von Engeln umgeben, welche die Marterwerkzeuge tragen, Fürbitte einlegend knien Maria und Johannes vor ihm, darunter dann die Stifterfamilie. Christus ist von hageren Formen; die Zeichnung ist durchaus streng, aber herbe, die Umrisse nicht ohne Härte, die Farbe von kräftiger

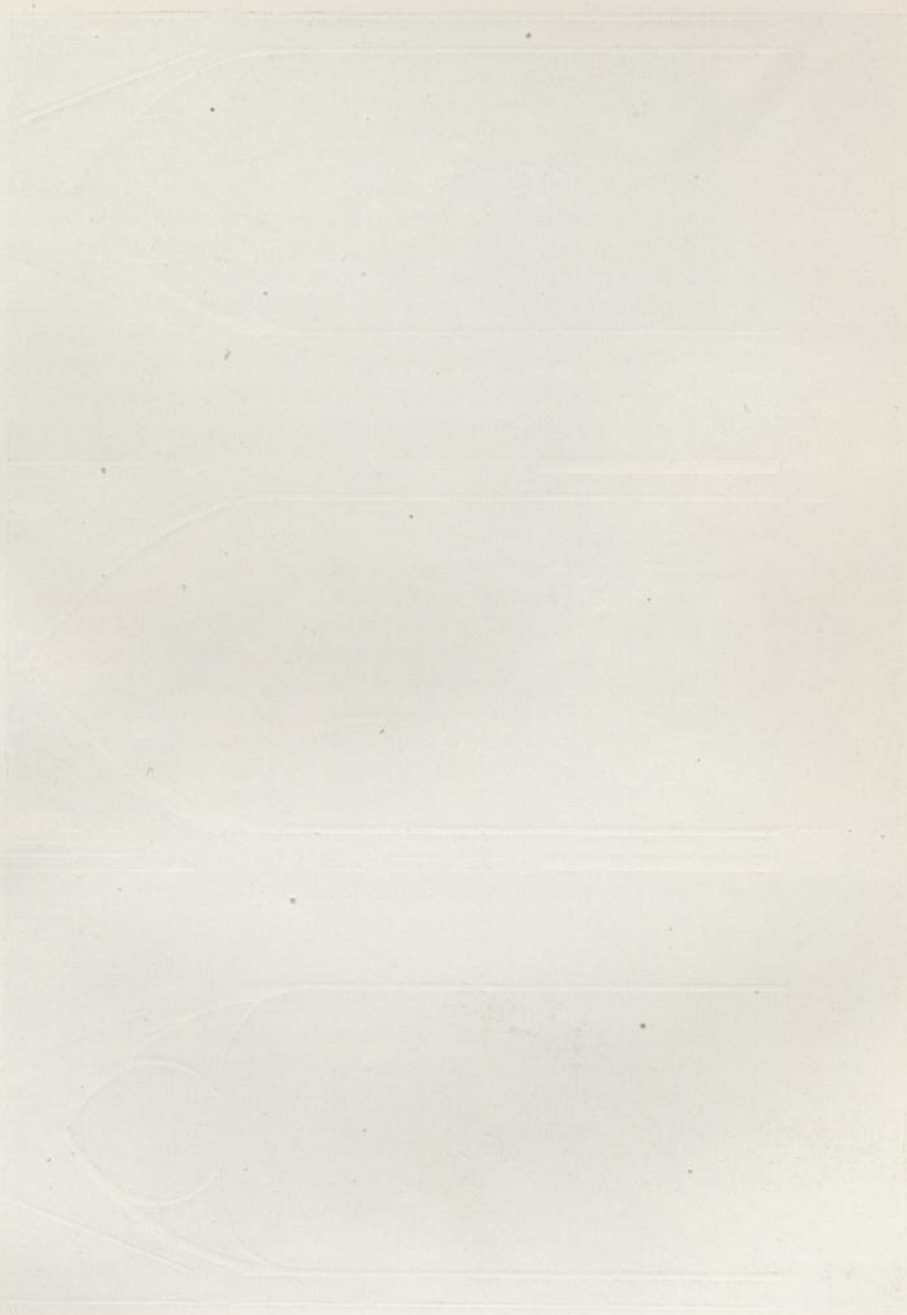


Maria von Christus gekrönt. Umhelfender Altar in der St. Lorenz-Kirche zu Zülpich.

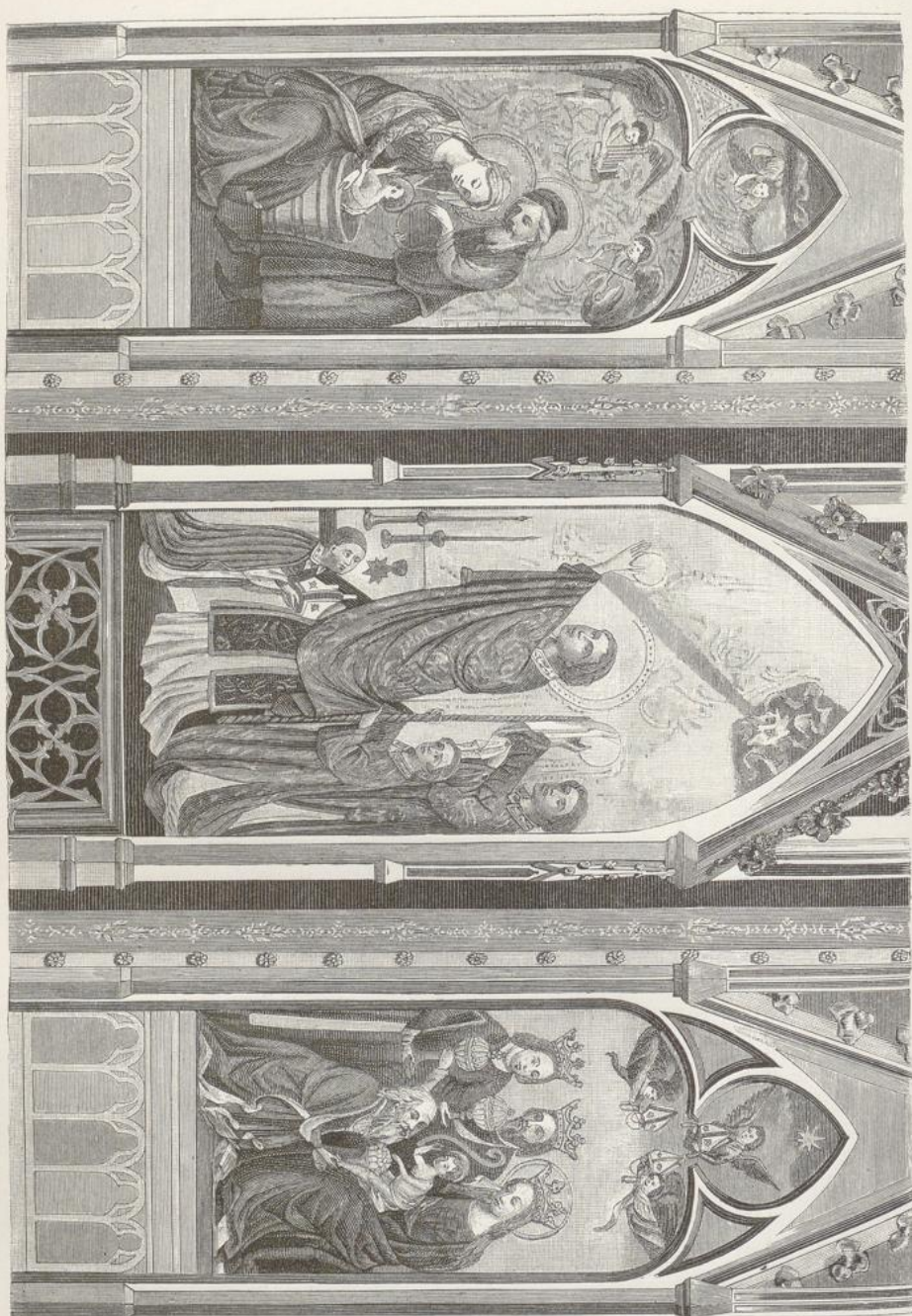
Wirkung. Auf dem Epitaph der Frau Kunigunde Kunz Rymensnyderin († 1409) zeigt der Christus, der von Maria und Johannes gehalten wird, eine weichere Modellierung als auf dem Epitaph Stromers, aber der Johannes besitzt ganz die herben Formen wie dort. Um dieselbe Zeit entstanden die beiden Altarflügel, die aus der vormaligen Dominikanerkirche in das Berliner Museum kamen (Nr. 1207—1210) und die Wappen der Familien Deichsler und Zeuner tragen. An den Außenseiten Maria mit dem Kinde und der heil. Petrus Martyr; an den Innenseiten die heil. Elisabeth und Johannes der Täufer. Schlankte Formen, sanft ausgebogene Haltung ist den Figuren eigen; die Köpfe der Frauen sind lieblich, ohne weichlich zu sein. Die Lider der Augen senken sich nicht so tief, wie bei den Frauen kölnischer Meister, und der Mund ist kräftiger, genussfähiger gebildet — das Oval runder, voller; freilich der Hals ist noch zu schlank und dünn, die Schultern zu sehr abfallend; doch der kräftig individualisierte Kopf des Petrus Martyr weist schon darauf hin, daß die Nürnberger Maler ein schärferes und achtsameres Auge für das Diesseits hatten als die Meister der alten Kölner Schule. Auch die Hände, obwohl nicht so durchgebildet wie in Werken des Meisters Theodorich, sind doch besonders bei Männern ziemlich kräftig und mit Andeutung der Glieder und Gelenke versehen. Die Gewandung ist von gutem Fall, die nicht gehäuften, klar motivierten Falten rund und voll und so an Werke der Steinplastik erinnernd. Ungefähr zehn Jahre später, zwischen 1418 und 1422, stiftete Kunz Imhof in St. Lorenz einen Altar, der als die höchste Leistung mittelalterlicher Malerei in Nürnberg bezeichnet werden kann. Auf dem Mittelbilde Christus, der Maria die Krone aufsetzt, auf den Flügeln die beiden Apostelfürsten und zu deren Füßen knieend der Stifter und seine drei ersten Frauen; an der Altarstaffel Brustbilder von Heiligen. An der Rückseite der Schmerzensmann mit Maria und Johannes (letzte Darstellung jetzt im Germanischen Museum Nr. 87). Ein kräftiger irdischer Zug in der Auffassung der Formen, ein tieferes Verständnis der Natur verbindet sich hier mit der wehevollen Andachtsstimmung, welche die ersten Werke christlicher Kunst geschaffen hatte. Ernst durchgearbeitete Charakterköpfe, nicht die überlieferten Typen kehren Petrus und Paulus uns zu, von lieblicher gesunder Schönheit ist das Antlitz Mariens, ernst, würdig, mit einem Zug sinnender Milde, das Antlitz Christi. Die Gestalten sind bei aller Schlankheit doch gedrungener als auf dem Berliner Altar, Schultern und Hals sind kräftig, die Hände von auffallender Sorglichkeit der Durchbildung. Die Gewandung feierlich, aber bei aller Einfachheit und Klarheit des Faltenwurfs doch nicht eintönig in den Motiven. Kräftig und glücklich gestimmt hebt sich der Farbenakkord Grün, Rot, Blau von dem goldenen Grunde ab. Der Künstler des Imhof'schen Altars ist unbekannt, wie überhaupt keine Fäden von den aus dieser Zeit überlieferten Meisternamen zu den vorhandenen Werken gezogen werden können. Aber dieser Künstler hat mit liebevollem Auge die Natur angeschaut und so geläutert durch seine tiefe religiöse Stimmung in den Dienst des Glaubens gestellt, der ihn als Gemütsmacht beherrschte, ohne ihn der Welt zu entfremden. Nicht nüchtern ist diese Kunst, nur vernünftig und gerecht gegen die Natur, so als schönste Blüte einer zum Abschluß gekommenen Periode bereits den Keim neuer glänzender Entwicklung in sich tragend. Von solcher weltlich naiver und doch andächtiger Auffassung religiöser Stoffe zeigt auch eine wohl zu häuslichem

Erbauungszweck entstandene Darstellung der beiden heiligen Frauen Elisabeth mit Maria und ihren Kindern Johannes und Jesus. Maria spinnt, Elisabeth ist mit der Weife beschäftigt, die Kinder spielen (Wien, Sammlung Pribram).

Unübertroffen an Ruhm und weitreichendem Einfluß stand die Schule von Köln da. Mit Köln konnte an Macht und Reichtum kaum eine zweite Stadt Deutschlands wetteifern. Aber das war doch nicht das Wesentliche, denn als vom Jahre 1396 an, das den Sturz der übermütigen „edlen Geschlechter“ zu gunsten der Zünfte sah, Macht und Reichtum eine Minderung erlitten, hatte die Kunst darunter nicht zu klagen. Der Rhein war von jeher neben dem Süden der wahre Nährboden künstlerischen Schaffens; die Kreuzung germanischer und romanischer Rasse, welche hier unter besonders günstigen Umständen vor sich gegangen war, mag nicht ohne Einfluß auf die glückliche Organisation gewesen sein. Von Karls des Großen Zeit an blühte die Kunst in diesen Gegenden; der oberdeutsche Wolfram von Eschenbach rühmte von den kölnischen Malern seiner Zeit, daß sie denen von Maastricht ebenbürtig seien. Das war auch jetzt nicht anders. Dazu aber kam es, daß in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts eine mächtige geistige Strömung die Werke kölnischer Schilderkunst auf eine ungewöhnliche Erfolgshöhe hob. Nicht bloß die ästhetischen, auch die religiösen Ideale des Mittelalters haben in den Malereien der kölnischen Schule ihre lauterste und vollendetste Verkörperung erhalten. Die Veräußerlichung des Christentums hatte begonnen mit dem Augenblick, als es aus dem Dunkel der Katakomben und Privathäuser heraus und in die Tempel der gestürzten alten Götter hineinziehen durfte; von diesem Zeitpunkt an sind aber auch die Persönlichkeiten nicht mehr selten geworden, welche abseits vom offiziellen Wege in ein unmittelbares und darum innigeres Verhältnis mit Gott zu treten suchten. Und so ist denn das ganze Mittelalter voll von immer neu auftauchenden „Reber“-Gemeinden; da waren es die großen Mystiker, welche offizielles Kirchentum mit einem tieferen und innigeren Verhältnis zu Gott in Einklang zu bringen suchten. Kein Wunder, daß deshalb ihre Worte so mächtigen Widerklang in dem aufgeregten Gemüte aller Heileszagenden und Heilsuchenden fanden. Köln war ein Hauptherd dieser mystischen Richtung. Schon der große Dominikaner Albert, der zwar Schwabe von Geburt, doch Köln zum Hauptsitz seines Lehramtes machte, hatte gelehrt, daß die Seele durch innere Zurückziehung von allem Irdischen Ein Geist mit Gott werden solle, daß sie durch Gnade werde, was Gott von Natur ist, daß sie gewissermaßen in Gott sich verwandle. Meister Eckhardt, der vom gleichen Kloster aus predigte († 1329), bewegte sich noch im Bann der scholastischen Beweisführung des Albertus, doch stand ihm in seinen Predigten schon eine viel größere Fülle von Bildern, ein ergreifenderes Pathos als jenem für die Darlegung solcher Gedanken zu Gebote. Tauler aus Straßburg († 1361), der ebenfalls in Köln predigte, mußte noch mächtiger wirken, weil er alle Buchgelehrsamkeit beiseite ließ und nur das Gemüt und die Phantasie seiner Hörer in Anspruch nahm. Das Ziel des Reinigungsprozesses des Geistes und des Herzens ist die vollständige Entselbstung, mehr als dies die vollständige Entpersönlichung, oder wie es Tauler bezeichnet, Entwerden. Der Weg zum Ziel ist nicht die That, sondern das Leiden. Im Kampf giebt es keine „Schaulichkeit“ — nur in der Todesruhe aller Kräfte und Strebungen. Auf Tauler folgte eine große



Handwritten text, likely a library stamp or note, oriented vertically along the right edge of the page.



Zierratbild der ehemaligen St. Klara-Kirche in Köln; jetzt im Chorapitel des Kölner Doms.

Schülerschar. In solchem Sinne wurde Geist, Wille, Gemüt der Religiösen geleitet. Und die Malerei hatte nicht gezögert, dieser Stimmung künstlerische Aussprache zu verleihen, zumal gerade ihr die Führer der mystischen Richtung sympathisch entgegentraten. Der Freund und Zeitgenosse Taulers, Sufo, empfahl, allezeit gute Bilder um sich zu haben, durch welche das Herz zu Gott entzündet werde. So treten denn die Heiligen der kölnischen Maler von leuchtendem Goldgrunde aus uns entgegen wie himmlische Visionen. Ungern nimmt der Künstler eine bewegte Handlung zum Gegenstand, am liebsten schildert er den Frieden der Unschuld, den Ernst sinnender Betrachtung, die Vertiefung in das Geheimnis göttlichen Leidens, die demütig-freudige Teilnahme an der Verherrlichung Christi und seiner Mutter. Kaum wagen diese Gestalten die Augen gegen den lockenden Schimmer der Welt aufzuschlagen; die Lider sind tief herabgezogen, den zarten Mund umspielt kein Lächeln, das Haupt mit dem feinen zarten Oval ist leise geneigt. Die Gestalten sind schlank bis zur Gebrechlichkeit, schulterlos, schmalbrüstig, die Hände mit den feinen, überlangen Fingern fast ohne Gliederung; man denkt an die Lehren der Mystiker, welche in einem gesunden Körper das schwerste Hindernis auf dem Wege zur Vergottung sahen. Der edle, weiche Fluß der Gewandung, die milden, aber leuchtenden Farben vollenden den Eindruck, himmlische von aller irdischen Schwere freie Gestalten vor sich zu haben. Kein Zweifel, das religiöse Ideal des Mittelalters hat damit seine reinsten künstlerische Verkörperung erfahren, aber ebenso wenig zweifelhaft ist es, daß die zukunftsichere Strömung in Kunst und Kultur, wie ja schon angedeutet wurde, bereits einen Weg eingeschlagen hatte, der zu anderen Zielen führen sollte, dessen künstlerische Ideale nicht in dem Himmel der heiligen Schrift, sondern in der Natur ihr Heimatsrecht besaßen.

Jene glänzende Malerschule, welche in den letzten Jahrzehnten des vierzehnten Jahrhunderts Köln zum Vorrat der deutschen Malerei machte, stand unter dem Einflusse eines Meisters, dessen Name weit außer Land gekannt war. Auf das Jahr 1380 schrieb der Chronist von Limburg a. L.: „In dieser Zeit war ein Mahler zu Cöln, der hieß Wilhelm. Der war der beste Mahler in allen teutschen Landen, als er ward geachtet von den Meistern. Er mahlete einen jeglichen Menschen von aller Gestalt, als hätte er gelebet.“ Diesen von dem Chronisten gefeierten Meister erkennt man mit Recht wieder in jenem Meister Wilhelm von Herle (Herle ein Kirchdorf drei Stunden von Aachen), der in kölnischen Urkunden von 1358—1378, in welchem Jahre er starb, vielfach genannt wird. Er war ein begüterter Mann, was nur den zahlreichen Aufträgen, mit welchen ihn der Magistrat der Stadt und darnach gewiß auch Private bedachten, entsprach. Als er gestorben war, folgte ihm wohl als Haupt der Schule Hermann Wynrich von Wesel, der nach dem Tode Wilhelms Eigentümer von dessen Haus und Malerwerkstätte wurde und bald darauf die Witwe Wilhelms, Frau Zutta, heiratete. Auch dieser erfreute sich mehrenden Wohlstandes und für seine künstlerische Bedeutung spricht es, daß ihn die Malerkunst fünfmal als Senator in den Rat der Stadt entsandte, zum letzten Male im Jahre seines Todes 1414. Die urkundlich erwähnten Arbeiten Wilhelms sind verloren — nur von den im Rathause, im oberen Stockwerke von ihm ausgeführten Wandmalereien rühren die Reste her, welche im Kreuzgang des Museums in Köln aufgestellt sind. Nur besten erhalten ist der Kopf eines Propheten oder Philosophen mit

einer turbanartigen Kopfbedeckung. Der bald kleinliche, bald altertümliche Zug, welcher noch den Chormalereien des Kölner Domes eigen war, ist hier völlig überwunden. Wohl merkt man, daß der Formsprache des Künstlers die weiche Lyrik religiöser Minne geläufiger war, als der Ausdruck herber Gedankenstrenge, aber er wollte monumental wirken, und so streifte er alles Befangene und Kleine ab. Mächtig wölbt sich die Stirne über den tiefliegenden Augen, die Nase ist fein, aber kräftig, nur der Mund mit den ein wenig herabgezogenen Winkeln ist etwas weichlich, ja weiblich gebildet. In jedem Falle aber zeigt sich hier ein Meister, der an Formenkenntnis und Sicherheit in der Wiedergabe der Formen, an Geschmack in der Linienführung seine Vorgänger weit übertrifft. Den gleichen Eindruck gewinnt man von einem zweiten Bruchstück jener untergegangenen Bilderfolge, das wiederum einen Propheten oder Philosophen, ein Spruchband haltend, darstellt. Wichtig aber ist ganz besonders dieses Bruchstück, weil seine Formsprache mit aller Bestimmtheit auf das hervorragendste Werk der Tafelmalerei dieser Zeit hinweist — auf den aus der St. Clarenkirche stammenden Altar im Dom in Köln. Und zwar befinden sich die Malereien auf dem Mittelstück und den inneren Seiten der äußeren Flügel des Altars. An der Thüre des Schrankes für die Monstranz ein Priester vor dem Altare, der eben die Hostie emporhebt, dann auf jeder Seite je zwölf Darstellungen in zwei Reihen übereinander, abgesehen von den Bildfüllungen der Wimperge, welche die im Stil gotischer Fensterarchitektur gehaltenen Rahmen der Hauptbilder krönen.

Die zwölf unteren Darstellungen sind der Jugendgeschichte Christi, die oberen der Passion gewidmet. Was vorhin angedeutet wurde, findet hier schon Bestätigung. Die Wonne unschuldigen Daseins, das Idyllische, die Lyrik mitfühlender und mitleidender Liebe finden in dem Künstler einen trefflichen Dolmetsch; dagegen greift er in der Darstellung der Marter scenes zu einer gezwungenen Verbitterung, übersteuert den Teufel, wenn er die Bösen, Henker, Büttel schildern will. Von welcher entzückender Anmut und naiven Wahrheit ist das Bad des neugeborenen Christus oder die Darstellung im Tempel; welcher idyllische Reiz ist der Ruhe auf der Flucht eigen, welche Wahrheit des Mitleidens, welche Kraft der Liebe spricht aus der Kreuzabnahme und der Grablegung! Die Weihe religiöser Stimmung liegt über diesen Darstellungen, aber erzielt ist sie von dem Künstler doch nur durch die kräftige Betonung rein menschlicher Züge und Empfindungen. Maria, welche in der Grablegung in schmerzender Liebe die Hände um die Schultern des Sohnes legt und sein Antlitz küßt, das Kind im Bade mit der Mutter scherzend, der schlafende Hirte in der Weihnacht, die sorglich spärende Maria in der Rückkehr aus Judäa, das sind Gesichte eines aus der Tiefe heraus schaffenden, nicht Erinnerungen eines nachschaffenden Künstlers. Die Passionsdarstellungen entbehren solcher freien Gestaltung, der Künstler bleibt an dem Überlieferten haften, sei es aus Ehrfurcht, sei es, weil er die Kraft nicht fühlte, diese figurenreichen und dramatisch bewegten Episoden der Geschichte Christi neu zu gestalten. Die Farben sind zart und dünn auf den Goldgrund aufgetragen, die Modellierung mäßig, das Fleisch von feinem grauen Ton in den Schatten. Die Formen sind schlank, aber doch nicht so überschlanke, wie bei den Schülern und Nachfolgern des Meisters des Clarenaltars. Ein hochentwickeltes Schönheitsgefühl leitet den Künstler auch hierbei und läßt ihn Übertreibung vermeiden. Das feine, nicht zu hagere Oval



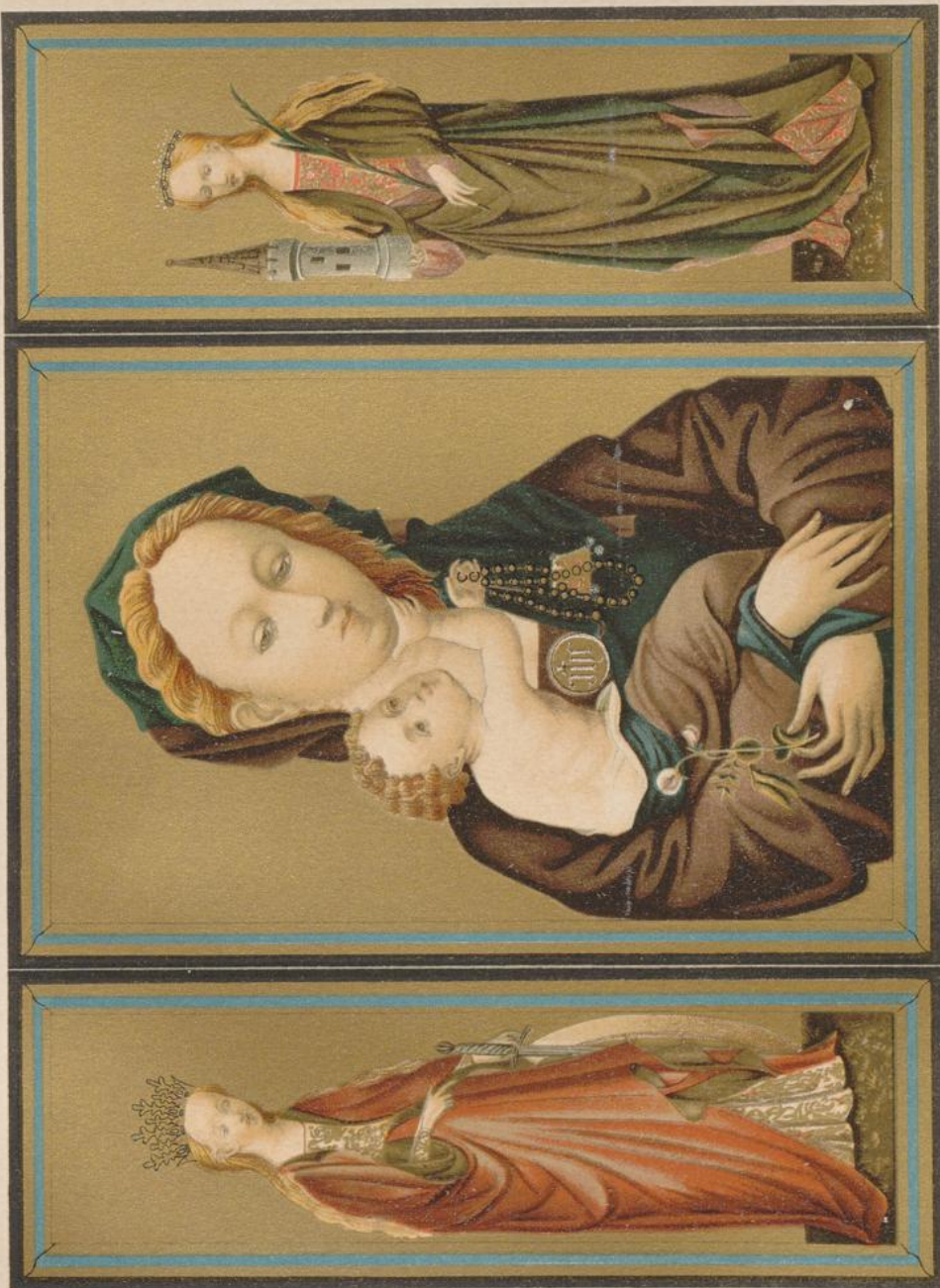
1. DRUCKZUG, KUNSTSTOFF-DRUCKZUG IM DRUCK

MADONNA MIT DER BOHNENBLÜTHE (KUNSTSTOFF-DRUCKZUG IM DRUCK)

LITH. U. DRUCK. A. D. N. 1878

einer turbanartigen Kopfbedeckung. Der bald kleinliche, bald altertümliche Zug, welcher noch den Chormalereien des Kölner Domes eigen war, ist hier völlig überwunden. Wohl merkt man, daß der Formensprache des Künstlers die weiche Lyrik religiöser Minne geläufiger war, als der Ausdruck herber Gedankenstrenge, aber er wollte monumental wirken, und so streifte er alles Besangene und Kleine ab. Mächtig wölbt sich die Stirne über den tiefliegenden Augen, die Nase ist fein, aber kräftig, nur der Mund mit den ein wenig herabgezogenen Winkeln ist etwas weichlich, ja weiblich gebildet. In jedem Falle aber zeigt sich hier ein Meister, der an Formenkenntnis und Sicherheit in der Wiedergabe der Formen, an Geschmack in der Linienführung seine Vorgänger weit übertrifft. Den gleichen Eindruck gewinnt man von einem zweiten Bruchstück jener untergegangenen Bilderfolge, das wiederum einen Propheten oder Philosophen, ein Spruchband haltend, darstellt. Wichtig aber ist ganz besonders dieses Bruchstück, weil seine Formensprache mit aller Bestimmtheit auf das hervorragendste Werk der Tafelmalerei dieser Zeit hinweist — auf den aus der St. Clarenkirche stammenden Altar im Dom in Köln. Und zwar befinden sich die Malereien auf dem Mittelstück und den inneren Seiten der äußeren Flügel des Altars. An der Thüre des Schrankes für die Monstranz ein Priester vor dem Altare, der eben die Hostie emporhebt, dann auf jeder Seite je zwölf Darstellungen in zwei Reihen übereinander, abgesehen von den Bildfüllungen der Wimperge, welche die im Stil gotischer Fensterarchitektur gehaltenen Rahmen der Hauptbilder krönen.

Die zwölf unteren Darstellungen sind der Jugendgeschichte Christi, die oberen der Passion gewidmet. Was vorhin angedeutet wurde, findet hier schon Bestätigung. Die Bäume unschuldigen Daseins, das Idyllische, die Lyrik mitleidender und mitleidender Liebe finden in dem Künstler einen trefflichen Dolmetsch; dagegen greift er in der Darstellung der Marter scenes zu einer gezwungenen Dürre, übertreibt den Teufel, wenn er die Bösen, Henker, Büttel schildern will. Von welcher entzückender Anmut und naiven Wahrheit ist das Bad des neugeborenen Christus oder die Darstellung im Tempel; welcher idyllische Reiz ist der Ruhe auf der Flucht eigen, welche Wahrheit des Mitleids, welche Kraft der Liebe spricht aus der Kreuzabnahme und der Grablegung! Die weiche religiöse Stimmung liegt über diesen Darstellungen, aber erzielt ist sie von dem Künstler doch nur durch die kräftige Betonung rein menschlicher Jüge und Empfindungen. Maria, welche in der Grablegung in schmerzender Liebe die Hände um die Leiche des Sohnes legt und sein Antlitz küßt, das Kind im Bade mit der Mutter scherzend, der schlafende Hirte in der Weihnacht, die sorglich spähende Maria in der Rückkehr aus Judäa, das sind Gesichte eines aus der Tiefe heraus schaffenden, nicht Erinnerungen eines nachschaffenden Künstlers. Die Passionsdarstellungen entbehren solcher freien Gestaltung, der Künstler bleibt an dem Überlieferten haften, sei es aus Ehrfurcht, sei es, weil er die Kraft nicht fühlte, diese figurenreichen und dramatisch bewegten Episoden der Geschichte Christi neu zu gestalten. Die Farben sind zart und dünn auf den Goldgrund aufgetragen, die Modellierung mäßig, das Fleisch von feinem grauen Ton in den Schatten. Die Formen sind schlank, aber doch nicht so über schlank, wie bei den Schülern und Nachfolgern des Meisters des Clarenaltars. Ein hochentwickeltes Schönheitsgefühl leitet den Künstler auch hierbei und läßt ihn Übertreibung vermeiden. Das feine, nicht zu hagere Oval



6 GROTESKE VERLAGSBUCHANLUNG IN BERLIN

MADONNA MIT DER BOHNENBLÜTHE ERZBISCH. MUSEUM ZU WÖLN.

LITH U. DRUCK AUS KURTH

mit typischer Zuspitzung des Kinns ist in den meisten Fällen ein glücklicher Spiegel der inneren Vorgänge. Die Außenseiten der äußeren Flügel des Clarenaltars sind von flüchtigerer Schülerhand bemalt; bemerkt zu werden verdient dabei nur, daß die Malereien auf rot grundierter Leinwand, welche über das Holz gespannt ist, aufgetragen sind. Ein anderes Werk des Meisters des Clarenaltars selbst ist das kleine Triptychon im Kölner Museum, dessen Mittelbild Maria mit dem nackten Kinde auf dem Arm darstellt, während die inneren Seiten der Flügel die heil. Katharina und die heil. Barbara zeigen. Maria ist in Halbfigur dargestellt, die beiden Heiligen in ganzer Figur. Hier kommt das weibliche Formenideal des Meisters in dem Mittelbilde am deutlichsten zur Erscheinung, während die Flügelbilder schon eine Verschärfung desselben bis zur Übertreibung zeigen, die aber hier doch wohl noch auf Rechnung des Meisters selbst zu setzen ist. Zäh fallen die Schultern ab, die Hüften fehlen gänzlich, die Brust ist völlig glatt, die schlanken Hände mit den langen dünnen Fingern können höchstens noch als Behelfe psychischer Symbolik dienen, aber sie vermöchten in der Wirklichkeit nicht mehr das Schwert zu halten oder das Turmmodell zu tragen. Hier aber auch der Ausdruck seliger Weltverlorenheit, völligen Aufgehens in jener Gottesminne, welche die Mystiker lehrten und forderten. Die Farbe ist kräftiger, leuchtender als auf dem Clarenaltar. Eine Zwillingsschwester der Maria mit der Bohnenblüte ist die Maria mit der Erbsenblüte im Germanischen Museum (Nr. 7). Auch noch des Meisters selbst würdig ist dann das herrliche Veronikabild in der Münchener Pinakothek und ihm nächstehend zum mindesten die heil. Katharina und die heil. Elisabeth im Germanischen Museum (Nr. 9 und 10).

Die Zahl der Schulbilder ist sehr groß; doch führt die Mehrzahl derselben nur mittelbar auf Meister Wilhelm zurück, die große Verbreitung seiner Schule gehört wohl erst der Zeit an, als der Erbe des Hausstandes Meister Wilhelms auch an der Spitze der Werkstätte desselben stand und so von dem Ruhm des Vorgängers Nutzen zog. An dem Formenkanon des Meisters halten die Schüler fest; nur verfallen sie leicht in Übertreibung, treiben die Gestalten noch mehr in die Höhe, bilden den Hals noch schlanker, Hände und Füße noch gelenkloser. Auf der anderen Seite kündigt sich eine Neigung für kräftigere Modellierung an. Während Wilhelm die Lichter im Fleische sanft vertrieb, setzen manche seiner Nachfolger dieselben unvermittelt auf Nase, Kinn, Oberlippe, Augenrücken, Haare. Möglich, daß Meister Wyrnich aus Wesel schon diesen derberen Zug in die Schule brachte. Ganz in der Gefühlsweise des Meisters Wilhelm und in seiner Formsprache gehalten ist die Darstellung des Gekreuzigten mit Maria und acht Aposteln im Museum in Köln (Nr. 41). Nur die Farbe ist in den Gewändern kräftiger, die Schatten im Fleisch zeigen statt des grauen Tons ein Violett. Ein ähnliches etwas jüngeres Bild des Gekreuzigten mit unter dem Kreuze stehenden Heiligen in München (Pinakothek) ist in der Charakteristik vorgeschrittener. Zahlreicher wurden jetzt die Darstellungen der Passionsjahren (z. B. Kölnisches Museum Nr. 50—61) und des Vorgangs der Kreuzigung selbst. Wie die Kreuzigung, welche für die Familie Wasserfaß entstand (Köln. Museum Nr. 44), zeigt, waren hier die Schüler in der Wiedergabe des Pathetischen dem Meister bereits voraus. Eine Folge von fünfunddreißig kleinen Darstellungen, welche neben den

Passionszenen auch die Ereignisse der Jugend und Lehrthätigkeit Christi vorführen, in der Berliner Galerie (Nr. 1221), ist bedeutender durch eine Reihe lebensvoller, neuer Bünde, welche ihnen eigen sind, als durch die künstlerischen Eigenschaften, die auf minder tüchtige Hände weisen.

Am glücklichsten sind auch die Schüler in der Darstellung frommer Lebensanschuld, heiterer idyllischer Hergänge. Maria ist meist der Mittelpunkt dieser Szenen, in welchen die naturfrische Lyrik der Minnesänger noch einmal ein volles künstlerisches Echo erhält. Auf dem Mittelbild eines Flügelaltärchens im Berliner Museum thront Maria auf blumigem Rasen, umgeben von vier heiligen Jungfrauen, von welchen Dorothea dem Christuskinde das Blumenkörbchen hinreicht. Auf den Flügeln sind dann noch dargestellt die heil. Elisabeth und die heil. Agnes. Die Gruppe ist von ungezwungener Anordnung, wenngleich freilich der Künstler die Schwierigkeit perspektivischer Raumvertiefung nicht überwunden hat. Eine etwas jüngere Arbeit, gemalt mit dem zarten Pinsel eines Miniators, ist das Bildchen im städtischen Museum zu Frankfurt a. M. (Prehn'sches Kabinett). In von zinnengekrönter Mauer umschlossenem Garten sitzt Maria lesend neben einem Steintischchen. Um sie grünt es, blüht es, reifen die Früchte, singen die Vögel. Zu ihren Füßen sitzt das Christuskind, dem die heil. Cäcilia das Zitherspiel lehrt. Eine zweite Dienerin aus dem himmlischen Hofstaat schöpft Wasser am Brunnen, eine dritte pflückt Äpfel. Auf der anderen Seite ist das männliche heilige Gefolge, Georg, Michael und ein dritter Heiliger, zu einer ungezwungen plaudernden Gruppe vereint. Sie tragen die höfische Tracht der Zeit, ebenso die Frauen, nur Maria behielt das ideale Kostüm. In einem leuchtend und klar gemalten Bildchen im Besitz von Eugen Felix in Leipzig tritt das weltlich-idyllische Element nicht so sehr in den Vordergrund, doch fehlt auch hier der novellistische Charakter nicht ganz. Den sieben holden Mädchengestalten, welche sich vor dem Thron der Maria gelagert haben, gesellt sich der heilige Georg im angelegentlichen Gespräch mit der heiligen Margaretha — sie beide, wie die entzückende Erläuterung eines zarten Minneliedes. Hinter der Steinbrüstung des Thrones aber werden die beiden Apostelfürsten und die beiden Johannes sichtbar — Petrus von individuellem Gepräge und gegen das Herkommen hartlos dargestellt. Auf einem Bilde in der Pinakothek zu München (Nr. 2) besorgen Engel das Gartenkonzert, während vier heilige Frauen der thronenden Maria Gesellschaft leisten. Die vollen kräftigen Köpfe weisen hier schon über die nächste Gefolgschaft des Meisters Wilhelm hinaus, doch ist der zarte Ton der Farbe noch der seiner Schule.

Eine Schule, welche das religiöse Ideal des ausgehenden Mittelalters, wie es die Besten des Volkes in der Seele trugen, mit so viel künstlerischer Kraft, aber auch so verständnisvollem Eingehen auf den ästhetischen Geschmack der Gebildeten darzustellen wußte, mußte schon durch ihre Erfolge sich einen weitgreifenden Einfluß auf die Malerei der Zeit sichern. So war es zunächst das benachbarte Westfalen, wo die Art der kölnischen Schule Nachfolger fand. Vergessen darf dabei freilich nicht werden, daß die Verwandtschaft der westfälischen Malerei mit der kölnischen jetzt und später nicht allein das Ergebnis kölnischen Einflusses ist, sondern daß die Nähe der politischen Grenzen, die lebhaften gesellschaftlichen Beziehungen, die



Madonna im Blumenhag; Frankfurt, Städtisches Museum.

gleiche religiöse Denkweise auch eine Verwandtschaft der künstlerischen Gefühlsweise zur Folge hatte. Ihren Mittelpunkt besaß die westfälische Malerei in Soest. Eine reiche Bürgererschaft, wohlhabende Stifte sicherten der Kunst hier glückliche äußere Bedingungen. So waren schon am Ausgang der vorigen Periode die hervorragenden Werke deutscher Tafelmalerei hier entstanden, und jetzt am Ausgang des vierzehnten Jahrhunderts muß sich wie in Köln um Meister Wilhelm und Hermann Wyrich hier um Meister Konrad eine zahlreiche Schule geschart haben. Dieser Meister nämlich tritt uns in einem großen dreiteiligen Altarwerk (die Staffel dazu fehlt) in der Kirche zu Nieder-Wildungen greifbar entgegen. Die jetzt verschwundene Inschrift nannte Meister Konrad von Soest als Urheber und das Jahr 1404 als Zeit der Entstehung. Auf den Flügeln sieht man je ein Heiligenpaar. Die Innenseiten des Werkes bringen vier Darstellungen aus der Jugendgeschichte Christi, fünf Passionszonen mit der Kreuzigung, dann Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingsten und das Jüngste Gericht. Einheimische Überlieferung hält kölnischem Einfluß die Wage. Die Figuren sind von schlanken Verhältnissen, die Schultern schmal, Hände und Füße schwächlich gebildet, doch die Gewandsfarben sind heller, bunter als in Köln, das Inkarnat bräunlich, die aus Gips geformten und vergoldeten Zierraten, Rimben, Kronen geben das Aussehen derber Festlichkeit. Ein thronender Nikolaus mit zwei männlichen und zwei weiblichen Heiligen und die Stifterfamilie in der Nikolaikapelle in Soest weist auf den gleichen Meister zurück. Die fast schulterlosen Gestalten sind stark ausgebogen, auf dem schlanken Hals lasten etwas drückend die infolge der kräftigen Ausladung des Schädels schweren Köpfe. Feiner gebildet sind die Frauenköpfe. Die Stirnen sind überhoch, das Oval ist kräftiger als bei Meister Wilhelm und die dichten gewölkten blonden Haarflechten, welche auf die Schultern niederfallen, erhöhen den Eindruck sinniger Anmut. Das Typische der Kopfbildung macht sich auch bei den einzelnen Gliedern der Stifterfamilie geltend. Den Charakter der Kunstweise Meisters Konrads tragen eine figurenreiche Kreuzigung in der Kirche zu Warendorf von 1414 (?) und drei von dorthier stammende Reste eines Passionszyklus (Verrat Christi, Geißelung, Pfingsten) in der Dechanei in Freckenhorst. In der Geißelung ist der nackte Christus von großer Linien Schönheit, aber dabei freilich auch von ganz mangelhafter anatomischer Durchbildung. Im Gegensatz zu Christus sind die Schergen von abschreckender Häßlichkeit, aber in Haltung und Bewegung von großer Natürlichkeit. Ein anderes Werk, in welchem noch einige Eigentümlichkeiten Meisters Konrads nachgewiesen werden können, das aber anderseits doch einen innigeren Anschluß an die Schule Meisters Wilhelms zeigt, sind die Reste eines Altaraufsatzes, der zwischen 1410 bis 1422 von der Äbtissin Segele von Hamme gestiftet worden war, in der Kirche zu Fröndenberg. Es sind zwei Holztafeln, von welchen jede vier Darstellungen aus dem Leben der Jungfrau enthält. Das Landschaftliche und Architektonische ist hier schon mehr betont als in Werken der gleichzeitigen Kölner Schule, auch Nebenfiguren (z. B. in der Szene Christus unter den Schriftgelehrten) zeugen für die kräftigere realistische Ader der westfälischen Künstler, dagegen schließen sich die Typen der Maria, der Elisabeth auf das innigste an das Formenideal der Schule Wilhelms von Herle an. Westfälisch dagegen ist wieder der bunte reiche Zierrat, mit welchem die Gewandung der drei Könige ausgestattet ist, die Vorliebe für geblühte Kleider, die

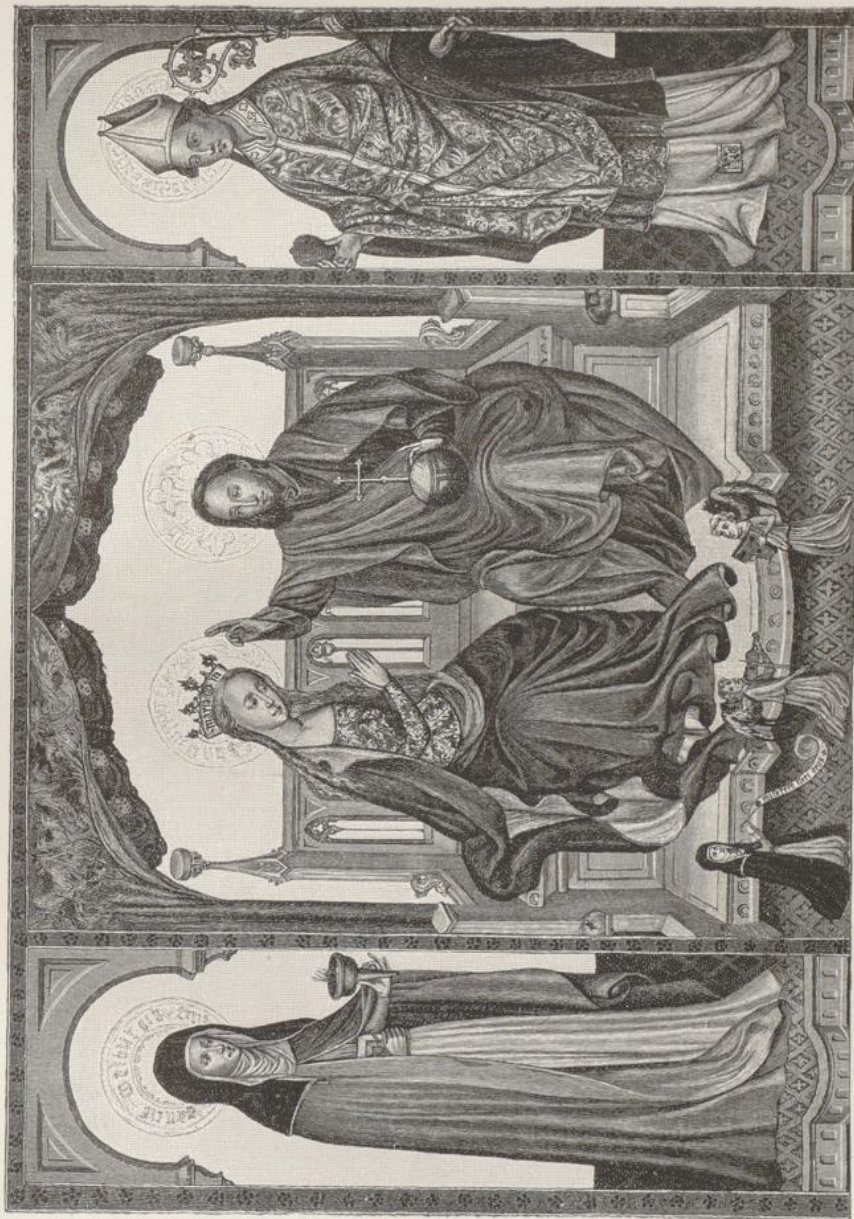
leuchtende Farbe.*) In nicht wenigen Werken verschmelzen westfälische und kölnische Eigentümlichkeiten so sehr, daß es nicht leicht wird, den Ursprung der Schule bestimmt zu bezeichnen. So enthält eine figurenreiche Kreuzigung im Kölner Museum (Nr. 42) Gestalten, die ganz geistiges Eigengut des Meisters des Clarenaltars oder seiner Schule sind, während wieder die Gruppe der Knechte, welche um den Rock Christi wülfelt, in dem derben Realismus der Charakteristik an die Schule von Soest erinnert, wohin auch die Behandlung der Zierrate, die Vorliebe für helle und Metallfarben weist. Gleich schwer wird die Entscheidung über den Ursprung dreier Tafeln im erzbischöflichen Museum zu Utrecht mit Darstellungen aus der Geschichte Christi, da auch hierin Soester und Kölner Einfluß sich die Wage halten.

Über Westfalen hinaus ist der Einfluß der kölnischen Schule teils dadurch vermittelt worden, daß Arbeiten derselben, wie andere Erzeugnisse des Gewerbesleißes, von den hoch entwickelten Handelsbeziehungen der Stadt Nutzen zogen und so in andere Länder ausgeführt wurden, teils daß fremde in Köln gebildete Maler in die Heimat zurückkehrten oder Kölner Künstler in die Fremde auswanderten. So zeigt die Darstellung des Gekreuzigten im Museum in Darmstadt (Nr. 160), welche von den Brüdern Heinrich und Konrad Rost aus Kassel für das Seelenheil ihres Bruders Johannes gestiftet wurde, in jedem Zuge die künstlerische Handschrift eines begabten Schülers Meister Wilhelms, während der Flügelaltar aus Schloß Pähl bei Weilheim (Bayern) im Münchener Nationalmuseum auf einen Meister weist, der neben kölnischer Schulbildung noch andere Einflüsse erfahren haben dürfte. Auf dem Mittelbild ist der Gekreuzigte mit Maria und Johannes dargestellt, auf den Flügeln die heil. Barbara und Johannes der Täufer. Die tiefe mildkräftige Farbe ist ganz kölnisch, desgleichen weisen die Typen der Köpfe und die Körperverhältnisse auf den Formenkanon Kölns, nur besaß der Künstler eine etwas realistischere Ader, als sie den älteren Schülern Meister Wilhelms eigen gewesen ist. Die gut fallenden Gewänder sind in runden vollen Falten gebrochen. Die Außenseiten der Flügel zeigen Maria mit dem Kinde und den Schmerzensmann. Noch mehr wahrte trotz kölnischen Einflusses der Meister des Altarwerkes im Kapitelsaal zu Halberstadt die landsmännische Eigenart. Auf dem Mittelbilde sitzt Maria auf einem architektonisch reich ausgeführten Thronbau; im Tympanon desselben erscheinen singende Engel, und ebenso kauert zu Füßen der Madonna eine Gruppe von fünf singenden Engeln. Der andächtig heiteren Szene wohnen außerdem zwei heilige Frauen und Petrus und Paulus bei. Auf dem einen der Seitenflügel — der zweite fehlt — ist Johannes mit dem Lamm dargestellt. Die Gestalten sind von schlanken Verhältnissen, die Köpfe von anmutigem Ausdruck, doch von besonders schwerer Bildung und zweifellos dem Formenideal der einheimischen Plastik nachgeschaffen. Die Entstehung des Werkes fällt nicht über das Ende des vierzehnten Jahrhunderts hinaus.**)

Auch Werke der Soester Schule haben kölnischen Einfluß nach auswärts vermittelt. Der Bund von Soest mit den Städten der Hanse kam dem zu gute. Das älteste Werk der Malerei in der Marienkirche zu Danzig, ein

*) Lichtdruck der Tröndenerger Tafeln in: Kunst- und Geschichtsdenkmäler der Provinz Westfalen. Stück 1: Kreis Hamm; Lichtdruck des Verrates und der Geißelung in Freckenhorst ebenda. Stück 2: Kreis Warendorf.

**) Abbildung in Försters Denkmale Bd. V.



Krönung Mariens; im Woff, Kunstvereins Mus. zu Münster.

Diptychon mit vier Darstellungen aus dem Leben Mariens, ist eine Arbeit der Soester Schule vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts, und auf Soest weisen auch die Reste eines großen Altarwerkes aus der Jakobikirche in Lübeck im Antiquarium in Schwerin. *) Die Schulen von Prag, Nürnberg, Köln beherrschten die Malerei der Zeit; ihre Leistungen erschöpfen alles, was als Ergebnis der mittelalterlichen Entwicklung betrachtet werden kann. Vor allem im Stile der Kölner erkennt man noch die Elemente jenes ästhetischen Systems, dessen Grundlage auf die Zeit der Minnesänger und höfischer Epik zurückgeht. Doch die bloße lineare Gefälligkeit ist tieferem Verständnis der Natur gewichen, das allerdings nicht ausreichend gewesen wäre, den individuellen Kern jeder Persönlichkeit, das Besondere jeder einzelnen Naturerscheinung zur Darstellung zu bringen, das aber doch genügt, die religiöse Weltanschauung des Mittelalters künstlerisch zu verkörpern. Die Erhabenheit, die religiöse Weihe, welche den Gestaltungen der frühchristlichen Kunst eigen gewesen, war diesen Schulen geblieben, aber die Starrheit der Formen hatte sich gelöst in der Wärme des Gefühls, welche die Gestalten durchströmte, und man empfand bereits, daß nicht bloß das Erhabene, sondern auch das Schöne eine würdige Form ist, das Göttliche zu offenbaren. Doch auf dieser Höhe gab es kein Verweilen. Man stand an der Scheide zweier Weltalter. Die Uniformung der mittelalterlichen Gedanken- und Empfindungswelt mußte auch für die mittelalterliche Gestaltenwelt die Götterdämmerung herbeiführen. Die Kraft der Schwingen, welche die Mystiker und ihre Gemeinde im Sturmesflug vor das Angesicht Gottes trug, erlahmte, Frau Welt trug endgültig den Sieg davon, und nicht der Himmel, sondern die Erde wurde das wichtigste Studium auch der Kunst. Der naive Realismus, der seit der Karolingerzeit das Kennzeichen einer volkstümlichen Strömung der Kunst geblieben war, der dann bereits in der Buchmalerei des vierzehnten Jahrhunderts als Ziel einer ganzen Kunststrichtung sich geoffenbart hatte, sollte nun das Ziel werden, welchem die Malerei mit vollem Bewußtsein und mit dem Aufgebot aller künstlerischen Mittel zustrebte. So ward das fünfzehnte Jahrhundert wieder zu einer Zeit der Anfänge, des Werdens, der Reime — und so wird denn auch demgemäß die Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts uns fesselnder erscheinen in ihren Absichten als in ihren Erfolgen, jedes einzelne hervorragende Werk als letztes Wort sagen: Etwas über allem Schein trag ich in mir.

*) Vgl. Nordhoff: Die Soester Malerei unter Meister Konrad in den Jahrb. d. V. d. Altertumsfr. im Rheinlande. Heft LXVII S. 100 fg. und Heft LXVIII S. 65 fg.